

CASTELLET, LOS NOVÍSIMOS Y LAS VANGUARDIAS

Isabel NAVAS OCAÑA

Universidad de Almería

Durante los años cuarenta, la estética garcilasista y la neorromántica dominarán el panorama poético español. Ambas son una recuperación, una puesta al día de tendencias existentes en el pasado: el garcilasismo retoma la poética renacentista y el neorromanticismo hace lo propio con algunos planteamientos románticos. Por tanto, no ponen nunca en duda los valores de la tradición. Es más, proceden de sucesivas y parciales recuperaciones de aspectos de esa tradición. Sin embargo, la vanguardia sí pone en duda, sí niega esos valores. De hecho, se define por la pauta de la originalidad absoluta, al menos en el caso de las llamadas “vanguardias históricas” (Bürger, 1987), que protagonizaron un impulso radical de rebeldía, de subversión y de destrucción de lo existente. Este impulso fue visto por muchos intelectuales como el exponente artístico de la crisis que condujo a la civilización occidental a las dos guerras mundiales. Para poner fin a esta crisis, para conjurarla, para reaccionar ante la fuerte conmoción vanguardista, las propuestas estéticas fueron profundamente conservadoras: el clasicismo de los garcilasistas, empeñados en la fiel rememoración del arte, la literatura, la política, etc., del período imperial, y el neorromanticismo o las fórmulas de síntesis, las soluciones de compromiso -clasicismo y romanticismo, tradición y vanguardia-, que preservan en última instancia la faz tradicional del arte. La dialéctica entre tradición y vanguardia y la atribución a cada *ismo* de un carácter clásico o romántico tuvieron una larga pervivencia en la crítica española con un único fin: atemperar, domeñar la rebeldía vanguardista y lo que ésta significaba no sólo desde el punto de vista estético sino también político (Navas Ocaña, 1998 y 2001a).

Este afán por atenerse a lo existente, por aferrarse al pasado para conjurar un presente de crisis, dará paso, ya en la década de los cincuenta, a una nueva tentativa estética que no se definirá por fin como recuperación de modelos anteriores. Al contrario, contra toda la ‘poesía poética’ quieren levantarse ahora los jóvenes adalides de la poesía social (Celaya, 1949). En este sentido, sus objetivos se asemejan en cierta forma a los de las vanguardias históricas, al menos en el deseo de acabar con la tradición poética, de romper de una vez por todas con la literatura. Y, sin embargo, con ellos, la vanguardia se convertirá definitivamente en historia, en tradición. Los garcilasistas y los neorrománticos, con sus habituales estrategias asimiladoras, intentaron someterla adjudicándole un perfil clásico o romántico. Algo similar harán los poetas sociales, aunque no para domeñarla ni para refrenar su impulso subversivo, sino porque para ellos este impulso ya ha desaparecido. La diferencia es, como puede apreciarse, muy llamativa. Con los teóricos de la poesía social, con Celaya y su “Carta abierta a Victoriano Crémer”, con Nora y su emblemático artículo sobre Machado (1949; Navas Ocaña, 1997), la van-

guardia reingresa en el ámbito de lo estrictamente artístico. Pierde, podríamos decir, sus prerrogativas sobre la vida, esas prerrogativas que tanto temían garcilasistas y neorrománticos, hasta el punto de ver en ellas los máximos exponentes de la crisis del mundo occidental. Los poetas sociales desposeen a la vanguardia del famoso lema de Rimbaud “Cambiar la vida”, para arrogarse ellos solos la posibilidad de ese cambio.

La oposición simbolismo / realismo que José María Castellet propone en la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) ejemplifica muy bien la nueva situación, la consideración que la vanguardia merece ahora a los poetas sociales. Evidentemente, esta oposición está emparentada con el debate clasicismo / romanticismo que desde 1925 había ocupado a la crítica española cuando de vanguardias se trataba. Tiene, por supuesto, la misma intención de relacionar la vanguardia con algo conocido, con algo que existía previamente, en este caso el simbolismo, lo que implica siempre una merma de su potencial subversivo. Para Castellet, el surrealismo, por ejemplo, no es sino “la última etapa lógica del proceso que pusieron en marcha, en el siglo XIX, Poe y Baudelaire” (1960: 46), “la última tentativa del irrealismo para mantener su dominio espiritual a través de la literatura y el arte, así como el último intento para conquistar esa libertad absoluta que había sido, en la Europa de finales de siglo, la gran ilusión de la burguesía” (Ibid.: 31-32). Al presentar el movimiento surrealista simplemente como una secuela del simbolismo, lo relega al ámbito de la estética, despojándolo de su capacidad de incidir en la vida, en la realidad. Esta capacidad se le atribuye, en contrapartida, al realismo, considerado por Castellet como la única alternativa viable que sustituye por fin al simbolismo esteticista y evasivo y lo liquida definitivamente. Para subrayar la novedad de la corriente realista, Castellet cita unas declaraciones de Gabriel Celaya en las que el poeta vasco confiesa su atracción por el “lenguaje liso y llano” que, “después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba impresionantemente novedoso” (1959; apud Castellet, 1960: 74). Hay, en consecuencia, una voluntad clara de distanciarse de esa “poesía poética” de la que la vanguardia, y en particular el surrealismo, ha pasado ahora a formar parte⁶⁴³.

Por eso, cuando Castellet se refiere a Juan Ramón Jiménez, a quien ha excluido de la antología por “la pérdida de vigencia histórica” de su obra (Ibid.: 21), y a generación del 27, les reconoce un único mérito: haber incorporado la poesía española a las corrientes europeas, tras el *impasse* decimonónico que la mantuvo al mar-

⁶⁴³ Asociar vanguardia y deshumanización es algo que arranca de muy atrás, prácticamente de la década de los veinte, y que se consolida durante la primera posguerra. Ahora bien, el surrealismo siempre se consideró una excepción. Hubo muchas voces que, aun sin aceptarlo, le atribuyeron un carácter rehumanizador, reconociéndole por ello, aunque con muchas reservas que se referían principalmente a la escritura automática, un *status* especial respecto a los otros *ismos*. Con la poesía social, sin embargo, la situación cambia. El surrealismo pierde ese *status* que ha mantenido a duras penas durante los años cuarenta y pasa a ser considerado uno más entre los movimientos que integran el panorama esteticista y formalista de la poesía europea contemporánea (Navas Ocaña, 2001b).

gen por motivos de índole socio-económica (no hubo aquí una revolución industrial, ni una revolución burguesa, etc.). Reaparece en este caso otra de las constantes que la crítica española ha venido empleando desde los años veinte para referirse a la vanguardia: convertirla en sinónimo de europeización. Ahora bien, este hecho no siempre ha tenido un carácter positivo. Lo tuvo en un principio, cuando el proyecto de modernización del país, liderado por intelectuales como D'Ors y Ortega, vio en la vanguardia a su principal aliado (Mainer, 1975: 12). Y lo tendrá en la década de los setenta, con los novísimos, como signo de la definitiva normalización de la cultura española después de la dictadura. Sin embargo, en la primera posguerra, en los años de la autarquía y el aislamiento, hubo a menudo quien desde un nacionalismo exacerbado acusó a la vanguardia de ser una influencia extraña, ajena a la verdadera esencia cultural española, y a sus defensores los tildó de poco menos que traidores (Navas Ocaña, 2000: 56-60).

Con todo, los poetas del 27 han participado también de lo que, según Castellet, es el signo dominante en la poesía española de posguerra: la progresiva rehumanización. Siguen siendo poetas de “expresión simbolista”, pero Castellet observa en los libros publicados por Alberti, Cernuda, Guillén, Aleixandre y Salinas desde el final de la guerra civil una “actitud realista”. Culmina así la conversión de la generación del 27 al realismo, lo que implica la superación de su anterior etapa simbolista y/o vanguardista, términos en última instancia sinónimos. Castellet da cuenta de la nueva situación con mucha mesura. Se limita a constatar una “actitud realista” en poetas de “expresión simbolista”, sin más. No obstante, otros críticos de la época manejaron vocablos de mayor contundencia. Por ejemplo, cuando apareció *Historia del corazón* de Vicente Aleixandre, algunos vieron una diferencia tan grande entre la nueva poesía humana y los anteriores poemarios surrealistas que se apresuraron a hablar de “arrepentimiento”, de “abjuración estética”⁶⁴⁴. Castellet, por el contrario, en un artículo del año 1954 publicado en *Correo Literario*, no tiene inconveniente en ratificar la pervivencia del influjo surrealista en *Historia del corazón*.⁶⁴⁵ Este hecho singulariza la producción crítica de Castellet respecto a sus contemporáneos, porque durante mucho tiempo, prácticamente hasta los años setenta, hubo un acuerdo casi unánime entre la crítica a la hora de considerar surrealista

⁶⁴⁴ Es el caso de Alejandro Busuiocanu: “Porque el nuevo estilo de Vicente Aleixandre, directo, de íntima confesión y totalmente desprovisto de lo que podríamos llamar ornamento literario, es casi un arrepentimiento, una abjuración estética y una tentativa de hablar con la máxima simplicidad, de tú a tú con su lector” (1949: 8).

⁶⁴⁵ El artículo está dedicado a J. V. Foix y a Vicente Aleixandre, con el fin de evidenciar analogías entre estos dos poetas. Una de ellas es su relación con el surrealismo: “A los dos les tentó la aventura surrealista y ambos la emprendieron, aunque con demasiada personalidad para que se les pudiera llamar simplemente discípulos o epígonos”. Y sigue: “Para ambos poetas el surrealismo significó el descubrimiento de una ilimitada libertad imaginativa creadora, facilitándoles lo que es lo más demostrativo del poder poético de un escritor: la creación de un mundo original, propio y autónomo”. En cuanto a *Historia del corazón* puntualiza: “*On he deixat les claus...* como *Historia del corazón* conservan vivas y desarrolladas, que es lo mismo que enriquecidas, las raíces comunes que dieron vida a sus hermanos primogénitos”.

sólo la poesía aleixandrina anterior a la guerra civil (Navas Ocaña, 2001b: 341-349). De todas formas, Castellet utiliza también en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* el vocablo *arrepentimiento* para señalar el comienzo del realismo en Francia. En el origen de la nueva corriente realista sitúa la poesía de “algunos superrealistas *arrepentidos*” (1960: 32). En consecuencia, Castellet entiende el realismo en términos de conversión y abjuración de anteriores experiencias vanguardistas, por lo menos cuando de la literatura francesa se trata, mientras que con la generación del 27 parece más cauto, más tolerante. La diferencia es notable aunque sólo sea por la terminología empleada: los surrealistas franceses se arrepienten, los poetas simbolistas del 27 ensayan una nueva actitud realista sin renunciar a sus raíces surrealistas, como ocurre con *Historia del corazón*. Este hecho, junto con la insistencia de Castellet en conciliar el realismo con la técnica –idea mantenida desde sus primeros trabajos críticos-, va a favorecer en mi opinión la postura, ya resueltamente a favor de la vanguardia, que mantendrá diez años después con *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). No hay en Castellet, a pesar de su decidida apuesta por el realismo, una actitud de rechazo radical hacia la vanguardia, como la hubo en algunos poetas sociales, caso del mismo Celaya, que expresó, como hemos visto, ese rechazo de forma más perentoria, al renegar de toda la “poesía poética en su conjunto”.

De hecho, en *Nueve novísimos* Castellet se va a mostrar muy crítico con la poesía española de los cincuenta. Y no dudará en denunciar su ‘baja calidad’ y “la ausencia de vanguardias estéticas, bloqueada su aparición por las posiciones ideológicas de algunos de los grupos dominantes en la época” (1970: 20-21). Valorará, en cambio, positivamente la pretensión novísima de “establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española”, precisando que “los peligros de esta actitud son mucho menores que los que podían derivar -y derivaban ya- de un monolitismo ideológico que prácticamente había paralizado a nuestra literatura de creación” (Ibid.: 35). E insisto en que el deseo de aunar realismo (léase compromiso del escritor con los avatares históricos) con novedades técnicas y hallazgos formales, presente ya en *Notas sobre literatura contemporánea* (1955) y en *La hora del lector* (1957), así como una posición siempre crítica respecto a la cultura española de posguerra⁶⁴⁶, permiten entender *Nueve novísimos* no como un cambio ra-

⁶⁴⁶ En las “Notas inconformistas” incluidas en *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955), Castellet denuncia a críticos y artistas por no haber sabido conjugar compromiso y novedad formal. Se convierte así en abanderado de una nueva orientación realista que, a diferencia del realismo de los años cuarenta, no desprecia los recursos formales. Esta nueva orientación la están poniendo en práctica, según Castellet, los llamados escritores de la “generación del 50” -Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, etc.-, a quienes elogia como las jóvenes promesas que vienen marcando ya otra dirección para las letras españolas. Sin embargo, años después, en “Tiempo de destrucción para la literatura española”, publicado en *Literatura, ideología y política* (1976), Castellet habla del fracaso de la primera etapa de la generación de medio siglo: no hicieron política eficaz y además olvidaron la función de la literatura (1976: 141). El ‘error’ de los años cincuenta fue, en su opinión, “una falsa poesía ‘social’, reducida a una simple transposición en verso de una serie de fórmulas sentimentales y morales, más o menos estereotipadas, escritas con clara intención política, pero al margen de todo planteamiento de la poesía como creación artística” (Ibid.: 143).

dical sino como un paso más en la evolución de un pensamiento literario especialmente atento a las nuevas incitaciones de la poesía española.

Lo cierto es que ahora Castellet enarbola la bandera de la vanguardia como remedio contra el anquilosamiento de la literatura española. La presentación que hace de los novísimos recuerda incluso la aparición de una vanguardia histórica. Aunque menciona el hecho de que los jóvenes poetas intentan “revivir concepciones de la poesía (...) que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores” (1970: 12), no es éste el aspecto más destacado por Castellet de la nueva generación. Al contrario, insiste sobre todo en mostrar a los novísimos como un grupo que se caracteriza por situarse al margen, en contra de la tradición literaria, por acogerse no al amparo de la literatura sino de otras fuentes que muy poco tienen que ver con ella: lo *camp* y los *mass media*. Recuérdese que esta ambición proteica de prescindir de toda la tradición artística es una de las enseñanzas de las vanguardias históricas. Y Castellet la explota a lo largo de la antología. Por ejemplo, cuando menciona la “nota imprescindible” de Terenci Moix al frente del relato *Marius Byron*, la define como “una de las primeras confesiones generacionales en las que la literatura queda prácticamente eliminada de la formación cultural de un escritor” (Ibid.: 24) Y esto es para Castellet algo encomiable: “el solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural” (Ibid.: 26). Incluso cuando se trata de precisar cuáles son esas corrientes marginadas u olvidadas por los poetas sociales a las que ahora recurren los novísimos, y Castellet tiene que dar una explicación sobre el surrealismo de Antonio Martínez Sarrión o de Pere Gimferrer, nunca se refiere al movimiento francés simplemente como una tradición artística inmediata sino como un eficaz instrumento de lucha contra el sistema social represivo⁶⁴⁷.

De los novísimos, Pere Gimferrer es quizás el que más tempranamente y de forma más contundente se suma al ejemplo de Castellet y protagoniza junto a él una profunda crítica de la poesía social. De hecho, sus “Notas parciales sobre poesía española de posguerra” (1971), publicadas apenas un año después de la antología castelletiana, son uno de los textos más emblemáticos de la reacción novísima contra la poesía social. En él, Gimferrer sostiene que los poetas llamados “de izquierdas”, entre los que se cuenta la generación del medio siglo, al renunciar a la investigación del lenguaje y no prestar atención a las innovaciones vanguardistas, le han hecho en realidad el juego al sistema ideológico que pretendían combatir⁶⁴⁸. La respuesta por parte de la promoción del cincuenta la dio

⁶⁴⁷ Según Castellet, “la tentación de Martínez Sarrión de revalorización de los surrealistas, que en su tiempo propugnaron una revolución ‘alógica’ al preconizar el automatismo psíquico puro” tiene su origen en “la voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva” (Ibid.: 32). Y el propio Martínez Sarrión parece darle la razón cuando declara a Campbell: “Yo asumo la herencia surrealista en lo que tiene de rebeldía total, de exaltación del azar, de la libertad sin frenos, del *amour fou*, del sentido del humor y lo insólito” (apud Campbell, 1971: 181-182).

⁶⁴⁸ Para Gimferrer la poesía oficial se sustenta en “un estado de opinión elegido quién sabe si como consecuencia del trauma de la guerra, por la intelectualidad más conservadora y

Ángel González en el artículo “Poesía española contemporánea” (1980), donde parece devolverle la pelota a Gimferrer cuando asegura que “Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista -que deja cuidadosamente a un lado- sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo” (1980: 7). Y añade: “Pero los poetas que, durante Franco y antes que ellos, se habían decidido por las fórmulas esteticistas, o eran las inevitables (y en su día casi imperceptibles) excepciones a la regla, o formaban parte de ‘la otra cara’ de los grupos o promociones descritos, estaban fatalmente destinados por imperativos de la situación a ser considerados como la oposición de la oposición y a integrarse así, aunque no quisieran, entre las filas de los poetas partidarios del sistema” (Ibid.: 6). Es evidente que la vanguardia juega en estos textos un importante papel como elemento de discordia entre dos generaciones poéticas, que la entronizan o la demonizan, según los casos, convirtiéndola en bandera o en contrapunto de sus reivindicaciones políticas. Y lo cierto es que Gimferrer la utiliza en estos años con frecuencia como arma arrojadiza contra la poesía precedente, una poesía que en *Infame turba* de Federico Campbell califica de ‘académica’, ‘esterilizadora’ y ‘cómplice de la reacción’ (apud Campbell, 1971: 75). Ante ella sólo cabe una respuesta tan drástica como la llevada a cabo por las vanguardias históricas: “Si la poesía fuera sólo esto, sólo habría un acto poético posible: la abolición de la poesía. Y abolir la poesía es, en cierto sentido, la empresa de la poesía de vanguardia. Rimbaud es el primer ejemplo” (Ibid.).

Sin embargo, andando el tiempo, no sería esta actitud extrema, que emula la radicalidad de las primeras vanguardias, la que acabase predominando en las declaraciones teóricas de los novísimos. Se da por sentado, eso sí, la importancia que las vanguardias, y sobre todo el surrealismo, tienen para la mayoría de ellos. Y esto trae consigo una revalorización crítica impresionante del movimiento francés y de su impacto en las letras españolas (Navas Ocaña, 2001b: 355-359). Pero muy pronto se le empieza a tratar como herencia, como tradición y hasta como manera, como tic característico falto del potencial subversivo originario. Uno de los primeros que da cuenta de esta situación es Leopoldo María Panero que para el año 1971, cuando se publican las entrevistas de Campbell, mientras Gimferrer apuesta aún por la destrucción de la poesía, él ya parece estar de vuelta, perfectamente asentado, junto con los poetas de su generación, en una

unánimemente impermeable a cualquier exploración vanguardista que ha podido hallarse en Europa. Así, todas las aparentes tentativas de renovación -esa ilusoria sucesión de escuelas (poesía social o existencialista o moralismo cernudiano)- encubrirán una misma y falaz realidad: la ‘renovación’ se operaba desde dentro” (1971: 93-94). Y añade: “Así se ha producido la más trágica y sarcástica paradoja: 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 -vendidos a los intereses fatalmente convergentes de los grupos de presión- en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud” (Ibid.: 96). Pues bien, en esta poesía “esterilizadora y academicista” se incluyen, según Gimferrer, los mejores poetas de los 50 (Claudio Rodríguez, Gil de Biedma, Valente) (Ibid.: 97).

tradición, la de la vanguardia, que arranca de la poesía de Mallarmé y del surrealismo. Continuar esta tradición es la única posibilidad que, según Panero, tienen en este momento los novísimos: “Existen dos líneas: la de Mallarmé y la del surrealismo que se pueden continuar hoy en día. Quizás Félix de Azúa sea el único que cultiva la primera, y todos los demás poetas jóvenes españoles se dedican única y exclusivamente a la segunda. Es decir, la poesía surrealista es muy fácil de hacer, sin necesidad de alcohol, pero irreflexivamente, como hace Gimferrer o gente así, o con drogas, como lo estaba haciendo yo. Al fin y al cabo mi libro *Así se fundó Carnaby Street* corresponde a ese tipo de línea” (apud Campbell, *ibid.*: 18). Pero en Panero se perciben también ya los primeros síntomas del cansancio de lo que empezaba a apuntar como manera: “-Sí. *Carnaby Street* es novísimos, es surrealismo. Por eso estoy bastante arrepentido del libro en ese sentido. No en el sentido estético, sino en el teórico” (*Ibid.*: 18).

La conversión de la vanguardia en tradición quedará definitivamente establecida en lo que a los novísimos se refiere con los artículos de Luis Antonio de Villena “Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)” (1981) y “Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética novísima)” (1986). A diferencia de Castellet, que presentó a los novísimos como una generación en contra de la literatura, Villena pone un mayor énfasis en singularizarlos a partir del rescate o vuelta a tradiciones literarias anteriores y, en concreto, a la europeísta del 27 y a ciertos grupos marginales de la posguerra como el Postismo y *Cántico* (Villena, 1981)⁶⁴⁹. No en vano Carnero había sido el principal artífice de la recuperación de *Cántico*,⁶⁵⁰ y

⁶⁴⁹ Villena señala aquí como características del primer momento generacional de los novísimos (el comprendido entre 1963 y 1972) la “Vuelta -cada cual a su modo- a la tradición europeísta del 27, rescatando aspectos de esa poesía que habían quedado marginados (el Aleixandre surrealista o la obra de Juan Larrea)” y el “Intento de recuperación de estéticas extremadas, donde fuese norma libre el culto a la palabra y a su significado sonoro”. Menciona el simbolismo, el modernismo, el surrealismo y “grupos españoles que la estética dominante de posguerra hubiese dado de lado: *Cántico* de Córdoba o los postistas”. Y en un artículo reciente, titulado significativamente “El postismo en los días de Venecia” dice sobre *Cántico* y sobre el Postismo: “Tuvimos que llegar nosotros, en los días de Venecia, para besar a esas dos bellas dormidas. Episodios muy importantes de renovación y disidencia en nuestra literatura” (1996: 239).

⁶⁵⁰ Según Carnero, “el valor de *Cántico* está en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines” y “en haber servido de eslabón, (...) entre las realizaciones de la gran poesía de anteguerra y los intentos de renovación y puesta al día que tienen lugar desde principios de la séptima década en la literatura castellana” (1976: 7-8). Carnero fue también de los primeros en considerar a José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta, Juan Eduardo Cirlot y Manuel Álvarez Ortega como predecesores de los novísimos: “La pervivencia de un irracionalismo de origen superrealista representado por José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta o Juan Eduardo Cirlot. El rechazo del superrealismo es un rasgo común a las escuelas literarias de posguerra, y una reacción pendular lo tenía que redescubrir hace veinte años. Renegaron del superrealismo tanto los poetas neoclásicos de la revista *Garcilaso* como los ‘humanos’ que seguían la huella de Machado y Unamuno. De los tres poetas mencionados, Labordeta e Hidalgo asociaron su irracionalismo a la expresión de problemas y angustias existenciales, como en otro tiempo -salvando las distancias y diferencias- César Vallejo, a cuya enseñanza iba a acogerse un poeta como Félix Grande. El único irracionalista que nos parecía desprovisto de connota-

Gimferrer y Martínez Sarrión no habían reparado en elogios a los postistas⁶⁵¹. Para Villena además la vanguardia entendida como “novedad absoluta” duró poco (1986: 32) y los grandes poetas del siglo XX, como Eliot, Pound o Alexandre, se sienten enseguida “a medio camino, tentados por la ruptura y el orden” (Ibid.: 33). De hecho, de Alexandre dice que “ha constituido con un universo vanguardista -el superrealismo y todo su utillaje- una forma de expresión apropiada y clasicizada”, es decir, que “Alexandre torna clásica la voz superrealista” (Ibid.). La conciliación de tradición y vanguardia, tópico surgido en la crítica de los años cuarenta con el fin de atemperar el impacto de la revolución vanguardista (Navas Ocaña, 1998), reaparece aquí y supone ahora la definitiva conversión de la vanguardia en tradición. El siguiente paso no puede ser otro que el de la negación de la vanguardia. Por eso, si en el primer momento generacional de los novísimos la vanguardia predomina sobre la tradición, según Villena, en el segundo, a partir de 1972 aproximadamente, se produce “un descrédito de la vanguardia tradicional”, entendido éste como reacción necesaria ante lo que ya no era sino una tradición literaria más de la que se empezaba a acusar cierto cansancio. En la primera etapa la vanguardia parece la única tabla de salvación para hacer frente a la poesía anterior, en la que “todo sentido de la innovación se veía como pecado, y la tradición no era libre sino anquilosada” (Villena, 1986: 33). Villena coincide con Castellet y con Gimferrer en considerarla el camino más adecuado para superar el estancamiento de la poesía durante la dictadura franquista. Y, por eso, los novísimos, en un primer momento acudieron a ella. Pero cuando la reacción se hubo consumado y la tradición, sobre todo la poética clasicista, dejó de ser asociada con la política del

ciones propias de la posguerra era Cirlot, cuya obra semisecreta circulaba entonces muy poco. Un poeta más joven, Manuel Álvarez Ortega, era reconocido y apreciado por las mismas razones: practicar un irracionalismo no directamente existencial” (1983: 45).

⁶⁵¹ Para Gimferrer, Ory es “un espléndido poeta hasta hoy injustamente preterido” (apud Campbell, 1971: 74). Y en “Notas parciales sobre poesía española de posguerra” dice de él que es el superviviente de “un grupo pasado a cuchillo por la cultura española de posguerra” (1971: 104) Y añade: “El intenso dramatismo, la emoción, el desgarramiento patético o jocoso, la capacidad de ternura, la inventiva verbal incesante, avalan a Ory como uno de los más notables poetas españoles de posguerra. El sórdido mundo literario español ha tenido buen cuidado de utilizar cualesquiera ingenuidades juveniles de este autor para convertirle en un fantasmón anecdótico. El silencio que le ha rodeado es la medida de su grandeza” (Ibid.: 105). En cuanto a Chicharro, en una reseña sobre *Música celestial*, lo considera “una de las figuras más interesantes de la posguerra española” (1974: 35). En *Infame turba*, Antonio Martínez Sarrión elogia la poesía de Carriedo hasta el punto de considerarla superior a la de Miguel Labordeta: “el surrealismo a la española ha dado poetas tan infravalorados por desconocidos como Gabino Alejandro Carriedo, que es un autor con altibajos, oscilante entre el surrealismo y la poesía civil, pero muy superior a Labordeta con el que se le ha emparejado. Es muy urgente que alguien publique y estudie su obra. Se llevarían muchos una sorpresa mayúscula” (apud Campbell, 1971: 182). Y en 1980 Sarrión será el encargado de prologar la edición de la obra postista de Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*.

régimen⁶⁵², se produce, como no podía ser de otro modo, el abandono de la vanguardia.

Para convertir a la vanguardia en tradición hay, en definitiva, que desposeerla de su afán de novedad absoluta y describir a sus representantes dominados por un mismo anhelo de innovación y de respeto a lo precedente, tal como hicieron garcilasistas y neorrománticos. Esta idea la retoma, como hemos visto, Villena. Después hay que rechazarla firmemente, apropiándose, eso sí, del anhelo vanguardista de incidir sobre la vida, de cambiarla. Y hay que relegarla al catálogo de los movimientos literarios, sin mayor alcance. Esta tarea les tocó en suerte a los poetas sociales. Por eso, cuando los novísimos recurran a ella, lo harán como si se tratase de una tradición más y sólo con el fin de enfrentarse a sus predecesores, a pesar de que algunos como Castellet o Gimferrer adopten al principio la faz más extremada del vanguardismo. Y por eso también acabarán por abandonarla, cuando la ruptura se haya completado, en beneficio del *revival* de otras líneas también tradicionales que ahora han dejado de tener para ellos las connotaciones políticas reprobables que por su relación con el régimen tuvieron por ejemplo para los poetas sociales. Ésta es, a mi juicio, la explicación de la existencia de esos dos momentos diferenciados que no sólo los poetas sino también la crítica, como fue el caso de José Luis García Martín, apreciaron enseguida en la generación novísima⁶⁵³. Y así se explica además que poetas como Guillermo Carnero, uno de los primeros en desdeñar el influjo surrealista y en considerarlo simplemente una tradición literaria⁶⁵⁴ de origen romántico, llegase incluso a ironizar sobre él, como hace en el poemario *El azar objetivo* (1975)⁶⁵⁵, y terminase por retomar el debate clasicismo / romanticismo ligando

⁶⁵² No se olvide que el garcilasismo llegó avalado por intelectuales falangistas como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco o José García Nieto.

⁶⁵³ En la antología *Las voces y los ecos* (1980) García Martín señala: “La mitología *camp* y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo a lo largo de la década hasta prácticamente desaparecer. El culturalismo, en cambio, ha seguido plenamente vigente, diversificándose y personalizándose en los poetas mejores” (1980: 65). Y en 1989, en el monográfico que la revista *Zurgai* dedicó a los novísimos, dice: “A partir de 1975, los novísimos ‘históricos’ (los incluidos en las antologías de Castellet y Martín Pardo, fundamentalmente) inician rumbos personales que sólo tienen en común el rechazo de las estridencias vanguardistas, del exhibicionismo culturalista, una vuelta -matizada, según los casos- al intimismo y a la contención clásica” (García Martín, 1989: 4).

⁶⁵⁴ “No me siento en modo alguno identificado con la tradición surrealista ni con sus formas de expresión. Tal vez sea una cuestión de carácter y de formación literaria: adoro ese *esprit* francés (y también su tono menor) de mis lecturas infantiles: Maupassant, Pierre Louys, Valéry Larbaud. Nunca he sido capaz de soportar a los poetas surrealistas franceses; detesto a Joyce y me encantan Sthendal y Boris Vian. Y creo que, a diferencia de mis compañeros, poesías como la de Octavio Paz o César Vallejo no han supuesto absolutamente nada en mi evolución. *Dibujo de la muerte* está influido por los simbolistas y parnasianos franceses, los clásicos griegos y latinos y la poesía española barroca. Y por supuesto recoge sugerencias de procedencia muy varia: novelas, Burckhardt, Wölfflin y los viejos infolios de Charles Yriarte” (apud Campbell, 1971: 49).

⁶⁵⁵ Así lo confiesa en una entrevista concedida a José Luis Jover y publicada en *Nueva Estafeta* en 1979 con el título “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”: “De ahí que el título aluda a la

ahora toda verdadera vanguardia con el clasicismo, entendido éste como reflexión sobre el lenguaje y no sobre el yo. En la “Encuesta surrealismo”, publicada por *Insula* en diciembre de 1974, Carnero es rotundo: “Con el corpus de teoría literaria de que disponemos en estos momentos, una escritura de vanguardia está más cerca -en cuanto a los métodos, no a los contenidos- del neoclasicismo que del romanticismo y su última consecuencia, el superrealismo” (1974: 9).

Por todo esto, no es extraño que algunos críticos leyesen en términos clásicos la producción poética de los novísimos, incluso aquella más próxima a la vanguardia. El caso de Beniamino Vignola es de los más llamativos. En el artículo “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)” (1981) señala dos caminos en la poesía novísima: el ‘neorrealismo’ de un Vázquez Montalbán, relacionado con el cine y los *mass media*, y el ‘neobarroco’ de Carnero y Gimferrer, basado en la experimentación lingüística, la libertad de imágenes y la revitalización de la metáfora. El término ‘neobarroco’ así utilizado coloca en un mismo grupo a Gimferrer, un poeta que ha apostado firmemente por la vanguardia y el surrealismo, y a Carnero, que ha renegado de ella. La vanguardia, definitivamente convertida en tradición, en clasicismo, se confunde, por tanto, con otras líneas también tradicionales y clásicas.

Y por todo esto además la poesía novísima fue acusada muy pronto de falta de novedad. Sus ansias de ruptura, de cambio, fueron vistas como un simple rescate de tradiciones existentes en el pasado. Así lo indicarían críticos tan renombrados como José Olivio Jiménez (1972) o Bernd Dietz (1989)⁶⁵⁶.

Si durante los años cuarenta la poética clasicista, con Garcilaso a la cabeza, se esgrimió como antídoto contra la rebeldía vanguardista, en los setenta, con los novísimos, la vanguardia ingresa en el panteón de los clásicos. Para llegar a este punto fue necesario limar en sucesivos estadios y con muy diversas estrategias (la conciliación de tradición y vanguardia, el debate clasicismo / romanticismo) los elementos más extremos de la vanguardia, sus aspiraciones de novedad o de rebeldía sin límites, al tiempo que se iba desdibujando el perfil nacionalista y conservador que el clasicismo tuvo en los primeros años del franquismo. Este

reivindicación superrealista de los resortes irracionales de la creación, y que el lenguaje frío del libro sea una ironización desde dentro del lenguaje frío mismo, una ironización ardiente” (apud Jover, 1979: 153).

⁶⁵⁶ Bernd Dietz quizás sea el más tajante: “Los dilemas artísticos como los asuntos políticos entran en una suerte de espléndido aislamiento, y el provincianismo que se impone por doquier tiene efectos letales sobre toda poética basada en el riesgo, la experimentación y la búsqueda de nuevos horizontes. El que la aparición de los novísimos a partir de 1970 sea saludada con irreprimible alborozo por parte de casi todos constituye ya un claro síntoma de la pobreza ambiental. El grupo capitaneado por Pere (entonces Pedro) Gimferrer (...) apenas precisa postular la autonomía del fenómeno poético para pasar a la historia como motor de un cambio decisivo. Pocos se paran a pensar que sus virtudes brotan esencialmente por contraste con la miseria ambiental, y que su gesto se limita en gran medida, a una reivindicación de los autores del pasado, inmediato o remoto, que la ignorancia culpable había vuelto ajenos a nuestras coordenadas” (1989: 9).

proceso culmina con los novísimos y sobre él se asienta la poesía del último cuarto del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Bürger, Peter** (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona (Península).
- Busuioceanu, Alejandro** (1949). "Vicente Aleixandre revela sus secretos", *Insula* 37, Madrid, 15 de enero de 1949, p. 8.
- Campbell, Federico** (1971). *Infame turba*, Barcelona (Lumen) (reedición en Lumen, 1994).
- Carnero, Guillermo** (1976). *El grupo Cántico de Córdoba*, Madrid (Editora Nacional).
- Carnero, Guillermo** (1983). "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente* 23, Madrid, nº 23, abril de 1983, 43-59.
- Castellet, José María** (1954). "Analogía entre dos poetas", *Correo Literario* 5, Madrid, septiembre de 1954.
- Castellet, José María** (1955). *Notas sobre la literatura española contemporánea*, Barcelona (Laye).
- Castellet, José María** (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona (Seix-Barral), Barcelona (Península) 2001, ed. de Laureano Bonet.
- Castellet, José María** (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona (Seix Barral).
- Castellet, José María** (1965). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona (Seix Barral).
- Castellet, José María** (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona (Barral), Barcelona (Península) 2001.
- Castellet, José María** (1976). *Literatura, ideología y política*, Barcelona (Anagrama).
- Celaya, Gabriel** (1949). "Carta abierta a Victoriano Crémer", *Espadaña* nº 39, León.
- Celaya, Gabriel** (1959). "Doce años después", *Acento* 3.
- Dietz, Bernd** (1989). "El postismo y su lugar en la poesía española contemporánea", *Ínsula* 510, Madrid, 9.
- García Martín, José Luis** (1980). *Las voces y los ecos*, Madrid (Júcar).
- García Martín, José Luis** (1989). "La generación del setenta: un recuento y una aclaración", *Zurgai*, Bilbao, monográfico sobre *Poetas de los setenta*, diciembre de 1989, 4-9.
- Gimferrer, Pere** (1971). "Notas parciales sobre poesía española de posguerra", en Salvador Clotás y Pere Gimferrer, *30 años de literatura*, Barcelona (Kairós), pp.87-108.
- Gimferrer, Pere** (1974). "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta", *Destino* 13-7-1974, Barcelona, 34-35.

- González, Ángel** (1980). "Poesía española contemporánea", *Los Cuadernos del Norte* 3, Oviedo, 4-7.
- Ínsula** (1974). "Encuesta Surrealismo", 337, diciembre de 1974
- JIMÉNEZ, José Olivio** (1972). *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid (Ínsula).
- Jover, José Luis** (1979). "Nueve preguntas a Guillermo Carnero", *Nueva Estafeta* 9-10, Madrid, pp.148-153.
- Mainer, José Carlos** (1975). "Prólogo", en Guillermo Díaz Plaja, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelona (Los Libros de la Frontera).
- Martínez Sarrión, Antonio** (1980). "Prólogo", en Gabino-Alejandro Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Madrid (Hiperión), pp.7-23.
- Navas Ocaña, María Isabel** (1997). *Espadaña y las vanguardias*, Almería (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería).
- Navas Ocaña, María Isabel** (1998). "Tradición y Vanguardia: un mito de posguerra para estudiar el 27", VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Mitos. Zaragoza, del 4 al 9 de noviembre de 1996. En Túa Blesa (ed.), *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Mitos*, Zaragoza (Universidad de Zaragoza) 1998, Vol.III, pp.248-259.
- Navas Ocaña, María Isabel** (2000). *El postismo*. Cuenca (El Toro de Barro).
- Navas Ocaña, María Isabel** (2001a). "Clasicismo y romanticismo: dos conceptos a debate en la teoría literaria española (1925-1950)", VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Sevilla, 28 al 31 de octubre de 1996. En Manuel Ángel Vázquez Medel y Ángel Acosta (eds.), *La semiótica actual. Aportaciones al VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla (Alfar) 2001, pp.263-282.
- Navas Ocaña, María Isabel** (2001b). "El surrealismo y la crítica española", Congreso Internacional Surrealismo y Literatura. Universidad de Lérida, 17-19 de octubre de 2000. En Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida (Edicions de la Universitat de Lleida) 2001, pp.339-366.
- Nora, Eugenio G. de** (1949). "Machado ante el futuro de la poesía lírica", *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 11-12, Madrid, pp.583-592.
- Vignola, Beniamino** (1981). "La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)", *Camp de l'Arpa* 86, Barcelona, pp.38-41.
- Villena, Luis Antonio** (1981). "Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)", *Quimera* 12, Madrid.
- Villena, Luis Antonio** (1986). "Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética novísima)", *Los Cuadernos del Norte* 3, Oviedo.
- Villena, Luis Antonio** (1996). "El postismo en los días de Venecia", *Barcarola* 50, Albacete, pp.227-238.