



Novísimos - Novissimi: intersecciones entre la poesía española e italiana

Alessandro Ghignoli

Resumen: La ruptura con las generaciones precedentes marcará la década de los setenta. El surgimiento de una nueva sociedad, el relajamiento y posterior desaparición de la censura y el nuevo ambiente de libertad también se traducirán en una poesía alejada del realismo y de las tradiciones en España. Este distanciamiento quedará ya evidenciado a finales de los sesenta con *Arde el Mar*, de Pere Gimferrer, en 1966, o con *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero, de 1967. No obstante, será la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), la que definitivamente señalará este cambio hacia el esteticismo, culturalismo y el discurso meta-poético, que necesariamente implicará con el lector una relación diferente, de aquella que se había establecido en la postguerra. El conjunto de tales características se denominará estética veneciana, tomando el nombre de la ciudad visitada conjuntamente por estos autores.

La década de los sesenta estará marcada por la voluntad de innovación, que alimentaba el deseo de forjar nuevas formas literarias acordes con una situación social distinta e inédita. Así pues, *I Novissimi*, cuya repercusión será notable en España, tratarán de desprenderse de aquel lenguaje arcaico y neocrepuscular, avanzando unas líneas de investigación que serán formuladas y ampliamente exploradas por el *Gruppo 63*.

Palabras clave: poesía española, poesía italiana, novísimos, novissimi, "Gruppo 63"

En 1970 José María Castellet recogió en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, título que evoca la antología italiana *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, las nuevas tendencias de la poesía, utilizando la siguiente clasificación: por un lado, “los seniors”, donde se agrupaban los autores nacidos entre 1939-1942, como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942); por otro, “los coqueluche”, nacidos entre 1944-1948, representados por Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947), Leopoldo María Panero (1948). Todos los poetas, incluidos en este volumen, nacidos después de la guerra, no poseían ninguna experiencia directa de este episodio, aunque obviamente habían vivido la postguerra. Este hecho contribuía a borrar las huellas de esa escritura anclada en lo social. No obstante, la idea de poesía del conocimiento pervivía, aunque transformada, tomando forma en versos que recogían las influencias y referencias literarias, cinematográficas y aquéllas llegadas de los mass-media de estos autores, que asimismo querían superar la auto-referencialidad.

El propósito de esta antología será, entonces, mostrar un nuevo tipo de poesía, como indicará José María Castellet, a través de los autores más representativos de esta ruptura respecto a los poetas precedentes, que dará lugar a sus propias poéticas. Se trata, pues, de reflejar la fractura que se produce con su pasado inmediato, por medio del lenguaje y de la temática; un corte que se efectúa, según señala en el prólogo de esta antología Castellet, sin discusión, puesto que no existe un cuestionamiento de lo antecedente. Tal ausencia de confrontación sin embargo deriva en un giro

radical, puesto que los poetas nacidos a partir del 1939, al menos aparentemente, no mostrarán nexo alguno con la poesía perteneciente a las décadas anteriores, determinada por la guerra civil y sus efectos.

Esta voluntad de cambio no sólo se explica por la crisis del realismo, que se manifiesta a principios de los sesenta, ni por motivos estrictamente generacionales, sino que se debe también a un gusto literario que incorpora factores extra-literarios como puedan ser la música pop, el cine o la moda, es decir, es una escritura permeable a estos acontecimientos cuyo impacto está determinado por el debilitamiento del régimen, la posterior muerte de Franco y la necesidad de apertura añorada por estos autores.

Esta “nueva sensibilidad”, según afirma Castellet, surgirá en otros países de manera gradual, gracias a las polémicas ideológicas propias de las democracias liberales y al peso de los mass-media. Sin embargo, en España no serán posibles esos debates, debido a la ausencia de libertad y además los medios de comunicación estarán sometidos a las exigencias de la dictadura que conformará una masa popular poco formada y alienada. A pesar de la prohibición de reunión, en 1967 se producirá el encuentro en Barcelona a lo largo de tres días entre pintores, arquitectos y escritores, españoles e italianos [1], en la recién inaugurada Escuela de Diseño EINA (Balestrini, N., Giuliani, A., 2002: XXII), organizado por Beatriz de Moura, sin permiso, claro está, de las autoridades franquistas. Sin embargo, este acontecimiento extraordinario evidenciaba también el encierro al que se veían sometidos, pese a sus intentos, los autores de esta década, que se debatirán entre cierta recuperación del folklore, de los aspectos si queremos más *kitsch*, y el creciente interés ante la emergente cultura pop que se combinará en curiosa amalgama.

Estos poetas optarán por dar la espalda a sus mayores, abandonando aquel discurso de la cotidianidad, para cultivar la denominada “estética veneciana” - expresión que procede del viaje que realizaron a Venezia, así como del poema “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, de Pere Gimferrer -, basada en la superación del lenguaje referencial, de corte culturalista, y la constante sugerencia que instaba al lector a enfrentarse al texto de una manera bien diversa, resaltando el acto de lectura. Así pues, el medio, el discurso, la forma se antepone al tema y al referente. Se manifestaba, de esta manera, el deseo de trascender la expresión directa y de relacionar la escritura poética con la capacidad de creación, la novedad, así como con los movimientos artísticos contemporáneos. Esta tendencia, que se hace patente, a pesar de las muchas diferencias que puedan existir entre los poetas de esta etapa, implica también, al menos en la teoría, cierta negación de lo personal y de lo anecdótico, evitando caer así en un discurso de corte confesional o en la auto-referencia. Esta poesía insiste, pues, en privilegiar la forma, que se articulará en esteticismo y autoconciencia. Sin duda, se puede rastrear aquí la huella dejada por Valente, Gil de Biedma o Brines con la poesía del conocimiento, aunque los novísimos obviarán tal parentesco, estrechando lazos con el surrealismo francés, con piezas literarias de autores hispanoamericanos, como Octavio Paz o José Lezama Lima, o con T. S. Eliot, entre otros.

Debemos señalar que además estas generaciones tendrán acceso a los medios de comunicación, productores incansables de mitos y creadores del *star-system* cuyo alcance y repercusión facilita la emergencia de un ambiente total, garantía por un lado del orden existente, que se ve continuamente fortalecido con su constante presencia en prensa, radio, televisión, y que por otro muestra indirectamente el exterior a través de la información relativa al turismo o a las supuestas excentricidades extranjeras. Este universo, sin duda crucial para esta primera promoción de poetas, favorece vínculos duraderos entre la música, la poesía y el cine del momento, tal y como indica Vázquez Montalbán cuando manifiesta que:

cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción. Los programadores de divorcio entre la cultura de *élite* y la cultura de masas morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de *élite* (Vázquez Montalbán, M. en Castellet, J. M., 1970/2001: 38).

No obstante, queremos precisar que la cultura de *élite*, contrariamente a lo que mantenía Montalbán, desgraciadamente no se masificó, como ya pronosticó Walter Benjamín en “La obra de

arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, W., 1936/1982: 433-459). La cultura de masas, nacida y destinada, en un principio, a las clases populares urbanas, desprovistas de su cultura popular, sin acceso a la alta cultura, ganó progresivamente terreno. Así, la tendencia culturalista, que remitía a autores extranjeros o personajes de célebres piezas literarias, se hibridaba con facilidad con aquella folklórica en una evidente contradicción que caracterizaba esta poesía. Prueba de esto es el poema “requisitoria general por la muerte de una rubia”, es decir, la Marilyn, estrella del *star-system* cinematográfico, escrito por Antonio Martínez Sarrión, que en esencia no distaba tanto de aquel poema de Manuel Vázquez Montalbán dedicado a “Conchita Piquer”, figura de la canción, puesto que ambas pertenecían a esa cultura de masas que ofrecía estos personajes al gran público.

El conocimiento de autores extranjeros tales como Eliot, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens y los surrealistas franceses, entre otros, la necesidad de desmarcarse del pasado y sin renunciar a la recuperación de autores puntuales de la tradición como Aleixandre, Gil de Biedma, Cernuda, así como de autores hispanoamericanos serán algunas de las características que compartirán los autores de esta etapa, en los que se manifiesta una voluntaria distancia en general respecto a la propia tradición. También, se despreocuparán por seguir las estructuras ya conocidas para perseguir un discurso alógico o ilógico, al que se llegará a través de la escritura automática o empleando la técnica del *collage*, fórmula indicada para desvanecer formatos. La inserción de versos de otros poetas, de personajes de cómic o novelescos, de fragmentos de canciones, de manuales de instrucciones, de recortes de periódicos, de revistas - recuérdense algunos poemas de Leopoldo María Panero [2]-, darán lugar a algo distinto: una composición que pone de relieve la simultaneidad, la fugacidad, la actualidad; un objeto autosuficiente y autónomo formado por fragmentos, cuya breve vida responde a una temporalidad frenética donde el instante [3] y el consumo proponen un continuo juego entre los elementos más diversos y a su vez reconocibles (Marinas, J. M., 2001).

Cabe precisar que los poetas a los que nos hemos referido, agrupados, como ya mencionamos, en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, título que se inspira en la antología italiana *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, muestran contadas coincidencias respecto a Elio Pagliarini, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini o Antonio Porta, representantes de la *neoavanguardia*. La repercusión de la antología italiana fue tal que el libro, editado por Rusconi e Paolazzi, pasó a ser reeditado por Einaudi en 1965 y en 1977, incluyendo en esta ocasión sus poéticas, cuyo peso en el panorama literario, y no sólo en él, puesto que su actividad teórica en las ciencias sociales también ha sido muy relevante continua muy presente, como atestigua la última reedición, con ocasión de los cuarenta años de la formación del grupo, en el 2003.

El interés de los escritores por la vida cultural de su país se manifiesta en su participación en las diferentes discusiones abiertas, en la producción de ensayos referidos a cuestiones latentes y en la asidua colaboración de estos intelectuales en las páginas de los periódicos.

La búsqueda de una reflexión colectiva se hará patente en el *dopoguerra* y volverá a revitalizarse en la década de los sesenta, cuando surge la necesidad de encontrar nuevas formas literarias, que respondan a la nueva situación del país, a una industrialización que el neorrealismo ya no sabe o no puede transmitir. Alfredo Giuliani será el artífice de la antología *I Novissimi*, publicada en 1961, cuyo subtítulo *Poesie per gli anni '60* ya anticipa el propósito del libro, cuyo prólogo, así como la selección de autores y poemas, había recaído en este poeta y crítico italiano.

La *neoavanguardia* retomará, como ya hicieron las vanguardias en los treinta primeros años del siglo XX, la voluntad de ruptura y de innovación, de la que se desprende que un lenguaje considerado arcaico no es el vehículo idóneo para transmitir una idea renovadora. De ahí su deseo por destruir las formas tradicionales en un intento de hallar aquéllas que puedan adaptarse a la nueva sociedad italiana, que se enfrentaba a problemas hasta entonces inéditos. Quieren, por tanto, dar los medios al arte para aumentar y profundizar sus posibilidades de comunicación con el público, aunque en tal intento se pierda el objetivo inicial, que propiciará la aparición años más tarde de una *élite* cultural poco preocupada en llegar al lector. Además, la poesía neocrepuscular,

melancolía autobiográfica, se convertirá en una adversaria a la que combatir mediante innovaciones lingüísticas, plurilingüismo y uso del dialecto (cabe añadir que estas dos últimas fórmulas fueron también utilizadas por Pasolini, desde otra perspectiva teórica, tendente a desvelar las implicaciones ideológicas y sociales que se advierten en el habla popular), así como con rupturas sintácticas, que recuerdan a las efectuadas por las primeras vanguardias, aunque por motivos obvios no se reconozcan estos precedentes o aportaciones, en especial los provenientes del futurismo, movimiento condenado al ostracismo, entre otras cosas, por su vinculación con el fascismo.

Antes de proseguir, consideramos pertinente hacer un alto en el camino y detenernos en la carta que envió el crítico, poeta y profesor de la Universidad de Siena, Franco Fortini [4] a José María Castellet a propósito de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*. Este texto revela no sólo los rasgos distintivos de los poetas italianos denominados *I Novissimi*, sino también las diferencias más notables respecto a los poetas recogidos en la antología española. Por tanto, esta carta nos servirá para conocer la poesía surgida en esta década en Italia y para cotejarla con la escritura de los *novísimos* españoles.

Además, siguiendo a Fortini, la campaña anti-ideológica, ante los excesos de la politización en Italia, de donde surgen *I Novissimi* provoca una anti-ideología que se oculta tras soportes teóricos convertidos en refugio. Así también los autores españoles se esconderán, con el fin de acotar su actividad alejada de las décadas anteriores, tras un no querer saber, propio de la vanguardia, que desembocará irremisiblemente, para Fortini, en la justificación ideológica de la que precisamente quieren huir.

Así, en la carta (Castellet, J. M. (ed.), 1970/2001: 18-21) [5], fechada el 2 de octubre de 1970, Fortini no duda en señalar los posibles equívocos que plantea la antología española. El primero, aunque no el único, referido a la desafortunada cita de Barthes que cierra la introducción y que contribuye a oscurecer, a juicio del crítico italiano, la posición de estos poetas, debido a que la cita en cuestión pertenece a un texto en el que el término “poesía” se utiliza como sinónimo de “religión”, como búsqueda inalienable de las cosas. Asimismo, Fortini desaprobará las dudosas auto-justificaciones, que estos autores u otros, se buscan a través de la autoridad de un gran ensayista, como es el caso de Barthes, cuyas palabras son forzadas, según señala el profesor y crítico con tal propósito. Además, los poetas españoles y los italianos rechazarán su historia, su pasado inmediato, como lo hicieran en general las vanguardias, y buscarán en una *Kulturindustrie* (cultura industrial) sus referencias, que sin embargo serán suministradas y previstas por la industria. Dicho de otro modo, son las referencias que ellos creen elegir.

También Fortini destacará la obediencia a la cultura industrial que manifiesta Castellet en su labor de categorización realizada teniendo en cuenta la edad, la tendencia y el gusto de los autores recogidos en *Nueve novísimos poetas españoles*, como visión única y producto, al tiempo que concluye su carta preguntándose por el poder que es posible adquirir cuando se pasa a formar parte de ese mecanismo de prevaricación en el dominio político-industrial.

Por tanto, podemos afirmar que las similitudes entre el caso español y el italiano se manifiestan principalmente en la voluntad de ruptura con la tradición, en la evidente influencia de los mass-media y en la búsqueda de nuevas fórmulas expresivas, que serán desarrolladas en un plano teórico por los autores italianos, que asimismo mostrarán una preocupación mayor por la política, que les conducirá no sólo a colaborar en las páginas de los periódicos sino a participar de forma activa, formando parte de las listas de sus partidos, como Edoardo Sanguineti en el Partido Comunista Italiano, PCI, o bien de manera más radical como Nanni Balestrini, que fue incriminado en el 1979 por pertenencia a banda armada, por lo que tuvo que refugiarse en Francia, acusación de la que sería absuelto en el 1985.

La *neoavanguardia* destacará además la estrecha relación existente entre la ideología y el lenguaje, como ya hiciera el círculo de Bajtín, y el propio Bajtín, bajo el nombre de Valentin Nikólaievich Voloshinov, en la década de 1920, con *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), texto esencial para cuantos se interesen por la teoría textual, que anticipa lo que años más tarde dará lugar a la sociolingüística:

Esta cadena ideológica se tiende entre las conciencias individuales y las une. Los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción *entre* conciencias individuales. La misma conciencia individual está repleta de signos. La conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir sígnico y, por ende, sólo en el proceso de interacción social (Voloshinov, V. N., 1929/1992: 34).

Podemos imaginar el lenguaje como una red en la que los personajes se disputan la legitimidad de las palabras; el profundo significado de la sociabilidad del lenguaje nos permite plantear el discurso poético, el discurso en los textos culturales a partir de toda una red de valoraciones y significaciones (los enunciados no sólo significan, también valoran), donde el acento valorativo permitirá la comprensión del hecho literario. Así, la revista *Il verri*, fundada en 1956 por Luciano Anceschi (1911-1995), emprenderá la reflexión activa entre lenguaje y sociedad con colaboradores como Nanni Ballestrini (1935), Alfredo Giuliani (1924-2007), Umberto Eco (1932), Angelo Guglielmi (1929), Antonio Porta (1935-1989) o Edoardo Sanguineti (1930) que posteriormente estarán entre los nombres más destacados del denominado *Gruppo 63* [6], cuyo nacimiento se sitúa en la provincia de Palermo, en ese año, donde se llegaron a reunir 33 escritores y 8 críticos con el fin de debatir y definir sus posiciones, situación que se repetirá en cuatro ocasiones más [7] (Barilli, R., Guglielmi, A., 1976: 363-364).

Las divergencias, como era de esperar, fueron muchas, sin embargo les unió su preocupación por la relación entre ideología y lenguaje, que derivó en la discusión sobre el compromiso de la literatura. De tal modo, unos optaron por la búsqueda de nuevas formulas lingüísticas y otros, que consideraron la literatura como responsabilidad y compromiso, mostraron su lado más crítico con la sociedad burguesa. En cualquier caso, algunos, como Edoardo Sanguineti, supieron fusionar estas dos tendencias. Además, tal y como sostiene Fausto Curi, en su escritura se da:

la possibilità di costruire un linguaggio poetico sottratto alle angustie della lirica e aperto alla libertà e alla ricchezza del discorso e della narrazione (Curi, F., 2005: 18),

como se evidencia en el siguiente poema del 1964:

piangi piangi, che ti compero una lunga spada blu di plastica, un frigorifero
Bosch in miniatura, un salvadanaio di terra cotta, un quaderno
con tredici righe, un'azione della Montecatini:
piangi piangi, che ti compero
una piccola maschera antigas, un flacone di sciroppo ricostituente,
un robot, un catechismo con illustrazioni a colori, una carta geografica
con bandierine vittoriose:
piangi, piangi, che ti compero un grosso capidoglio
di gomma piuma, un albero di Natale, un pirata con una gamba
di legno, un coltello a serramanico, una bella scheggia di una bella
bomba a mano:
piangi, piangi, che ti compero tanti francobolli
dell'Algeria francese, tanti succhi di frutta, tante teste di legno,
tante teste di moro, tante teste di morto:
oh ridi ridi, che ti compero
un fratellino: che così tu lo chiami per nome: che così tu lo chiami
Michele:

(Sanguineti, E., 1982: 82).

Los acontecimientos sociales y políticos propiciaron la desintegración de este grupo en 1969, y a un tiempo fortalecieron la dicotomía anunciada en los años precedentes entre la literatura político-social y aquella otra literatura preocupada por la innovación lingüística. A pesar de que estas reflexiones sobre si la situación histórico-económica debían tener consecuencias en las expresiones artísticas, así como en la sociedad no consiguieron movilizar a la mayoría de los escritores italianos, podemos decir que en términos generales el *Gruppo 63* contribuyó a insertar una perspectiva teórica

en el texto poético, además de suponer una fuerte sacudida, en apariencia, a la tradición, aunque esta ruptura no fue tal, puesto que incorporó todo lo que le precedía, aunque fuese para negarlo. Por tanto, la preocupación que se escondía tras la poesía neocrepuscular, que cantaba a una forma de vida rural, que perdía terreno e importancia ante la industrialización y el crecimiento de la ciudad, no distaba tanto de la preocupación social que mantenía la *neoavanguardia* en su intento por encontrar un lenguaje que pudiera expresar los cambios que experimentaba la Italia de la década de 1960.

El interés por lo social pervivía, aunque manifestado de distinto modo y referido a dos realidades diferentes. De hecho, la *neoavanguardia* optará, para acercarse a esta nueva situación, por desmontar, deestructurar el lenguaje con el fin de poder cambiar a partir de estos pilares la sociedad, en un ejercicio utópico, que quedó atrapado en la deconstrucción y en la formación de una poderosa *élite*, la cual reinó durante décadas en el panorama literario italiano.

Notas:

[1] En este encuentro participaron los escritores Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, Juan Marsé, Salvador Clotas, Gabriel Celaya; los críticos: José María Castellet, Roman Gubert, Aleixandre Cirici; los arquitectos: Ricardo Bofill, Oscar Tusquets, Federico Correa y Oriol Bohigas; los pintores: Antoni Tàpies y Albert Rafols Casamada, el director Carlos Saura. Los participantes italianos fueron Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Pietro Buttitta, Furio Colombo, Guido Davico Bonino, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Inge Feltrinelli, Enrico Filippini, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Germano Lombardi, Giorgio Manganelli, Giulia Niccolai, Elio Pagliarani, Vittorio Gregotti, Antonio Porta, Valerio Riva, Mario Spinella.

[2] Véase “Unas palabras para Peter Pan”, “*El Hombre Amarillo fue acribillado...*”, “Para evitar a los ladrones de bolsos”, entre otros.

[3] En el trabajo, *La fábula de bazar* (2001), José Miguel Marinas analiza las transformaciones que el consumo opera en la forma de concebir los tiempos y los espacios.

[4] Franco Fortini (1917-1994) usará el apellido de la madre en lugar de Lattes. Luchó durante la II Guerra Mundial como *partigiano* y tras la guerra fue nombrado profesor de Historia de la crítica literaria en la Universidad de Siena. Asimismo, fue colaborador de muchas revistas entre las que se cuentan “Il Politecnico”, “Officina”, “Nuovi Argomenti”, “Quaderni piacentini”, “Ragionamenti”, “Paragone”, y también colaboró en las páginas culturales de distintos periódicos. Su actividad como traductor fue muy notable, puesto que gracias a su labor autores como Proust, Éluard, Brecht, pudieron ser leídos en lengua italiana. También es célebre su adaptación de una de las versiones del *Faust* de Goethe. Debemos destacar que la colaboración de Fortini con el neoexperimentalismo de la revista “Officina” nunca llegó a influenciarle en sus presupuestos poéticos, pues tuvo siempre claro los peligros, bajo una perspectiva ideológica, de las operaciones innovadoras que podían desembocar en una racionalización y tapadera del sistema capitalista burgués.

[5] A continuación incluimos la carta, escrita originariamente en francés, a pesar de su extensión, pues consideramos su pertinencia para explicar los presupuestos que inspiran a *I Novissimi*, y que gracias a este texto también revelan sus divergencias frente a los *novísimos* españoles:

«Querido Castellet, acabo de leer su introducción y una parte de las declaraciones de poética de los jóvenes autores; y también algunos textos. Creo haber entendido lo que usted me decía hoy; a saber, el pesar por no haber llevado más lejos su juicio y la inevitabilidad de los equívocos surgidos entre los grupos de opinión* que le han leído. Pero creo que eso no viene de una debilidad o un error en su juicio. Viene, creo, del hecho de que

todo el libro es un discurso de poética, y sobre todo los textos. Los autores - hablo en general, y mi impresión es muy superficial - no parecen expresar, en sus poemas, más que la preocupación de situar correctamente su "actividad"; según una ley interna de toda "vanguardia", la negación del "arte" por el sarcasmo, etc., desemboca paradójicamente en lo que, verbalmente, más odia y detesta la vanguardia: es decir, la justificación ideológica, filosofante, en la *Weltanschauung* - fíjese en la mayoría de declaraciones. De hecho, lo dice usted muy bien en su introducción. Encuentro aquí, tan conmovedores que hacen llorar todos los lugares comunes de la nueva vanguardia internacional resquebrajada como los viejos Beatles. Percibo autenticidades, "wounded hearts", lágrimas tras la risa, como en tiempos de los bisabuelos, como los Scott-Fitzgerald, precisamente. Más de uno podrá, deberá renegar de sí mismo, crecer, envejecer, aprender que la poesía es la juventud, pero la juventud *aufgehoben*... Y, sin embargo, no puedo dejar de sentir un escalofrío de sorpresa y de miedo, digo bien: de miedo, ante la prisa de la mayoría de estos autores por exhibir lo que acaban de comprar, según parece en una de las innumerables librerías parisinas que desde hace un cuarto de siglo siguen proponiéndonos Breton Péret Artaud, Artaud Péret Bataille, etc., etc. No es grave que renieguen del pasado inmediato, de su historia, y a veces de su lengua; *tienen* (tenemos, en Italia y en Europa) *gran cantidad de buenas* (y malas) *razones para hacerlo*; Lo que es grave** es que parecen ignorar o más bien menospreciar el hecho de que sus elecciones más "sinceras" y "sufridas" - elección de lecturas, de nombres, de referencias, de *tòpoi* - *han sido dirigidas, previstas, etc., por la Kulturindustrie* y que *un solo poder* produce los deshechos urbanos con los que los artistas pop han realizado sus viejos ensamblajes*** y la señora Sonntag que lanza la moda *camp* (y enseguida se va hasta Vietman para descubrir que los Viets están muy bien pero son periféricos, no decisivos en definitiva...). Parecen detenerse en la primera etapa. (Pienso en mi juventud, cuando todos los malos maestros de Florencia 1935-40 me enseñaban a venerar a Joyce, Kafka, Gide, Rimbaud, Mallarmé, Valéry (!) y a considerar, pongamos por caso, a Pushkin, Tolstoi, a Diderot o Swift o Goethe o Cervantes como venerables idiotas.) De ahí la responsabilidad que recae sobre usted, querido Castellet. Si hay algún error - y, sinceramente, no puedo juzgar el fondo de la cuestión -, no está en lo que usted piensa, es decir, en no haber llevado lo bastante lejos la visión crítica; está, quizá, en haber aceptado *desde el principio* una categorización (de edad, de tendencia, de gusto) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie* que, como editores o colaboradores de la edición, conocemos demasiado bien. Eco, por ejemplo - cuya amplitud de conocimientos y cuya lucidez de inteligencia respeto -, y otros mucho menos inteligentes y preparados que él han optado por alimentar a la bestia, es decir por participar de su poder. ¿Pero nosotros? ¿De qué poder tenemos derecho a participar? ¿De dónde nos vienen los sufragios mudos - los más severos, los que no perdonan - en cuyo nombre declaramos, hace veinte o treinta años, nuestro derecho a la palabra?

Crea en mi amistad, querido Castellet, en mi agradecimiento. Perdone mi mal francés (y esta carta demasiado larga). Sepa que es con emoción, con un sentimiento mezclado de admiración y de temor, como dejo por segunda vez su tierra y el alboroto de las Ramblas que sube hasta mi ventana.

Suyo, Franco Fortini.

* Pero, hay que decirlo, el equívoco reside enteramente en la desafortunada frase de Barthes con la que cierra usted su introducción. Porque a Barthes nunca le ha gustado la dialéctica; y uno se lo figura, con sus "o bien... o bien...". Lo que él llama imposible "síntesis entre ideología y poesía" no es nada menos que la realidad corriente y cotidiana de *cualquier* hombre, que vive simultáneamente la penetrabilidad (u operatividad) de lo real y su impenetrabilidad su *an sich*. Poner de relieve la oposición y la inconciliabilidad entre esos dos momentos, eso es lo que, hablando con propiedad, es ideológico, en el sentido marxista de la palabra. Pero fíjese en la fecha de las *Mythologies*. Entonces (1955-57) "poesía" era, para Barthes, un sinónimo de "religio" ("la búsqueda del sentido inalienable de las cosas"), y en su frase expresaba la sensación de ahogo provocada por los excesos de politización - entre otros, de sus amigos de *Arguments* - y encabezaba la campaña antiideológica a cuya sombra surgieron los Novissimi italianos, los menos nuevos, los recién nacidos. Pero fíjese cómo supo traicionar su *aut-aut*: no quiso, a continuación, ni "ideologizar" una realidad enteramente permeable a la historia, ni "poetizar", sino más bien enmascarar su propia "poésie", su intimidad "impenetrable", "irreductible", con el Gran Aparato "científico" de la Semiología estructural - y confirmar que el racionalismo no-dialéctico tiene como contrapartida una mística que se avergüenza de sí misma, la peor de todas creo que no deberían proponerse a los jóvenes (poetas o no) dudosas fórmulas de autojustificación embutidas con la autoridad de un ensayista genial como R. Barthes.

** Y que casi no se da, por lo que yo sé (que no es mucho), en ciertas expresiones de la poesía americana de hace quince años (digamos Ginsberg) e incluso más reciente (Bob Dylan). Uno tiene la impresión de que esos americanos “saben” las estructuras reales de su hábitat y que nuestros jóvenes, aunque sean infinitamente más “sabios”, y a veces sociólogos y economistas, no “saben” y quieren *no saber*. Algo muy tradicionalmente místico y español, me parece...

*** A este respecto, dudo que el texto de G. Dorflès que cita usted siga siendo válido.»

[6] El nombre de este grupo será sugerido por el compositor de música contemporánea Luigi Nono, quien conocía de la existencia en Alemania del *Grupo 47*, grupo de autores que se reunían anualmente (Balestrini, N., Giuliani, A., 2002: XII).

[7] El primer encuentro del *Gruppo 63* tuvo lugar en Solanto (Palermo) del 3 al 8 de octubre de 1963; el segundo, se celebró del 1 al 3 de noviembre de 1964 en Reggio Emilia. Nuevamente se reunieron en Palermo con motivo del tercer encuentro del 3 al 6 de septiembre de 1965. La Spezia albergará la cuarta reunión del 10 al 12 de junio de 1966. Por último, Fano (Pesaro) será la ciudad elegida para desarrollar esta reunión del 26 al 28 de mayo de 1967.

Bibliografía

AMENDOLARA, Marco, 1984, *La musa meccanica*, Pellicanolibri, Roma, 1994.

BAJTÍN, Mijaíl, 1919-1974, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

BALESTRINI, Nanni, GIULIANI, Alfredo, 2002, *Gruppo 63 - L'Antologia*, Testo&Immagine, Torino.

BENJAMIN, Walter, 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 433-459.

CASTELLET, José María (ed.), 1970, *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Península, Barcelona, 2001.

CURI, Fausto, 2005, “Del montaggio”, revista *Il verri*, n° 29 ottobre, anno L, Milano, págs. 12-22.

GIULIANI, Alfredo (ed.), 1965, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 2003.

LORENZINI, Niva, 1999, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna.

MARCHESE, Angelo, 1985, *L'officina della poesia*, Mondadori, Milano.

MARINAS, José Miguel, 2001, *La fábula del bazar*, Visor Dis., Madrid.

SANGUINETI, Edoardo, 1982, *Segnalibro 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.

VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich, 1929, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

© *Alessandro Ghignoli* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/novissim.html>