



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

LA POESÍA ANDALUZA DE LA TRANSICIÓN
(1966-1982): REVISTAS Y ANTOLOGÍAS

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR FERNANDO GUZMÁN SIMÓN
BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR. D. RAFAEL DE CÓZAR SIEVERT
(PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ESPAÑOLA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

SEVILLA, 2008

0. ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

1. INTRODUCCIÓN.....	15
1.1. Objetivos.....	17
1.2. Descripción de los contenidos.....	25
1.3. Metodología.....	41
1.3.1. Análisis de las revistas.....	43
1.3.2. Análisis de las antologías.....	47
1.4. Fuentes y su problemática.....	51
1.4.1. Las revistas literarias.....	53
1.4.2. Las antologías de poesía.....	56
1.5. Algunos precedentes en el estudio de la poesía, las revistas y las antologías de la Andalucía de la Transición.....	57
1.5.1. Estudios sobre las revistas literarias.....	59
1.5.2. Estudios sobre las antologías de poesía.....	63
1.6. Agradecimientos.....	71
2. MARCO TEÓRICO, CONCEPTUAL E HISTÓRICO.....	73
2.1. Marco teórico y conceptual.....	75
2.1.1. El concepto de <i>texto</i> y su aplicación al estudio de las revistas literarias y antologías de poesía.....	75
2.1.2. Una aproximación al marco de estudio de la literatura: El concepto de <i>cultura</i> en las teorías sistémicas.....	85
2.1.3. La dinámica centro/periferia o las transferencias en el sistema literario: Las teorías del <i>canon literario</i>	97
2.1.4. Del <i>canon literario</i> a la <i>historia de la literatura</i> : Los equipos poéticos en la Transición española.....	115

2.1.5. Algunas reflexiones sobre la teoría de la historia literaria.....	131
2.1.6. Las revistas de poesía.....	145
2.1.6.1. Sobre la investigación de las revistas literarias.....	145
2.1.6.2. Definición de las revistas literarias.....	148
2.1.6.3. La intertextualidad en la revista literaria o la dialogía textual de sentido único.....	154
2.1.7. Las antologías de poesía.....	157
2.1.7.1. Definición.....	157
2.1.7.2. Los criterios de selección y la autoría.....	164
2.2. Breves apuntes sobre la historia, la cultura y la sociedad en la Andalucía de la Transición (1966-1982).....	169
2.2.1. El periodo histórico de la Transición y la evolución cultural.....	170
2.2.2. La continuidad cultural antes y después de 1975.....	179
2.2.3. El panorama cultural de la Transición y el diálogo intergeneracional de los poetas de diversos equipos.....	183
2.2.4. La evolución poética y el cambio social del franquismo a la democracia.....	191
2.2.5. El fenómeno autonómico andaluz.....	195
3. LAS REVISTAS LITERARIAS ANDALUZAS DE LA TRANSICIÓN (1966-1982): DIALOGISMO Y POLIFONÍA EN UNA CULTURA EXTRASISTÉMICA.....	205
3.1. Introducción a la joven poesía española de la Transición (Una aproximación a través de las revistas literarias).....	207
3.1.1. Las primeras evidencias de la renovación poética en los sesenta: Las revistas <i>Claraboya</i> (1963-1968) y <i>La Trinchera. Frente de poesía libre</i> (1962).....	209
3.1.2. A la zaga de la neovanguardia: Las revistas <i>Artesa</i> (1969-1978) y <i>Fablas</i> (1969-1979).....	217
3.1.3. Madrid y la poesía del primer lustro de los setenta: Las revistas <i>Aquelarre</i> (1970), <i>Trece de Nieve</i> (1971-1977) y <i>La Ilustración Poética Española e Iberoamericana</i> (1974-1976).....	222

3.1.4. Hacia una refundación de las revistas de literatura: <i>Jugar con Fuego</i> (1975-1981) de José Luis García Martín.....	227
3.1.5. Dos revistas andaluzas anteriores a 1966: <i>Caracola</i> (1952-1975) y <i>Caleta</i> (1953-1969, 1976).....	229
3.2. La joven poesía del 68 que vino del Sur: Las revistas literarias andaluzas 1967-1968.....	233
3.2.1. La revista <i>Bahía</i> (1967-1979) o la soledad poética del sur.....	233
3.2.1.1. El «Grupo Poético Bahía».....	241
3.2.1.2. Contenido de la revista.....	244
3.2.2. La revista <i>Tragaluz</i> (1968-1970) o cuando empezamos a creer en la «Ballad Of Thin Man».....	259
3.2.2.1. Poética y poéticas de la revista <i>Tragaluz</i>	264
3.2.2.1.1. Primera tendencia poética.....	265
3.2.2.1.2. Segunda tendencia poética.....	276
3.2.2.1.3. Tercera tendencia poética.....	291
3.2.2.2. Algunas conclusiones.....	301
3.2.3. <i>Poesía 70</i> (1968-1970) o la revolución por el lenguaje.....	307
3.2.3.1. Origen y presupuestos poéticos de <i>Poesía 70</i>	314
3.2.3.2. Análisis del contenido de la revista.....	319
3.2.3.3. Notas sobre la poética de <i>Poesía 70</i>	364
3.2.4. La revista malagueña <i>Litoral</i> o el nuevo compromiso con la sociedad y la cultura de la Transición.....	381
3.2.4.1. La poesía en la revista <i>Litoral</i>	397
3.2.4.2. Algunas conclusiones sobre la revista <i>Litoral</i>	413
3.2.5. La revista <i>Zaitún</i> (1968-1969) o cuando aprendimos a pronunciar «All my trials...».....	417
3.2.5.1. Contenido de la revista.....	422
3.2.5.2. La poesía en la revista.....	425
3.2.5.3. Algunas conclusiones.....	438
3.2.6. Otras revistas del periodo 1967-1968.....	443
3.2.6.1. La revista <i>Aljuma</i> (Córdoba, 1967-1968).....	443
3.2.6.2. La revista <i>Redondel</i> (1967-1969) de Loja.....	445

3.3. Vanguardia, clasicismo, minimalismo y compromiso en los primeros años setenta: Las revistas literarias andaluzas 1973-1975.....	451
3.3.1. La Transición poética en los setenta y la regeneración cultural en Cádiz: la revista <i>Marejada</i> (1973).....	451
3.3.1.1. Breve historia de la revista poética y el Grupo Literario.....	454
3.3.1.2. Presupuestos poéticos del «Grupo Literario Marejada».....	463
3.3.1.3. Los actos públicos del «Grupo Literario Marejada».....	478
3.3.1.4. La publicación de la revista de poesía.....	488
3.3.1.5. Unas páginas fundamentales de la revista: Los «Poemas del Grupo Literario Marejada».....	498
3.3.1.6. Algunas conclusiones.....	515
3.3.2. Espuma y fuego. La revista <i>Antorcha de Paja</i> (1973-1983) de Córdoba.....	519
3.3.2.1. Sobre las etapas de la revista <i>Antorcha de Paja</i>	526
3.3.2.2. Poetas y poéticas en la revista <i>Antorcha de Paja</i>	533
3.3.2.3. Repercusión de la revista y el final de la publicación.....	546
3.3.2.4. Contenido de la revista.....	553
3.3.2.4.1. Primera etapa: abril 1973-diciembre 1974.....	553
3.3.2.4.2. Segunda etapa: abril 1976- abril 1978.....	584
3.3.2.4.3. Tercera etapa: marzo 1980-abril 1983.....	601
3.3.2.5. Apuntes para una poética	624
3.3.3. Las revistas <i>Algo Nuestro</i> y <i>Gallo de Vidrio</i> : Una poética de la continuidad.....	633
3.3.3.1. La poesía en las revistas <i>Algo Nuestro</i> y <i>Gallo de Vidrio</i>	648
3.3.3.2. Sobre la poética del colectivo «Algo Nuestro».....	663
3.3.3.3. Algunas conclusiones.....	666

VOLUMEN II

3.3.4. <i>Cal. Revista de Poesía</i> (1973-1979): Entre la rehumanización y el clasicismo.....	675
--	-----

3.3.4.1. Contenido de la revista.....	692
3.3.4.2. Las Poéticas de la revista <i>Cal</i>	714
3.3.4.3. Algunas conclusiones.....	737
3.3.5. Las revistas <i>Unicornio</i> (1975-1977) y <i>Jacaranda</i> (1978-1982) o la joven poesía de Málaga toma la Universidad.....	741
3.3.5.1. Contenido de las revistas.....	748
3.3.5.2. La poesía en <i>Unicornio</i> y <i>Jacaranda</i>	755
3.3.5.3. Algunas conclusiones.....	783
3.3.6. Otras revistas del periodo 1973-1975.....	787
3.3.6.1. La revista <i>Anúteba</i> (1974) de Granada.....	787
3.3.6.2. La revista <i>Lauxa</i> (1977) de Loja.....	788
3.3.6.3. La revista <i>Hipocampo. Publicación Interna de Medusa</i> (1975) de El Puerto de Santa María.....	789
3.3.6.4. La revista <i>Batarro. Coplas de Caláinos</i> (1973-77)	791
3.4. La tradición como ruptura y la ruptura como tradición: Las revistas literarias andaluzas 1977-1979.....	801
3.4.1. La revista <i>Caballo Griego Para La Poesía</i> (1976-1977) o el 27 como tradición.....	801
3.4.1.1. La poesía en la revista.....	805
3.4.2. <i>Calle del Aire</i> (1977) o la relectura de la tradición poética modernista.....	811
3.4.2.1. Análisis del contenido de la revista.....	826
3.4.2.2. Análisis de la joven poesía en la revista <i>Calle del Aire</i>	832
3.4.2.3. Una aproximación a la poética.....	846
3.4.3. <i>Ka-meh</i> (1977) o las mínimas manías del marxismo heterodoxo en Granada.....	853
3.4.4. Una propuesta literaria <i>underground</i> (<i>ma non troppo</i>) de Cádiz: <i>Jaramago</i> (1977-79), <i>McClure</i> (1978) y <i>Libre Expresión</i> (1978)...	865
3.4.4.1. Contenido de la revista gaditana <i>Jaramago</i>	880
3.4.4.2. El cómic en la revista <i>Jaramago</i>	899
3.4.4.3. La revista gaditana <i>Mcclure. Fanzine de la historieta</i>	905

3.4.5. <i>Letras del Sur</i> (1978) o el revisionismo cultural de la Transición en Andalucía.....	915
3.4.5.1. Contenidos de la revista.....	924
3.4.5.2. Las narraciones breves.....	945
3.4.5.3. La poesía en la revista.....	948
3.4.5.4. Algunas conclusiones.....	973
3.4.6. La revista <i>El Despeñaperro Andaluz</i> (1978) o la rebelión de los Centauros.....	977
3.4.6.1. Contenido de la revista.....	983
3.4.6.2. Algunas conclusiones.....	1010
3.4.7. La revista sevillana <i>Separata</i> (1978-1981) o un nuevo concepto de cultura.....	1013
3.4.7.1. El contenido de la revista.....	1019
3.4.7.1.1. Los artículos críticos y científicos.....	1020
3.4.7.1.2. La expresión plástica en <i>Separata</i>	1029
3.4.7.2. La poesía en la revista.....	1040
3.4.7.3. Algunas conclusiones.....	1065
3.4.8. La eternidad de haber perdido: La revista <i>Andarax. Artes y Letras</i> (1978-1983) de Almería.....	1069
3.4.8.1. La prosa crítica.....	1078
3.4.8.2. La poesía en la revista.....	1085
3.4.8.3. Algunas conclusiones.....	1089
3.4.9. La revista <i>Zubia</i> (1978-1988) de Córdoba: Una poética de lo humano y lo cotidiano en el verso.....	1091
3.4.9.1. La publicación periódica del «Grupo Zubia».....	1096
3.4.9.2. La poesía en la revista <i>Zubia</i> de Córdoba.....	1101
3.4.9.3. Algunas conclusiones sobre la revista <i>Zubia</i>	1115
3.4.10. Las revistas <i>Banda de Mar</i> (1979-1984) y <i>Corona del Sur</i> (1980-1981): Poesía visual y neovanguardia en Málaga.....	1119
3.4.10.1. Contenido de las revistas.....	1128
3.4.10.2. Algunas conclusiones.....	1165
3.4.11. Otras revistas.....	1167

3.4.11.1. Las revistas gaditanas <i>Flor de Tintero</i> (1977-78), <i>Cuestarriba</i> (1979) y <i>Cucarrete</i> (1979-80).....	1167
3.4.11.1.1. La revista <i>Cucarrete</i> o la conciencia de «Sur».....	1171
3.4.11.2. La revista <i>Lauxa</i> (1977) de Loja.....	1178
3.4.11.3. La revista <i>Sopa de Ganso</i> (1977-1978) de Sevilla.....	1179
3.4.11.4. La revista universitaria <i>Pliego</i> (1978-1981) de Sevilla.....	1184
3.4.11.5. Las páginas de <i>Alauda. Revista Literaria</i> (1978-1980) de Andujar.....	1188
3.4.11.6. <i>Verde-Blanco. Alas Para La Poesía Andaluza</i> (1978- 1982).....	1192
3.4.11.7. La revista <i>Sarmiento</i> (1978-79) de Córdoba	1196
3.4.11.8. De vuelta a la poesía social: La revista cordobesa <i>Kábila</i> (Córdoba, 1978-1980; 1984, segunda época).....	1198
3.4.11.8.1. Contenido de la revista.....	1201
3.4.11.9. La revista <i>Operador</i> (1978) de Sevilla.....	1204
3.4.11.10. La revista <i>Nombre para la Poesía</i> (1978).....	1211
3.4.11.11. La revista <i>Bujero</i> (1978) de Granada.....	1213
3.4.11.12. La publicación <i>Himilce. Revista de Poesía</i> (1979-1981) de Linares.....	1214
3.4.11.13. Las revistas <i>La Corná, Cincel y Poesía y pueblo</i> (1979) de Málaga.....	1219
3.4.11.14. La revista <i>Tristana</i> (1979-80) de Jerez de la Frontera.....	1222
3.4.11.15. La revista <i>Gaviota de Poesía</i> (1979-1980) de San Fernando de Cádiz.....	1224
3.4.11.16. Las revistas cordobesas <i>Desde la Palabra</i> (1978-80) y <i>Huellas</i> (1979).....	1231
3.4.11.17. La revista sevillana <i>El Garabato</i> (1979).....	1232
3.5. Los nuevos proyectos del <i>estado cultural</i> : Las revistas literarias andaluzas 1980-1982.....	1235
3.5.1. La relectura de la poesía en la década de los ochenta o las nuevas tradiciones de la revista <i>Fin de Siglo</i> (1982-1986).....	1235
3.5.1.1. Contenido de la revista.....	1240

3.5.1.2. La poesía y la crítica poética.....	1254
3.5.1.3. Líneas estéticas de la revista.....	1265
3.5.2. De <i>Olvidos de Granada</i> (1982) a <i>Trames</i> (1982): Dos revistas y una nueva etapa de la poesía granadina.....	1273
3.5.2.1. Un testigo de excepción de las nuevas inquietudes culturales de los ochenta: La revista <i>Olvidos de Granada</i> de Mariano Maresca.....	1273
3.5.2.2. Una encrucijada poética llamada <i>Trames</i>	1282
3.5.3. Otras revistas.....	1289
3.5.3.1. <i>Rasputín. Revista de Poesía</i> (Huelva, 1981-Sevilla, 1982)...	1289
3.5.3.2. <i>Tientos. Revista de Literatura</i> (1980-1987), <i>La Traíña. De las Artes y las Letras</i> (1981-1998) y <i>Noctiluca. Revista de Literatura y Otras Artes</i> (1981) de Málaga.....	1295
3.5.3.3. <i>La Peñuela. Cuaderno Literario</i> (La Carolina, 1980-1981)..	1298
3.5.3.4. Los suplementos <i>Cuadernos del Miguelito</i> (1981-1982) y <i>Cabo Morgador</i> (1983) de Málaga.....	1300
3.5.3.5. <i>Lampadario. Revista de Literatura</i> (1982).....	1303

VOLUMEN III

4. LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA ANDALUZA EN LA TRANSICIÓN: ENTRE LA PUBLICIDAD Y LA HISTORIOGRAFÍA.....	1315
4.1. Antologías, florilegios, crestomatías y centones: Una propuesta de <i>canon</i> poético.....	1317
4.2. Una aproximación a los poetas andaluces en las antologías nacionales publicadas entre 1966 y 1982.....	1325
4.3. Las antologías generales de poesía andaluza.....	1341
4.3.1. Antologías de poesía andaluza publicadas antes de 1966.....	1341
4.3.1.1. Andalucía y el Modernismo hispánico.....	1342
4.3.1.2. Los poetas del veintisiete andaluces.....	1345
4.3.1.3. Una revisión a mitad de siglo.....	1349

4.3.1.4. Los años sesenta: Dos antologías y un conflicto.....	1353
4.3.2. Antologías de poesía andaluza de la Transición (1966-1982).....	1361
4.3.2.1. Algunos intentos de reelaboración del discurso poético andaluz (1976-1977).....	1361
4.3.2.2. El resurgir poético en 1978.....	1367
4.3.2.3. Una antología consultada <i>ma non troppo</i> de la poesía andaluza.....	1379
4.3.2.4. Un nuevo tiempo poético: 1982.....	1395
4.3.3. Antologías andaluzas posteriores a 1982.....	1397
4.4. Las antologías locales de poesía andaluza.....	1407
4.4.1. Las antologías de poesía sevillana.....	1407
4.4.1.1. La reelaboración del relato generacional de los cincuenta....	1407
4.4.1.2. Las antologías de la colección de poesía «Ángaro».....	1414
4.4.1.3. Las antologías del grupo poético «Algo Nuestro» o «Gallo de Vidrio».....	1422
4.4.1.4. <i>Nueva Poesía 2: Sevilla</i> , una apuesta por la joven poesía de los setenta.....	1435
4.4.1.5. <i>A la orilla del sol</i> y los poetas «post-contemporáneos» de Juan de Dios Ruiz-Copete.....	1445
4.4.1.6. 1982: Fin de trayecto (o la nueva poética entre la «ruptura» y la «mímesis»).....	1451
4.4.1.7. Las antologías posteriores a 1982.....	1455
4.4.2. Las antologías de la poesía granadina.....	1459
4.4.2.1. Veinte años después, una reelaboración del relato generacional.....	1462
4.4.2.2. Dos propuestas poéticas nacidas en torno a 1975: <i>Jondos 6</i> y <i>La poesía más transparente</i>	1467
4.4.2.2.1. <i>Jondos 6</i> y el «jondismo».....	1467
4.4.2.2.2. <i>La poesía más transparente</i> del «Colectivo 77».....	1477
4.4.2.2.3. <i>Granada/Tango</i> o los nuevos aires poéticos en Granada.....	1494

4.4.2.3. De <i>La voz de poetas granadinos...</i> a <i>Trescientos gramos de poesía</i> : Otras propuestas poéticas en forma de antología.....	1500
4.4.2.4. Antologías posteriores a 1982.....	1502
4.4.3. Las antologías de poesía gaditana.....	1505
4.4.3.1. Una nueva configuración del relato de la poesía gaditana de posguerra (o la estrategia generacional de los poetas gaditanos en Madrid).....	1506
4.4.3.2. La regeneración poética en la década de los setenta: <i>Nueva Poesía I: Cádiz</i>	1517
4.4.3.3. Los nuevos derroteros de la poesía gaditana en los ochenta: <i>Qadish. Muestra de la joven poesía gaditana</i>	1537
4.4.3.4. Las antologías gaditanas posteriores a 1982.....	1547
4.4.4. Las antologías de poesía malagueñas.....	1551
4.4.4.1. De la <i>Antología</i> de Francisco Peralto al <i>Breviario</i> de Juvenal Soto: La poesía malagueña en la década de los setenta.....	1556
4.4.4.2. <i>Noray</i> o las nuevas propuestas poéticas para la década de los ochenta.....	1571
4.4.4.3. Las antologías de poesía malagueña posteriores a 1982.....	1577
4.4.5. Las antologías de poesía cordobesa.....	1581
4.4.5.1. Nace un nuevo equipo poético en Córdoba: La antología <i>Zubia</i> (1972).....	1581
4.4.5.2. La relectura de la tradición de posguerra o la versión <i>novísima</i> del «Grupo Cántico».....	1586
4.4.5.3. Las antologías posteriores a 1982.....	1590
4.4.6. Antologías de poesía jiennense.....	1593
4.4.6.1. A la zaga de las revistas <i>Aljaba</i> y <i>Advinge</i>	1593
4.4.6.2. Las antologías posteriores a 1982.....	1605
4.4.7. Las antologías de poesía almeriense.....	1607
4.4.7.1. Tras la renovación cultural del «Colectivo Andarax».....	1607
4.4.7.2. Las antologías de poesía posteriores a 1982.....	1615
4.4.8. Las antologías de poesía onubense.....	1617

4.4.8.1. La renovación del grupo «Santa Fé» y «Celacanto».....	1617
4.4.8.2. Las antologías posteriores a 1982.....	1627
4.5. Las antologías temáticas y de homenaje de poesía andaluza.....	1631
5. CONCLUSIONES.....	1643
5.1. Defensa y reprobación de los lugares comunes sobre las revistas y las antologías de poesía andaluza (Un estudio historiográfico).....	1648
5.2. El pleito de las poéticas de la Transición (Un estudio descriptivo de las revistas y antologías andaluzas).....	1657
5.3. Del contexto del artefacto literario al sentido del objeto artístico (Un estudio de los factores histórico-culturales de la Transición andaluza).....	1661
6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	1667
7. ANEXOS.....	1743
7.1. Los poetas andaluces de la Transición (Antología de la joven poesía de los setenta en Andalucía a través de las revistas y antologías).....	1745
7.1.1. Justificación.....	1745
7.1.2. Criterios de selección.....	1749
7.1.3. Antología de autores.....	1753
7.1.3.1. Carmelo Sánchez Muro (Granada, 1941).....	1753
7.1.3.2. Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943).....	1761
7.1.3.3. Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1943).....	1769
7.1.3.4. José Luis Núñez (Espartinas, 1943-Sevilla, 1980).....	1779
7.1.3.5. Carlos Clementson (Córdoba, 1944).....	1785
7.1.3.6. Juan de Loxa (Loja, Granada, 1944).....	1799
7.1.3.7. Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1945).....	1805
7.1.3.8. Rafael Álvarez Merlo (Málaga, 1945).....	1813
7.1.3.9. Francisco Gálvez (Granada, 1945).....	1817
7.1.3.10. Pablo del Águila (Granada, 1946-1968).....	1823
7.1.3.11. José Infante (Málaga, 1946).....	1829

7.1.3.12. Jacobo Cortines (Lebrija, 1946).....	1835
7.1.3.13. José Antonio Moreno Jurado (Sevilla, 1946).....	1841
7.1.3.14. Fernando Ortiz (Sevilla, 1947).....	1853
7.1.3.15. Jesús Fernández Palacios (Cádiz, 1947).....	1861
7.1.3.16. Domingo F. Faílde (Linares, Jaén, 1948).....	1871
7.1.3.17. Fanny Rubio (Linares, Jaén, 1949).....	1879
7.1.3.18. Álvaro Salvador (Granada, 1950).....	1887
7.1.3.19. Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950).....	1899
7.1.3.20. Javier Salvago (Paradas, Sevilla, 1950).....	1907
7.1.3.21. Rafael De Cózar (Tetuán, 1951).....	1913
7.1.3.22. Francisco Ruiz Noguera (Frigiliana, Málaga, 1951).....	1925
7.1.3.23. Javier Egea (Granada, 1952-1999).....	1933
7.1.3.24. Abelardo Linares (Sevilla, 1952).....	1949
7.1.3.25. José Carlos Rosales (Granada, 1952).....	1957
7.1.3.26. Fernando Merlo (Málaga, 1953-1981).....	1963
7.1.3.27. José Ramón Ripoll (Cádiz, 1953).....	1969
7.1.3.28. Antonio Enrique (Granada, 1953).....	1975
7.1.3.29. Justo Navarro (Granada, 1953).....	1989
7.1.3.30. Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954).....	1995
7.1.3.31. Juvenal Soto (Málaga, 1954).....	2005
7.1.3.32. Emilio Barón (Almería, 1954).....	2011
7.1.3.33. José Gutiérrez (Alquería de Nigüelas, Granada, 1955).....	2015
7.2. Índice de revistas de la Transición citadas.....	2023
7.3. Índice de antologías de poesía citadas.....	2027

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

El objeto de esta tesis doctoral es el estudio y análisis de las revistas literarias y las antologías de poesía publicadas en los años de la Transición en Andalucía (1966-1982). El motivo que nos ha llevado a abordar dicho estudio a través de las publicaciones colectivas radica en la consideración de que la poesía andaluza escrita en los años ochenta sólo puede ser interpretada de una manera parcial si no partimos del conocimiento directo y profundo de las propuestas poéticas desarrolladas en la Andalucía de la década de los sesenta y setenta. En nuestra opinión, la mejor forma de acercarnos a un periodo literario tan complejo como la Transición española es la relectura e interpretación de aquellas fuentes que los autores dejaron a su paso como muestra del «activismo cultural». Estas revistas y antologías de poesía se convirtieron en la manera más evidente de actuar en el sistema literario, aunque esta intervención se realizara en la periferia de dicho sistema, con lo que el discurso poético de los autores andaluces quedaba alejado de los grandes núcleos de difusión, comercialización y promoción poéticos. Por ello, nuestra investigación elude el estudio particular de autores concretos, con el fin de centrarnos en las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de los distintos textos. En este sentido, hemos realizado un estudio eminentemente descriptivo y crítico de las revistas y antologías andaluzas

centrado en tres ámbitos distintos: el estudio historiográfico, el estudio literario y el estudio de los factores histórico-culturales de este periodo. Así, hemos interpretado el sentido de las revistas y antologías andaluzas a través de una lectura pragmática que ha permitido relacionar dicho sistema literario, tanto con el contexto histórico (en una recurrente lógica basada en la causa-efecto de manera biunívoca y recíproca) como con los diversos sistemas culturales que interaccionan entre sí en el periodo de la Transición.

La poesía andaluza de la Transición (1966-1982) se acerca a la investigación de los textos poéticos desde una actitud de registro y recogida de datos que se circunscribe a la historia de la literatura.¹ Dicha perspectiva no desplaza ni invalida otros acercamientos, dado que la polivalencia semántica del texto literario posibilita que estas fuentes bibliográficas sean interpretadas desde otras perspectivas. Por otro lado, la elección de estas fuentes literarias colectivas responde al propósito de conocer un periodo literario a través de unas publicaciones que han nacido de la colaboración entre autores coetáneos. De ahí que nuestra investigación aborde únicamente la obra de aquellos autores que se asomaron a las páginas de las revistas literarias y las antologías de poesía entre los años 1966 y 1982. Esto nos ha aportado numerosa información sobre el proceso de maduración literaria de los jóvenes autores y nos ha ayudado a entender el grado de relación e influencia que se estableció en dicho periodo entre los diversos poetas. El estudio de las revistas literarias andaluzas entre los años 1966 y 1982 se convierte así en fuente de información esencial para entender la cronología literaria. A pesar del ámbito minoritario en la que desempeñaron su labor cultural, las revistas fueron el auténtico motor de la dinámica poética de la Transición en Andalucía.² Son, por tanto, el mejor reflejo editorial de las

¹ Cfr. M.^a del Carmen Bobes Naves, *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros (col. «Perspectivas»), 2008, p. 27.

² Sobre esta cuestión, ha anotado ligeramente José Luis Falcó: « (...) las antologías han desempeñado un papel fundamental en la vida literaria española. Pero su protagonismo ha sido todavía más relevante a partir de 1970, ya que en buena medida *han tenido que cubrir el vacío que dejaron las innumerables revistas que habían animado el panorama de la poesía española de postguerra*. Por su particular hibridez genérica –de matriz dialógica, intertextual–, las antologías nos proporcionan además unos parámetros singulares desde los cuales reescribir la historia de

inquietudes de los nuevos equipos de poetas cuyo espíritu vacilante e inquieto recorre los años setenta en continua transformación.

El estudio de las revistas literarias es completado con el análisis de las antologías de poesía andaluza, en general, y locales, en particular. Las primeras fueron menores en número y pretendían albergar las diversas propuestas de cada una de las provincias de Andalucía. Por el contrario, las segundas abundaron desde el comienzo de los años setenta y se circunscribieron a la representación poética de un entorno local. El contraste entre estas selecciones de poesía colectiva y las páginas de las diversas revistas literarias completa nuestra revisión del periodo 1966-1982. En sus coincidencias y divergencias se dibujaba buena parte de la cartografía poética andaluza de la Transición. Por esta razón, Fanny Rubio ya había advertido en las páginas introductorias a su estudio *Las revistas poéticas españolas (1969-1975)* que:

No es suficiente para una reconstrucción histórica tener en cuenta la obra individualizada de un número (...) de autores más o menos representativos. Ellos nos dan la medida de su evolución personal, de su respuesta ante las distintas corrientes estéticas, pero, sin embargo, su estudio no nos descubre los nexos que intervienen en la gestación de los movimientos, los núcleos de la polémica literaria, ni la repercusión social de estas obras poéticas, que han sido consideradas durante mucho tiempo como un reducto inaccesible y minoritario. Éste ha sido el defecto de la aproximación antológica –casi exclusiva– a la obra de nuestros poetas actuales y de la investigación monográfica que ha prescindido –en porcentaje muy elevado, dadas las dificultades para localizar estas fuentes literarias– de la consideración de nuestras revistas.³

Si, por un lado, hemos intentado historiar la evolución poética andaluza desde 1966 hasta 1982, por otro, el hecho de partir de los documentos de revistas y

nuestra poesía, particularmente la de estos últimos cincuenta años» (José Luis Falcó, «La poesía: vanguardia o tradición», *Revista de Occidente*, núm. 122-133, julio-agosto 1991, p. 180. El subrayado es nuestro).

³ Fanny Rubio Gámez, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, pp. 13-14.

antologías nos permite acceder a los acontecimientos más cotidianos de la creación literaria. De este modo, los textos analizados muestran la heterogeneidad literaria en todo su esplendor, sin que el carácter homogeneizador del discurso histórico-crítico atempere la pluralidad de estas páginas. Con dicho planteamiento se nos presenta la evolución poética como un *continuum* sin ruptura alguna, donde los relatos generacionales son obviados cuando es posible debido a su sentido empobrecedor. Este modelo investigador supone una perspectiva histórica algo distinta a la planteada por José Olivio Jiménez⁴ y Juan José Lanz.⁵ La continuidad poética como modelo histórico-literario no resulta aquí de una premisa metodológica, sino de la observación de la documentación bibliográfica estudiada en esta tesis doctoral, pues cualquier periodización es externa a la historia misma.⁶

A lo largo de nuestra investigación hemos sido conscientes de las falacias que el propio discurso histórico conlleva y los pecados que suele ocultar. Ya lo había advertido Jenaro Talens cuando escribió: «no se instituye para recuperar un pasado sino para ayudar a constituir y justificar un presente».⁷ Por este motivo,

⁴ Cfr. sus artículos «Nueva poesía española (1960-1970)» (*Ínsula*, núm. 288, noviembre 1970, pp. 1 y 12-13; reed. *Ínsula*, núm. 652, abril 2001, pp. 1-2); «Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-1985)» (*La Nuevas Letras*, núm. 3-4, invierno 1985, pp. 40-48) y «La poesía de Antonio Colinas» (en Antonio Colinas, *Poesía (1967-1981)*, pról. de José Olivio Jiménez, Madrid, Visor, 1984, pp. 9-49).

⁵ Este autor anota en su tesis doctoral: «he intentado demostrar que, pese a las opiniones de ciertos críticos y estudiosos, e incluso de los mismos poetas, en los primeros años setenta, la poesía que escribe la generación del 68 no supone ninguna *ruptura radical* con la inmediata tradición literaria española, sino la lógica consecuencia de la evolución de ésta» (en *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 28-29). También, cfr. sus artículos «Límites históricos y socio-culturales para una generación» (*La página*, núm. 25-26, invierno 1996, pp. 17-29) y «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, pp. 3-6 (reed. estos últimos en Juan José Lanz, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007, pp. 97-120 y 121-140, respectivamente).

⁶ Cfr. Jordi Gracia, «El bullicio democrático», *Quimera*, núm. 250, noviembre 2004, p. 17.

⁷ Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970», en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, 1995, p. 57; reed., *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española*

nuestro análisis parte de una perspectiva actual sobre el pasado que evita la ilusión de objetividad, pues somos concedores de que nuestra investigación reúne una mínima parte de los documentos, de los datos o las obras y autores de todos los posibles, dado que una visión panorámica desde 1966 hasta 1982 no puede ser exhaustiva aunque aspire a ella. Sin embargo, hemos intentado describir la atmósfera de época, ese espíritu del tiempo o «Zeitgeist» del que los jóvenes de los setenta fueron causa y efecto a la vez. Todos ellos conformaron los distintos equipos poéticos de la Transición y evolucionaron con ella.

El estudio de la poesía andaluza de 1966 a 1982 pasa por incorporar estas categorías intertextuales de las revistas y las antologías de poesía a un nuevo nivel crítico propio de los estudios e investigaciones de la literatura. En cierto modo, buena parte de la documentación que compone nuestro estudio nunca había traspasado los umbrales más elementales de la crítica literaria.⁸ Por esta razón, nuestra intención ha sido instalar estas fuentes literarias andaluzas en un umbral crítico superior, desplazando su interés desde la sencilla publicidad editorial noticiara en un catálogo o la reseña periodística de los primeros momentos, a un estudio monográfico de carácter académico. A través del mejor conocimiento del material bibliográfico, las revistas y antologías andaluzas podrán ser incorporadas a los índices de referencia que constituyen el paso previo a su inclusión en la Historia de la Literatura. De este modo, nuestra tesis doctoral incorpora buena parte de las revistas y antologías editadas entre 1966 y 1982 en los dos últimos niveles, posibilitando que dicha documentación pueda ser objeto de una posterior elaboración histórico-crítica. En especial, las revistas literarias necesitan de una rescate posterior, pues su naturaleza odierdista⁹ hace necesaria su incorporación a

de 1970, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, julio 1989; 2ª reed., «De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada «Leopoldo María Panero»», en Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, ed. e introd. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 7-54; 3ª reed., *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 2000, pp. 281-311.

⁸ Cfr. Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, pp. 295-348.

⁹ Leemos en el estudio de Rafael Osuna: «porque la revista, fuere cual fuere su grado de supervivencia en su primera fase temporal, no pudo lograr su supervivencia plenamente, pues,

una «fase transhistórica», descrita por Rafael Osuna como «una fase desligada de su entorno histórico verdadero. Si la historia fue parte de la historia, ahora la historia es parte de ella. El crítico realiza una neutralización sobre el tiempo».¹⁰ Por otro lado, las páginas de las antologías también padecen un envejecimiento con el paso de los años. No obstante, esta caducidad de las antologías no resulta tan evidente ni su vigencia tan percedera como la de las revistas literarias. Hecho que no evita que también pasen por una «fase histórica»¹¹ (cuando se redacta, publica y se distribuye), una «fase de rescate» y, por último, una «fase transhistórica» perteneciente a los estudios de la historia de la literatura. En realidad, la incorporación de estos textos de categorías intertextuales¹² a un discurso histórico de mayor amplitud enriquecería la perspectiva de la historia literaria de la Transición.

Si la categorización de escuelas y generaciones ha sido útil para la crítica en otros periodos históricos, no ocurrirá así en la poesía contemporánea, pues advierte Víctor García de la Concha que «si pueden resultar válidas para etapas en que la literatura se plantea como mimesis, son inadecuadas para afrontar una producción literaria que en su raíz de modernidad conlleva el énfasis en la más absoluta autonomía individual».¹³ A este carácter individualista de la poesía contemporánea hay que añadir que, en particular, la poesía andaluza carece de estudios que reinterpreten en su contexto la obra de autores andaluces. De ahí, la continua queja de los poetas y críticos, como Enrique Molina Campos, cuando afirma: «la poesía andaluza contemporánea –entendemos por tal, de momento, la posterior a la guerra civil– no ha sido, todavía, tratada debidamente por la crítica

como ya se dijo, la revista nace para morir» (Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias: Un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 31).

¹⁰ Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 31.

¹¹ Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 30.

¹² Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 413-414; 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 375-378; 3ª reed., «Sobre las antologías», *Ínsula*, núm. 721-722, enero-febrero 2007, p. 2.

¹³ Víctor García de la Concha, «La poesía española actual», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, núm. 131, noviembre 1983, pp. 21-22.

ni por la historia literaria, peor aún por la estética y por la sociología». ¹⁴ Desde los años sesenta, uno de los grupos regionales más dinámicos, en opinión de García de la Concha, es el andaluz. ¹⁵ Su carácter marginal, a causa del desinterés crítico y la ausencia de apoyo editorial durante la posguerra española, constituye un corpus poético particular y desconocido dentro del panorama español. La revalorización poética de los autores andaluces a partir de la década de los ochenta nos plantea un nuevo reto en la construcción de un relato generacional que hunda sus raíces a lo largo de toda la Transición.

¹⁴ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Cal*, núm. 36, noviembre 1979, p. 19.

¹⁵ Víctor García de la Concha, «La poesía española actual», *Ob. Cit.*, pp. 3-22.

1.2. DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS

La poesía andaluza de la Transición (1966-1982) está compuesta de siete apartados. El primero de ellos es una introducción, donde se abordan los objetivos de la investigación, el marco tanto cronológico como espacial, la metodología utilizada en la investigación y la problemática de sus fuentes bibliográficas. Este apartado introductorio es completado por una breve visión crítica de los estudios realizados hasta el presente sobre la poesía andaluza, las revistas y las antologías españolas del siglo XX, las nuevas vías de investigación que explora esta tesis doctoral y los agradecimientos a aquellas personas que, de una manera u otra, han colaborado directa e indirectamente en esta tesis doctoral. El segundo capítulo está dedicado al marco teórico, conceptual e histórico de este trabajo. En él, se anotan los parámetros críticos desde donde se fundamenta nuestro estudio de la poesía andaluza de la Transición. Para ello hemos partido de las nociones de *texto* y *cultura* desarrolladas por las teorías sistémicas de Iuri M. Lotman e Itamar Even-Zohar. A partir de este punto, hemos reflexionado sobre el sentido del *canon literario* y su relación con la *historia de la literatura*, entendida esta última como depositaria de cada una de los elementos anteriores. Concluimos este apartado con la descripción teórica de las revistas literarias y las antologías de poesía. La

segunda parte de este capítulo está compuesta por una breve aproximación histórica a la cultura de la Transición española, en general, y andaluza, en particular. El tercer capítulo lleva por título «Las revistas andaluzas de la Transición: Dialogismo y polifonía en una cultura extrasistémica» en la que se realiza cronológicamente un recorrido por las publicaciones entre 1966 y 1982. Dicho capítulo está dividido en cinco apartados que llevan por título «3.1. Introducción a la joven poesía española de la Transición (Una aproximación a través de las revistas», «3.2. La joven poesía del 68 que vino del Sur: Las revistas literarias andaluzas 1967-1968», «3.3. Vanguardia, clasicismo, minimalismo y compromiso en los primeros años setenta: Las revistas literarias andaluzas 1973-1975», «3.4. La tradición como ruptura y la ruptura como tradición: Las revistas literarias andaluzas 1977-1979» y «3.5. Los nuevos proyectos del *estado cultural*: Las revistas literarias andaluzas 1980-1982». El capítulo siguiente, el número cuarto, está dedicado a las antologías de poesía andaluza publicadas entre 1966 y 1982 y lleva por título «4. Las antologías de poesía andaluza en la Transición: Entre la publicidad y la historiografía». Tras un repaso del concepto de antología («4.1. Antologías, florilegios, crestomatías y centones: Una propuesta de *canon* poético») y las publicaciones colectivas más representativas de la Transición («4.2. Una aproximación a los poetas andaluces en las antologías nacionales publicadas entre 1966 y 1982»), hacemos un recorrido cronológico en cada uno de los subapartados en los que hemos clasificado las antologías de poesía andaluza. En particular, éstas quedan divididas en tres grupos: el primero, «4.3. Las antologías generales de poesía andaluza»; el segundo, «4.4. Las antologías locales de poesía andaluza», ordenadas cronológicamente y clasificadas por provincias según el número de florilegios publicados; y el tercero, «4.5. Las antologías temáticas y de homenaje de poesía andaluza». Los dos primeros grupos anotados ocupan el mayor número de páginas por su amplio interés; por el contrario, el estudio de las antologías temáticas ha quedado reducido al mínimo con una simple nota de descripción bibliográfica a causa de su escaso interés para nuestra investigación. El quinto capítulo de nuestra tesis presenta unas breves conclusiones sobre el periodo de la Transición (1966-1982) siempre con carácter provisional, pues nuestras páginas se ocupan de dos facetas de la comunicación

literaria que configuran sólo una parte del panorama cultural. No obstante, la descripción, la catalogación y el estudio de las revistas y antologías de poesía andaluza nos permiten acercarnos a las diversas líneas poéticas que se desarrollan entre los años 1966 y 1982. El capítulo sexto de nuestra tesis doctoral reúne la «Bibliografía consultada» para la elaboración de estas páginas. Dicha bibliografía reúne las fuentes de carácter secundario que hemos consultado a lo largo de la elaboración de nuestra investigación. Por el contrario, las fuentes primarias han sido descritas en el último capítulo, el séptimo, donde hemos albergado los distintos anexos entre los que se encuentra una antología de poesía, titulada «Los poetas andaluces de la Transición (Antología de la joven poesía de los setenta en Andalucía)», y en la que incorporamos abundante bibliografía de cada uno de los autores. En ella, se han seleccionado a aquellos poetas que, a través de las revistas y antologías editadas entre 1966 y 1982, asumieron el protagonismo editorial en la Transición. Completan este séptimo capítulo los anexos bibliográficos de las fuentes primarias compuesto por los índices de las revistas y las antologías de poesía citadas.

La poesía andaluza de la Transición (1966-1982) plantea, desde el mismo título, una serie de categorías que debemos clarificar con el fin de acotar las fuentes estudiadas y el marco de nuestra investigación. La primera categoría con la que restringimos nuestro objeto de estudio se refiere al análisis del subgénero literario de la poesía, cuya definición hemos seguido en las investigaciones de Miguel A. Garrido Gallardo,¹ Ángel Luis Luján Atienza,² Fernando Cabo Aseguinolaza,³ Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo.⁴ La segunda categoría que debemos anotar sobre nuestro campo de estudio es su acotación geográfica. En este particular aspecto, José-Carlos Mainer ya nos avisaba sobre la complejidad de dicha cuestión, pues

¹ *Teoría de los géneros literarios*, ed. de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros (col. «Bibliotheca Philologica»), 1988.

² *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arcos Libros (col. «Perspectivas»), 2005.

³ *Teorías sobre la Lírica*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros (col. «Bibliotheca Philologica»), 1999.

⁴ *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 1995.

Cuando decimos «literatura española» (o «literatura francesa» o «literatura italiana») no enunciamos un hecho natural, espontáneo e inmutable, sino un complejo hecho de cultura en el que cada uno de los dos elementos del sintagma –el sustantivo y el adjetivo gentilicio– han ido modificando y conformando su actual contenido. Seguramente por eso no hay otro conocimiento de la literatura que no sea el histórico, como al cabo han terminado por descubrir los más fieles inmanentistas, ni hay otra realidad de lo que llamamos «literario» que no sea su sucesión histórica en el tiempo; lo que entendemos por «literatura» es, en fin, la «historia de la literatura».⁵

En ella, el adjetivo gentilicio «andaluza» del título de nuestra tesis doctoral hace referencia a una viva polémica señalada por Julia Uceda, quien anotó en 1984 que «en la actualidad es inevitable preguntarse en qué consiste ser poeta andaluz, si en lo residencial o en lo existencial. Y si los poetas andaluces, cualquiera que sea la respuesta a la primera interrogante, escriben de los suyos».⁶ La respuesta a esta pregunta no es fácil y, a buen seguro, no gusta a todos. En primer lugar, debemos delimitar qué entendemos por *poesía andaluza*. La ambigüedad del adjetivo puede significar, según Fernando Rodríguez-Izquierdo, varias cosas:

- a) Poesía escrita sobre tema o ambiente andaluz (posiblemente por un poeta no andaluz);
- b) poesía escrita en Andalucía (pudiendo ser escrita por alguien no andaluz);
- c) poesía escrita por un autor andaluz de nacimiento;
- d) poesía que presente andalucismos lingüísticos.⁷

Es evidente que en nuestro trabajo hemos utilizado el término con la intención de concederle un sentido genérico muy próximo a los apartados c) y b). Sin embargo,

⁵ José-Carlos Mainer, «La invención de la literatura española», en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 153.

⁶ Julia Uceda, «Reflexiones sobre poesía andaluza actual. I. - “The Answer, my friend, is blowing in the wind...”», *Ínsula*, núm. 454, septiembre 1984, p. 3.

⁷ Fernando Rodríguez-Izquierdo, «Identidad de la poesía andaluza (1)», *Cuadernos de Poesía Nueva*, núm. 4, septiembre-diciembre 1993, p. 107.

el problema nace cuando justificamos la *poesía andaluza* desde una perspectiva estética. Es aquí donde encontramos un grado mayor de dificultad para conjugar las distintas posturas. Así, los argumentos de Luis Antonio de Villena diferencia la tradición de la poesía culta y aquella otra que asume rasgos propios del folklore andaluz:

La diferencia geográfica del nacimiento o patria de estos poetas *cultos* importa poco a la hora de escribir. (...) Lo que importa más allá de su yo biográfico, en el poeta que se mueve en una tradición cultural, es la tradición misma. (...) Claro que existen casos de poetas cultos, que podrían ser ocasionalmente calificados de *andalucistas* (en un sentido literario) porque han escrito contaminándose voluntariamente de poesía popular, ahora sí, andaluza.⁸

Sobre este mismo asunto, reflexiona Abel Feu en su capítulo «Una cuestión previa: *la poesía andaluza*»,⁹ donde señala la dificultad de concretar las características poéticas de una supuesta «poesía andaluza»:

La poesía andaluza existe, cuenta con una tradición asentada (...) y, si hay que caracterizarla de algún modo, digamos que hay dos hechos confluyentes que pueden ayudar a hacer comprensible la singular fortuna de la poesía andaluza. Primero, la riqueza y diversidad de la tradición poética andaluza y, sobre todo, la conciencia de esa misma tradición. El otro hecho, muy relacionado con el anterior, es la presencia vivificadora de lo popular, de la copla popular más exactamente, en la tradición poética andaluza.¹⁰

Por tanto, la poesía que nos ocupa pertenece al primer grupo descrito por el poeta madrileño, la poesía culta. Sin embargo, esta poesía escrita por poetas andaluces

⁸ Luis Antonio de Villena, «¿Hay poesía andaluza? (Consideraciones sobre una cuestión actual)», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 20, agosto 1983, 59-60.

⁹ Abel Feu, *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la actualidad*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Educación y Ciencia (col. «Pensamiento», núm. 7), 1999, pp. 11-17.

¹⁰ Abel Feu, *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la actualidad*, *Ob. Cit.*, p. 15.

«aporta universalidad a la poesía española»,¹¹ según Fernando Ortiz, y comparte desde muy pronto, anota Molina Campos,

el propósito de romper con la «poesía-arma cargada de futuro» y sus implicaciones, siendo el más grave de éstos el empobrecimiento –e incluso la desnaturalización– de la palabra poética –ya es hora de proclamar que tal empobrecimiento *no* se dio en los poetas andaluces de aquella generación (del 50): léase desapasionadamente, si ello es posible, *Ben Jaqan*, de Quiñones, o *Epopeya sin héroe*, de Soto Vergés, o *Las horas muertas*, de Caballero Bonald.¹²

Las hipotéticas características de la poesía andaluza pueden ser ordenadas en dos categorías distintas: las *objetivas* y las *subjetivas*.¹³ Entre las características descritas por Rodríguez Pacheco y Sánchez Menéndez¹⁴ encontramos la sensualidad, la elegancia, el sentimiento y la sonoridad que son clasificadas en la *categoría subjetiva*. En el segundo grupo, las *categorías objetivas* contienen las evidencias literarias o lingüísticas. Todas ellas quedan hilvanadas en una estética modernista, simbolista o surrealista opuesta al social-realismo pontificado por la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*¹⁵ (después, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*¹⁶) de José María Castellet. Es por eso que, cuando en el «Prólogo» de *Nueve novísimos poetas españoles*¹⁷ este mismo autor esgrime la estética simbolista como ruptura con la estética social, no aporta nada nuevo a una constante de la poesía escrita por los autores andaluces. Las líneas siguientes pertenecen al artículo «Lapitas y Centauros (Algunas consideraciones

¹¹ Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza (núm. 20), 1985, p. 17.

¹² Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Art. Cit.*, p. 20.

¹³ Cfr. Fernando Rodríguez-Izquierdo, «Identidad de la poesía andaluza (1)», *Art. Cit.*, pp. 107-111.

¹⁴ Cfr. Javier Sánchez Menéndez, *Poesía contemporánea en Sevilla (Estudio y antología)*, Sevilla, Pasarela, 1985.

¹⁵ Barcelona, Seix Barral, 1960.

¹⁶ Barcelona, Seix Barral, 1965.

¹⁷ Barcelona, Barral Editores, 1970.

sobre la nueva poesía española en la última década)», donde Luis Antonio de Villena destaca los rasgos generales de la poesía novísima:

Todos [los novísimos] (...) tienen notables divergencias entre sí y entre sus autores, pero insisto en que me parece obvia una base común: a) Ruptura (...) con la poesía española anterior (...). b) Vuelta (...) a la tradición europeísta del 27, *rescatando* aspectos de esa poesía que habían quedado marginados (...). c) Intento de recuperación de estéticas extremadas, donde fuese norma libre el culto a la palabra y a su significado sonoro: Modernismo, Simbolismo, Surrealismo; o grupos españoles que la estética dominante de posguerra hubiese dado de lado: *Cántico de Córdoba*, o los *postistas* (Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, etc...). d) Recuperación, también, de experiencias estético-culturales de la poesía extranjera posterior (...). Y e) Que todo lo anterior se diese, frecuentemente, mezclado entre sí y (...) elementos de la *cultura de masas*, desde el cine y su *star-system*, hasta el *Jazz*, el *rock* (...).¹⁸

En resumen, la revalorización de la *palabra poética* fue la bandera defendida por los *novísimos* cuando, años antes, se había convertido en una de las causas de la reiterada ausencia de la poesía andaluza en las antologías nacionales de posguerra. Es esta palabra poética a la que hace referencia Juan Ramón Jiménez, cuando afirmaba que «la poesía o es andaluza o no es poesía» o que ésta poseía dos líneas: contenida o la línea interior y colorista o línea exterior. Junto al Andalus universal, Pablo García Baena (con su afirmación «Llana y humildemente sabemos que la poesía andaluza es –y sálvese el que quiera– la poesía de

¹⁸ Luis Antonio de Villena, «Lapitas y Centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)», *Quimera. Revista de literatura*, núm. 12, octubre 1981, p. 15. Para ver la evolución del planteamiento de este autor, también cfr. «Para una definición “Posnovísima”» (*Posnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, pp. 9-32); «La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)» (*Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992, pp. 9-34); y «Tradición y renovación en la poesía española última» (*10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 7-42). Todos estos artículos y prólogos están reunidos en Luis Antonio de Villena, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española 1980-2000*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 17-26, 31-52, 67-88 y 89-112, respectivamente.

España»¹⁹) y José Luis Cano (en la citada *Antología de poetas andaluces contemporáneos*²⁰) abordaron el concepto de *poesía andaluza* a partir de dos corrientes, una veta honda y sobria, interior, contenida, desnuda (que halla su paradigma poético en Bécquer) y otra exterior, ardiente, barroquizante, sensual y lujosa (como desarrolló el grupo cordobés *Cántico*). Dicha distinción es el punto de partida de Fernando Ortiz en su *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*²¹ y el capítulo «Actualidad de la poesía andaluza contemporánea».²² Por otro lado, estas categorías atribuidas a la poesía escrita por autores andaluces son reinterpretadas tanto por Enrique Baltanás²³ como por Miguel García-Posada.²⁴ Ambos reflexionan sobre esta cuestión partiendo de la doble visión de la poesía andaluza descrita por José Luis Cano²⁵ en 1952 y profundizando en las paradojas y diferencias entre una poética intimista, honda y sobria y otra sensual y sinfónica. Sin embargo, las dificultades a la hora de determinar dicha caracterización lingüística llevaron a escribir a Abel Feu que «Aún en el caso de que no se acepte el concepto de poesía andaluza, es indudable que existe una tradición de poesía escrita por andaluces, de capital importancia en la historia de la poesía española»²⁶ o, como reiteró en otro de sus trabajos, «porque, al fin y al cabo, la mejor poesía andaluza no deja de ser la mejor poesía española escrita por andaluces».²⁷ Este callejón sin salida de la definición del

¹⁹ Pablo García Baena, «Poetas andaluces», en AA.VV., *Mis Tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, Córdoba, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1988, p. 9.

²⁰ José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952; 2ª ed., 1968; 3ª ed., 1978.

²¹ Sevilla, Calle del Aire, 1981.

²² Fernando Ortiz, *La stirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, *Ob. Cit.*, pp. 15-29.

²³ *La materia de Andalucía. El «ciclo andaluz» en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pp. 209-227.

²⁴ *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 27-28.

²⁵ José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, *Ob. Cit.*

²⁶ Abel Feu, *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la actualidad*, *Ob. Cit.*, p. 16.

²⁷ Abel Feu, «Prólogo», en AA.VV., *Sombra hecha de luz. Antología de poesía andaluza actual (1950-1978)*, México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, 2006, p. 11.

concepto *poesía andaluza* es lo que llevó a considerar a Miguel García-Posada «que no se pueda codificar con absoluta exactitud nada implica contra su existencia. ¿Por qué entonces vamos a admitir la existencia de una “expresión americana” (Lezama) y no de una “expresión andaluza”?». ²⁸ Sin embargo, son muchas las voces que, como la de Andrés Sánchez Robayna, encuentran estos planteamientos sumamente reductores de la tradición poética hispánica, pues

La perspectivas críticas exclusivamente «nacionales» no consiguen, en efecto, determinar la significación y el alcance de un buen número de corrientes, segmentos y autores de la literatura hispánica. La poesía contemporánea de nuestra lengua es una realidad literaria multiforme y desborda los límites de una sola nación. Conviene examinarla en toda su amplitud, de manera que la valoración crítica de los autores debería, en rigor, llevarse a cabo dentro del único marco literario que les es natural –el de la lengua–, y no dentro de límites que son de naturaleza extraliteraria. ²⁹

En este mismo sentido, uno de los artículos de Enrique Molina Campos citaba al poeta nicaragüense «Rubén [Darío que] decía: “No hay escuelas, hay poetas”, así yo pienso que no hay Andalucías poéticas, hay poetas andaluces». ³⁰ La dificultad derivada de la demostración de las *categorías objetivas y subjetivas* en la poesía andaluza nos ha llevado a renunciar a seguir nuestro estudio por esta línea. Así, hemos preferido transformar las *categorías objetivas y subjetivas* en actitudes

²⁸ Miguel García-Posada, *Las tradiciones poéticas andaluzas*, *Ob. Cit.*, pp. 54-55. También añade poco después en estas mismas páginas: «Recapitulemos: esta “escritura poética andaluza” es un discurso cultural de segundo grado, que se nutre de la lengua y la cultura españolas, pero no se deja absorber por ella; es un género, un código, definido históricamente, o si se quiere un subgénero, un subcódigo, entendido este según criterios formalistas y semióticos, no intemporales ni esencialistas. Y por de pronto, aloja esta «escritura» un puñado de magníficos poemas, que comprenden algunas de las cimas de la expresión poética contemporánea en lengua española» (Miguel García-Posada, *Las tradiciones poéticas andaluzas*, *Ob. Cit.*, pp. 74-75).

²⁹ Andrés Sánchez Robayna, «Prólogo», en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, *Ob. Cit.*, p. 8.

³⁰ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Art. Cit.*, p. 19.

predominantes o recurrentes de esta poesía, siempre que éstas no discriminen a ninguna de las tendencias poéticas heterogéneas que componen el panorama poético andaluz de la Transición, pues según Enrique Baltanás,

Lo cierto es que los poetas andaluces han escrito en muy diferentes tonos y maneras, hoy y siempre. Y en los mismo tonos y maneras que cualesquiera otros poetas de no importa qué región de España. La diferencia, estilística cuando menos, entre un Luis Cernuda y un Federico García Lorca, por ejemplo, resulta tan patente que negarla es cegarse los ojos. En otros tiempos, la polémica entre claros y oscuros, entre Lope, y Quevedo, y Góngora y sus discípulos, no fue un enfrentamiento entre Sevilla y Salamanca, entre andaluces y castellanos, sino entre dos maneras de entender la naturaleza y función de la poesía.³¹

Las citas de Molina Campos y Baltanás asumen la imposibilidad de definir la poesía andaluza a través de un conjunto de rasgos distintivos. Sin embargo, afirman la existencia de dicha poesía sin que pueda ser definida objetivamente. Por esta misma razón, nos viene a la memoria un comentario de Juan Ramón Jiménez realizado en 1931 y que sintetiza las contradicciones sobre el concepto de «poesía andaluza»:

Hoy, en general, los jóvenes poetas se funden unos con otros, viven más en Madrid que en sus regiones, y en nuestra época estas diferencias van siendo menores; a pesar de esto, el andaluz se distinguirá siempre porque tiene un carácter especial, inconfundible, que le dan las civilizaciones que han pasado por Andalucía.³²

Es, por tanto, la misma conclusión a la que han llegado numerosos críticos. Sin embargo, la solución dada por Juan Ramón Jiménez y sus seguidores hasta Abel Feu es, a todas luces, insuficiente para una descripción de un campo literario. Por

³¹ Enrique Baltanás, «Introducción», en AA.VV., *Los 40 principales. Antología general de la poesía andaluza contemporánea (1975-2002)*, Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 13.

³² Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, pról. y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, vol. 1, 1998, p. 301.

esta razón, seguimos las prácticas notas de Enrique Baltanás que aplicamos con rigor en nuestra tesis doctoral:

Serán aquí considerados poetas andaluces los nacidos en Andalucía (o mudados a ella muy tempranamente, como puedan ser los casos de Rafael de Cózar o los hermanos García-Máiquez), en el buen entendido de que «ser andaluz» no es, a nuestro juicio, una condición metafísica o un rasgo étnico, sino que, como buen dicen las leyes (entre ellas, el Estatuto de Autonomía de la región), andaluz es aquel ciudadano español avecindado y censado en Andalucía. Punto. Y sin que por ello esté obligado a practicar la tauromaquia o el baile con castañuelas.³³

En cierta manera, tanto los comentarios humorísticos de Enrique Baltanás como las notas de Miguel D'Ors³⁴ desmontan el discurso poético andaluz basado en los tópicos sobre su carácter diferencial. Por estos motivos, hemos optado en nuestras páginas por una descripción de los poetas andaluces y no por una definición precisa de la poesía andaluza. A este respecto y como conclusión, Rafael de Cózar escribía hace algunos años:

Hablamos por tanto de literatura andaluza de acuerdo con unos criterios de parcelación geográfica y administrativa que no son diferentes, en esencia, a los que nos permiten hablar de una literatura argentina, chilena, peruana, extremeña o murciana, todas ellas integradas en el ámbito más amplio de las literaturas hispánicas.³⁵

La siguiente categoría, no exenta de polémica, hace referencia al periodo histórico de la «Transición» al que alude nuestro título de tesis doctoral. Son varios los autores que utilizan este término en dos sentidos distintos. En un sentido estético-literario, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez

³³ Enrique Baltanás, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 12.

³⁴ «Una apología de la poesía asturiana y tres hurras por Javier Almuzara», en Miguel D'Ors, *La aventura del orden (Poetas españoles del Fin de Siglo)*, Sevilla, Renacimiento, 1998, pp. 183-191.

³⁵ Rafael de Cózar, «La literatura andaluza contemporánea. Desde la posguerra al fin del siglo», *Conocer Andalucía (Enciclopedia)*, Sevilla, Tartessos, 2001.

Cáceres lo abordaron en su *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción, líricos*.³⁶ Bajo el título «Los poetas de la transición», reunieron a los autores que habían publicado sus primeros libros en la década de los sesenta³⁷ entre los que se encontraban inscritos Antonio Gamoneda, Miguel Fernández, Manuel Ríos Ruiz, Joaquín Benito de Lucas, Joaquín Marco, Félix Grande, José Luis Tejada, Carlos Álvarez, Ricardo Defarges, Ángel García López, Jesús Hilario Tundidor, Rafael Soto Vergés y Rafael Ballesteros, entre otros. El análisis historicista de este manual de literatura se refiere a los «poetas de la transición» como aquellos autores que publicaron sus primeros libros entre dos generaciones, la segunda promoción de posguerra (o de los cincuenta) y la tercera promoción (o novísima). Por otro lado, Juan José Lanz ha utilizado el término «Transición» en un sentido histórico, como ha anotado en su artículo «La poesía española durante la Transición (1973-1982)».³⁸ A su vez, este autor señala el papel destacado de los poetas andaluces dentro del panorama nacional en la segunda mitad de los setenta:

Hablar del resurgimiento poético andaluz es tanto como hablar de la renovación estética española que acontece con la aparición de nuevos nombres entre 1977 y 1982 que habrán de renovar la poesía a lo largo de los años ochenta, imprimiéndole un sello distinto al que le habían impuesto en un primer momento los poetas novísimos.³⁹

Para Juan José Lanz, la «Transición» es un periodo histórico y político iniciado en 1973, con el asesinato del almirante Carrero Blanco, y concluye con el triunfo del PSOE en 1982. Sin embargo, este profesor había señalado un elemento fundamental que no se ceñía a este concepto historicista de la Transición:

³⁶ Pamplona, Cénlit ediciones, 2005, pp. 879-966.

³⁷ Sobre estos autores, cfr. Antonio Domínguez Rey, *Novema versus povema. Pautas líricas del 60* (Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1987); el monográfico «Los excluidos de la “pléyade”: poetas de los 60, periféricos y marginales» (*Ínsula*, núm. 543, marzo 1992); y Héctor Carrión (ed.), *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes (Félix Grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Rafael Soto Vergés, Jesús Hilario Tundidor)* (Madrid, Endymion, 1990).

³⁸ Juan José Lanz, «La poesía española durante la Transición (1973-1982)», en *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, *Ob. Cit.*, pp. 47-79.

³⁹ Juan José Lanz, «La poesía española durante la Transición (1973-1982)», *Ob. Cit.*, p. 77.

Si la transformación social y política que tiene lugar tras la muerte de Franco y la reinstauración democrática en 1977 no puede desvincularse de la transformación ideológica que supuso en las conciencias modernas el mayo francés, es evidente que el desencanto derivado de su fracaso político habrá de manifestarse en la decepción ideológica (y consecuentemente poética) que se extiende a partir de 1978 y que avanza en los primeros ochenta.⁴⁰

Esta relación entre el Mayo francés y la expresión del desencanto en los ochenta es lo que nos permite entender que nos encontramos en un mismo proceso cultural e ideológico. De este modo, Ramón Buckley señala las analogías entre el fenómeno cultural europeo y el español. En su opinión,

El Mayo francés, la primavera de Praga y las revueltas –estudiantiles y raciales– de Estados Unidos eran sólo la manifestación o epifanía de algo que se estaba produciendo a un nivel mucho más profundo, la revolución dentro de la revolución misma, la revolución que ponía fin a una «revolución» (la marxista) para iniciar una «nueva» revolución.

Esta nueva revolución fracasó a nivel político pero triunfó (...) a nivel ideológico.⁴¹

Sin embargo, todos estos elementos ideológicos que impregnaban el espíritu de época desde finales de los sesenta, ¿hasta qué punto se adaptaron a las circunstancias españolas? ¿Qué fue del pensamiento de Foucault, del «posmarxismo» inaugurado por Althusser, del Marcuse de la revolución del Eros, el Derrida de la renovación del texto o aquel lema que tanto popularizó las tesis de Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje»? A todo esto, Ramón Buckley nos había respondido en su ensayo que

⁴⁰ Juan José Lanz, «La poesía española durante la Transición (1973-1982)», *Ob. Cit.*, p. 72.

⁴¹ Ramón Buckley, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI de España, 1996, p. X.

Occidente mismo estaba en plena y silenciosa transición, la transición hacia una nueva era posindustrial y por tanto posmoderna. Una transición que nos llegaba a nosotros a destiempo porque nosotros todavía no habíamos hecho *nuestra* transición, es decir, una transición hacia la democracia. Estábamos en el posfranquismo, pero Franco todavía no había muerto. Este desfase entre las dos transiciones –la experimentaba Occidente y la que todavía no nos había llegado, aquel óbito que todavía no se había producido– nos proporciona la clave misma de lo que ocurrió en España en aquellos años: la clave está en el «todavía», en una España que «todavía» no era democrática, que «todavía» no era europea... que «todavía» no lo era pero que «ya» lo era, porque «ya» ese pensamiento europeo había llegado a España, porque «ya» sus pensadores ponían el marxismo patas arriba (...). En el conflicto mismo entre ese «todavía» y ese «ya» hay que buscar la clave de nuestra propia transición.⁴²

Por todo ello, Buckley ha acuñado el término «doble transición», en la que se amalgaman dos procesos. El primero es una Transición política, que se ciñe rigurosamente a los acontecimientos históricos que llevaron a España de una dictadura a un estado democrático desarrollado entre 1975, muerte del dictador, y 1978, fecha del referéndum sobre la nueva Constitución española. El segundo hace referencia a un proceso ideológico-cultural que comenzó en las postrimerías de la década de los sesenta y cuyo evento más significativo fue la revolución del Mayo del 68 y el estado de excepción de 1969, coincidiendo con lo que algunos historiadores han denominado «pretransición».⁴³ Sin embargo, estas primeras manifestaciones se fueron fraguando lentamente en la literatura de los sesenta. De ahí que nuestro recorrido lo iniciemos en 1966, fecha en la que fue aprobada la nueva Ley de Prensa que, aunque insuficiente, supuso un tímido revulsivo en el ambiente editorial que, poco a poco, fue viendo cómo se incrementaba el número de publicaciones en toda España, tanto de revistas literarias como de antologías de poesía.

Por último, coincidimos con la mayoría de los historiadores de la literatura cuando interrumpimos nuestro estudio en 1982, fecha en la que concluye la

⁴² Ramón Buckley, *Ob. Cit.*, p. XI.

⁴³ Cfr. Raúl Morodo, *La transición política*, Madrid, Tecnos, 1984.

Transición con el triunfo electoral del PSOE. El establecimiento de un gobierno de izquierdas supuso la progresiva «normalización» cultural española. Ésta contó con un apoyo inusual de diversas instituciones públicas (entre las que se encontraban Ayuntamientos, Diputaciones provinciales, Ministerio de Cultura o Junta de Andalucía, etc.) transformando en gran medida el proyecto cultural privado en una obra de impulso estatal. De este modo, comienza a desarrollarse a partir de 1982 un nuevo concepto de cultura más amplia y diversa que contó con abundante financiación pública y, a la manera del modelo cultural proteccionista y subvencionado francés, fue conformándose un nuevo «estado cultural»⁴⁴ con características análogas al descrito por Marc Fumaroli para el caso francés. Las nuevas políticas culturales han transformado el ámbito de la literatura de manera radical en la década de los ochenta, momento en que damos por concluida nuestras páginas. En definitiva, como advertiera José-Carlos Mainer,

Todo corte cronológico en asunto de historia cultural es arbitrario y solamente se justifica, siempre a medias, por una hipótesis de trabajo cuya demostración pueda redundar en mayores bienes de conocimiento que los males que causan los tajos practicados.⁴⁵

⁴⁴ Marc Fumaroli, *El estado cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2007.

⁴⁵ José-Carlos Mainer, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 81.

1.3. METODOLOGÍA

Para abordar el estudio de la poesía andaluza de la Transición hemos tenido que realizar un ejercicio de clarificación metodológica con el fin de estudiar en su complejidad las revistas y antologías de poesía. Para ello, hemos partido de las reflexiones de M.^a del Carmen Bobes Naves sobre el estudio del artefacto literario y sus diversas perspectivas metodológicas, planteadas a partir de un esquema de análisis semiótico. En este sentido, dicha autora ha anotado en su reciente libro titulado *Crítica del conocimiento literario*:

La elección de uno de los elementos semióticos como dominante en el análisis [autor, obra, lector], condiciona las posibilidades ontológicas y metodológicas de la investigación literaria. Todas las teorías persiguen la misma finalidad, que es la que corresponde a una ciencia de la cultura: identificar, describir la obra literaria para alcanzar su explicación primero y su comprensión después, pero deciden hacerlo a partir del análisis preferente, y a veces exclusivo, de uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: el autor, la obra, el lector. Por esto, en general, son teorías reduccionistas, pues toman como totalidad lo que es sólo un elemento del esquema semiótico, y casi todas se consideran completas, no admiten su parcialidad.¹

¹ M.^a del Carmen Bobes Naves, *Ob. Cit.*, pp. 172-173.

Por esta razón, la presente tesis doctoral posee un planteamiento metodológico ecléctico, pues si bien el estudio nace de la obra (revistas y antologías de poesía), también nos hemos acercado al análisis de la autoría de éstas, así como a su recepción. En este sentido, hemos partido de algunos aspectos de las teorías formalistas para enriquecerlo con aquellas otras perspectivas de la pragmática literaria y las teorías autoriales. Abordar el estudio de las revistas literarias y las antologías de poesía conlleva no sólo el estudio de éstas como *artefectos*, tal y como salieron de la mano de sus autores, sino también como *objetos artísticos*, enriquecidas con las lecturas desde la fecha de su publicación.² Por ello, nuestro primer paso ha sido el acopio de numerosa documentación primaria (revistas y antologías) y secundaria (reseñas, artículos críticos, estudios, etc. sobre este periodo). El enriquecimiento del sentido de las revistas y las antologías con las diversas lecturas es el que posibilita que hoy sigamos releendo las mismas obras y continuemos la investigación con el aporte de nuevos sentidos sobre el *objeto artístico*. Sin embargo, estos planteamientos de la pragmática literaria que abordaría la relación de la obra con sus sujetos y con el entorno de la lectura evidencia también la propia dinámica evolutiva de la recepción. Por lo que cualquier investigación literaria parte de

(...) dos coordenadas básicas: a) reconocer que ni el autor ni el crítico son sujetos abstractos y b) admitir que la obra literaria es un objeto complejo, que asume e

² En este sentido nos advierte Bobes Naves que «El conjunto de *artefacto* y de *objeto estético* constituye el verdadero objeto de la ciencia literaria en cada momento histórico: no se puede estudiar la obra como si acabase de salir de manos de su autor, si ya ha tenido interpretaciones anteriores. Con esta idea se justifica el estudio histórico de la literatura, y a la vez se comprende el relieve que tiene el lector como descubridor de sentidos, y acaso creador. La obra literaria, como todo objeto artístico, es inagotable en su significación. Las relaciones que establece con sus lectores y con su entorno cultural provocan nuevas relaciones, incluso internas, entre sus unidades. De modo que la obra guarda sentidos en sí misma, y a la vez mantiene una semántica intensional, dinámica activada desde las relaciones externas que los lectores proyectan sobre ella a través de los siglos, y renueva continuamente una semántica extensional» (M.^a del Carmen Bobes Naves, *Ob. Cit.*, pp. 184-185).

integra muchos factores, en cuya lectura se produce una fusión de horizontes del autor y del lector, y admite lecturas diversas.³

Por ello, la perspectiva crítica de nuestra tesis doctoral parte del sentido ecléctico que proyectan los valores del autor y los destinatarios del *artefacto literario*, la materia verbal y el contenido ideológico, la dimensión estética y el enriquecimiento de ésta a través de diversas lecturas del *objeto artístico* de entonces y de ahora.

1.3.1. ANÁLISIS DE LAS REVISTAS

Al analizar las revistas hemos tenido que partir de su tipología: «las que tenían una pretensión antologizadora, preocupadas sólo por la obra acabada de los autores (...) y las atentas al fluir poético del momento histórico».⁴ Sin embargo, la primera clasificación bibliográfica de éstas se la debemos a Rebeca Jowers, quien organizó dichas publicaciones periódicas en cuatro categorías:

- a) Revistas minoritarias de creación;⁵
- b) Revistas minoritarias de creación y crítica;⁶

³ M.^a del Carmen Bobes Naves, *Ob. Cit.*, p. 192.

⁴ Vicente Aleixandre, *Ámbito*, núm. 2; tomado de Fanny Rubio Gámez en *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Ob. Cit.*, pp. 23-24.

⁵ «Las revistas que clasificamos como “minoritarias de creación” se caracterizan por su contenido exclusivamente de creación literaria. Algunas publican sólo poesía, otras mezclan la poesía con el cuento, el ensayo o el teatro. No son revistas de difusión literaria, ya que no contienen artículos de crítica literaria, reseñas o secciones de tipo informativo (...) eran revistas que se imprimían en ediciones limitadas y en un formato esmerado» (Rebecca Jowers, «Las revistas literarias», *Revista de Occidente*, núms. 7-8, noviembre 1981, p. 135).

⁶ «La categoría “revistas minoritarias de creación y crítica” se refiere a las revistas que mezclan trabajos de creación con la información literaria. Estas revistas generalmente incluyen artículos de crítica junto a reseñas de libros y revistas de reciente aparición y otras noticias de interés cultural. Mantenemos el calificativo «minoritarias», ya que estas revistas estaban concebidas en función de un grupo determinado, y por ello renunciaban a grandes pretensiones de difusión. Como las

- c) Revistas mayoritarias de difusión literaria;⁷ y
- d) Revistas mayoritarias de literatura y política.

En el periodo 1966-1982, fueron publicadas en Andalucía revistas de las tres primeras categorías, pues aquellas políticas fueron escasas y minoritarias como, por ejemplo, la revista granadina *Ka-Meh* de 1978 a cargo de José Carlos Rosales y Justo Navarro. Sin embargo, para el estudio de estas publicaciones hemos partido de la metodología descrita por Rafael Osuna en su obra *Las Revistas Literarias: Un estudio introductorio*.⁸ Dicho estudio se basa en la construcción de un discurso biográfico de la revista en la que se investiguen tanto los aspectos formales de la revista como sus «estructuras invisibles». Las primeras están constituidas por los aspectos puramente descriptivos de la publicación (tipográficos, tamaño, el título y subtítulo, el lema, el domicilio social, el precio, la portada, la imprenta, la recepción de la revista, números distintivos, etc.) y las segundas, aquellas denominadas «estructuras invisibles», hacen referencia a la financiación de la publicación, la aportación de algún patrocinador, el número de suscriptores, la intervención de la censura, la propia génesis de la publicación, el número de ejemplares que componen la tirada o su vehículo de distribución. Para abordar cada uno de estos aspectos hemos seguido el siguiente esquema en nuestro análisis con cada una de las publicaciones periódicas incluidas en nuestro estudio:

revistas del primer grupo, su preocupación era exclusivamente estética» (Rebecca Jowers, *Art. Cit.*, p. 140).

⁷ «Un tercer grupo de revistas se podrían clasificar como «mayoritarias de difusión literaria» en el sentido de que tienen como propósito básico la divulgación de la cultura literaria. Constituyen un tipo de periódico literario cuyo contenido varía, desde artículos de crítica y polémica hasta secciones puramente informativas sobre revistas y libros nuevos. (...). Las denominamos «mayoritarias» no sólo por su finalidad de difundir información literaria, sino también por su formato y alcance. Solían estar impresas en papel de periódico o similar, y por su precio reducido eran asequibles a un público amplio» (Rebecca Jowers, *Art. Cit.*, p. 142).

⁸ *Ob. Cit.*

- A. Estudio historiográfico de la revista
 - a. Cuándo, dónde, formato, tirada, precio y número de páginas.
 - b. Fundadores, consejo editorial y colaboradores frecuentes.
 - c. Comentarios críticos sobre la publicación.
 - d. Distribución temporal de los números.
 - e. Justificación histórica del nacimiento de la revista y causas del fin de la publicación.

- B. Estudio descriptivo de la revista
 - a. Análisis de los objetivos de la publicación.
 - b. Análisis y descripción de la *dispositio* textual.
 - i. Estudio de la prosa crítica y literaria.
 - ii. Otros elementos presentes en la publicación (música, litografías, fotografías, etc.).
 - iii. La poesía en la revista.
 - 1. Las líneas estéticas de la revista.
 - 2. Estudio de autores fundamentales de la publicación.
 - c. Análisis de la *Poética* de la revista.

- C. Estudio de los factores histórico-culturales.
 - a. Significado de la revista en el momento de su aparición.
 - b. Relación de la revista con el presente literario.
 - c. Relación con otros grupos.

A su vez, cada una de estas revistas literarias es analizada en varios capítulos según su fecha de nacimiento. De este modo, se pueden cotejar las distintas revistas andaluzas editadas en las mismas fechas. Se trata, por tanto, de una «pluribiografía»⁹ en la que se entremezclan en un mismo capítulo las revistas

⁹ Anota Rafael Osuna sobre la definición de *pluribiografía*: «Esta especie de trabajo escasea en la crítica española. Simplemente significa que el crítico no se limita a estudiar una sola revista, sino que estudia dos, varias o muchas a la vez. Estas revistas pueden pertenecer a un período breve de tiempo (...) o a un período extenso (...). No olvidemos que un período breve de tiempo [como el

nacidas en las mismas fechas en distintas provincias. No todas ellas tienen el mismo interés literario o repercusión, lo que ha motivado que clasifiquemos en dos grandes bloques el estudio de estas publicaciones periódicas: el primero, aquellas que poseen un gran valor literario o sociológico y que hemos estudiado e interpretado críticamente; el segundo, las revistas de menor valor literario o repercusión escasa, cuyo estudio es únicamente descriptivo. En ambos grupos, hemos preferido para la organización de las revistas privilegiar el criterio cronológico, con el fin de reunir las publicaciones que aparecieron en los mismos años. A pesar del aislamiento de cada una de estas revistas, en ocasiones se dieron relaciones con otros grupos poéticos. De hecho,

Las revistas no son, por otra parte, entes culturales objetivizados, sino fenómenos sociológicos e incluso cosificaciones; esto es, son productos de intercambios entre diversos grupos e individuos y sistema de comunicación, por tanto, entre ellos; lo que puede explicar con transparencia, por ejemplo, la presencia de una firma en determinada revista en un punto determinado, o la reseña de un libro concreto, o un comentario que sería crítico si se extrajera de su cronología secuencial.

El afán colectivo de que es fruto a menudo una revista es, pues, sólo un conjunto de teselas de un mosaico, al que no debemos visualizar en fragmentaciones autónomas, sino desde su perspectiva global, y a más de ello, desde el mundo interior de su creación, pues la imagen totalizadora ha sido creada por unidades relativizadas, y no absolutas, en una línea temporal sin intermitencias. El análisis nos ofrecerá de esta forma el origen, la propagandización y el declive de muchos fenómenos literarios, desde las tendencias (...).¹⁰

nuestro] (...) puede abarcar un extraordinario número de revistas (durante la dictadura de Franco se hicieron más de 600 y sólo contamos las poéticas). La metodología usada en estos estudios es invariablemente la misma: se estudia primero una revista, deprisa o despacio, y luego otra, y así hasta el final. Es el método diacrónico. En algunos casos, con todo, este método puede verse entreverado por otro: se estudian las de una región primero y luego las de otra, y así sucesivamente. Este es un método perfectamente válido que puede ofrecer grandes ventajas» (Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 174).

¹⁰ Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 176.

Es, precisamente, este carácter colectivo y sociológico lo que convierte las revistas literarias en una institución y, por ende, en un artefacto donde valoraremos tanto la coherencia en la construcción de las revistas como aquellos rasgos que denotan cierta «autoría» en sus páginas, sea ésta grupal o individual.

1.3.2. ANÁLISIS DE LAS ANTOLOGÍAS

Tras las notas de Claudio Guillén sobre las antologías, han sido numerosos los estudios recientes sobre éstas, así como clasificaciones y categorías.¹¹ Pero, quizás sea el reciente estudio de José Francisco Ruiz Casanova el que plantee de una manera coherente y sistemática el análisis de las antologías de poesía. De este modo, su libro *Anthologos: Poética de la antología poética*¹² ha sido el texto teórico-crítico que hemos seguido en este aspecto metodológico. Si partimos de la siguiente definición de Ruiz Casanova que integra algunos criterios de Claudio Guillén y Jenaro Talens,

La antología es libro de libros, obra que copia, reedita, colecta y selecciona los textos que implican y merecen relectura según juicio crítico. Como obra literaria que es está sujeta a los criterios de selección que el antólogo cree preciso aplicar sobre un corpus textual; esto es, la antología refleja, se quiera o no, tanto las condiciones estéticas implícitas y explícitas como las ideológicas.¹³

De este modo, el género intertextual de la antología hace referencia a la lectura del antólogo o superlector, que configura con la selección de los poemas una nueva realidad textual, es decir, una obra singular nacida a partir de unos parámetros estéticos e históricos particulares. Tres conceptos son fundamentales para caracterizar este «libro de libros», pues «Una antología debe ser un modelo de relectura, de reescritura y de reedición o, al menos, una propuesta de estos

¹¹ Cfr. nuestras páginas dedicadas a las antologías en el punto 2.1.6.

¹² Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 2007.

¹³ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos, Ob. Cit.*, p. 44.

modelos (...)).¹⁴ Todo ello configura la denominada «poética de la antología» y, como en el caso de las revistas literarias, hemos abordado su estudio a través del siguiente esquema:

- A. Estudio historiográfico de la antología.
 - a. Clasificación tipológica.
 - i. Diferencia entre «colección» y «selección».
 - ii. Esquema binario: «Panorámicas» y «Programáticas».
 - b. Tipología del antólogo.
 - c. Soporte editorial.
 - d. Estudios de su recepción a través de reseñas, artículos, etc.

- B. Estudio descriptivo de la antología.
 - a. Selección de autores y poemas.
 - i. Los paratextos: título, prólogo, poéticas, índices y fichas bibliográficas.
 - ii. Análisis y descripción de la *dispositio* textual.
 - b. Análisis de la *Poética* del antólogo.
 - i. Análisis de la *construcción* del libro: Conceptos de *representatividad* o *ejemplaridad* de los textos seleccionados.
 - ii. Crítica al modelo de *relectura*, *reescritura* y *reedición* de los textos.

- C. Estudio de los factores histórico-culturales.
 - a. Significado de la antología en el momento de su aparición.
 - b. Relación de la antología con su presente literario.
 - c. Relación entre los tiempos de los textos, de la antología y del lector.

¹⁴ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos*, *Ob. Cit.*, p. 161.

Por último, asumimos las recomendaciones que realiza Ruiz Casanova para el estudio de las antologías:

Se trata de un estudio descriptivo, bibliográfico que da cuenta tanto del libro en sí (selección de autores, de poemas, etc.) como de la poética del antólogo y los factores histórico-culturales en que se inscribe el libro (tanto el significado que tiene su aparición en el momento en que lo hace como la relación de la antología con su presente literario y, en concreto, con el presente de la poesía).¹⁵

En conclusión, las tres dimensiones (*estudio historiográfico, estudio descriptivo y estudio histórico-cultural*) son las que hemos intentado describir a través de nuestra investigación de las revistas y antologías de poesía publicadas en Andalucía durante la Transición. Dichas dimensiones se han convertido en un instrumento de análisis fundamental en nuestra tesis doctoral. No obstante, no siempre las descripciones han sido completas, pues las dificultades bibliográficas que se anotan en el apartado 1.4. impidieron un mejor conocimiento de los documentos necesarios.

¹⁵ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos, Ob. Cit.*, p. 310.

1.4. FUENTES Y SU PROBLEMÁTICA

La poesía andaluza de la Transición se ha basado en la localización, descripción y estudio de las diversas revistas y antologías publicadas entre 1966 y 1982 en Andalucía. La ausencia de fondos bibliográficos de estas fechas en las distintas bibliotecas ha dificultado considerablemente la labor de búsqueda y acopio de este material bibliográfico. Por otra parte, la Red de Bibliotecas Públicas y la Biblioteca de Andalucía tampoco conserva un amplio fondo local, pues un buen número de sus bibliotecas son de reciente creación. En consecuencia, se convirtió la Biblioteca Nacional en la principal alternativa para reunir la documentación necesaria para nuestra investigación. Sin embargo, los fondos de la Biblioteca Nacional tampoco han sido suficientes, pues la conservación de esta documentación contemporánea no ha sido una labor prioritaria en las décadas pasadas. Esta circunstancia se ha conseguido salvar gracias a la colaboración de muchos de los autores y poetas andaluces de la Transición que han ayudado en nuestra investigación aportando numerosa documentación de sus archivos personales. Todos ellos son citados en los agradecimientos y también a ellos les debemos uno de los fines de esta tesis doctoral: la reunión de una gran cantidad de información bibliográfica extraída de primera mano, es decir, lograda a partir de la observación y estudio directo de las revistas y antologías de poesía. En este punto, hemos preferido no incorporar

información alguna de las revistas o antologías que no hayamos podido localizar y, por ende, estudiar personalmente. Ésta es una de las razones por las que las páginas de nuestra tesis doctoral no son completas, a pesar de su anhelo de exhaustividad. Por otro lado, creemos que este valor de conjunto, reflejo de una época, es lo que singulariza y enriquece a nuestra investigación. Sólo a partir de este tipo de recopilaciones bibliográficas podremos abordar la literatura andaluza de la Transición en toda su complejidad, analizando cada uno de los ámbitos del artefacto literario/objeto artístico que describe M.^a del Carmen Bobes Naves:

La literatura, como objeto de estudio, presenta algunos rasgos que la investigación debe tener en cuenta: es un producto humano (cultura); es la objetivación de una actividad creativa (*poiesis*); está situado en la historia (evoluciona); es un hecho individual y social (se relaciona con el hombre y con la sociedad); tiene intencionalidad artística (desinteresado) y utiliza como forma de expresión el lenguaje (arte verbal); es doblemente signifiicante: a) en su materia de expresión, el lenguaje y b) en los signos literarios que le dan unidad en una nueva dimensión. Éste es el objeto de estudio y éstos son sus caracteres.¹

La precariedad de estos medios ha hecho que invirtamos mucho tiempo en la recopilación de las revistas y antologías de poesía estudiadas. Por causas que más abajo analizamos, el número de ejemplares publicados por las editoriales de ámbito local fue, en líneas generales, muy escaso. Si añadimos a esto el poco interés despertado por la crítica coetánea, nos encontramos con una bibliografía prácticamente inencontrable, por lo que secundamos las palabras escritas hace veinticinco años por Fanny Rubio:

Como es evidente para el que comprenda la dispersión por toda la geografía del país de estas revistas y la desatención casi absoluta de las bibliotecas públicas para conservar este material, encontrar colecciones completas de todas las revistas poéticas de la posguerra es una tarea prácticamente irrealizable para un solo investigador. Éste es un libro que debiera haberse escrito en colectivo. Por

¹ M.^a del Carmen Bobes Naves, *Ob. Cit.*, p. 36.

ello he tropezado en mi labor con muchas desapariciones y continuas dificultades que procuré no me frenaran en estas búsquedas.²

La labor exhaustiva que hemos llevado a cabo no ha concluido todavía por cuanto tenemos conocimiento de algunas revistas y antologías de poesía que no hemos podido consultar. De igual manera no sería extraño que, debido a la naturaleza de nuestra investigación, halláramos casualmente en el futuro alguna antología no consignada en nuestras páginas o alguna revista no localizada hasta el momento. Sin embargo, confiamos que los ejemplares estudiados no sólo hagan justicia a la pluralidad poética andaluza más interesante, sino que además comprendan los elementos más representativos de ésta y de mayor trascendencia en la evolución poética posterior. Las dificultades propias de acudir a las fuentes bibliográficas primarias evidencia el esencial carácter efímero de los grupos poéticos y de sus órganos de difusión como revistas y antologías. Se une a esto que, con frecuencia, son escasos los medios materiales disponibles y su difusión se organiza a partir del entorno social de los autores con escaso eco en cualquier ámbito que no sea el local o las relaciones personales. Por esta razón, la información obtenida por nuestro estudio arroja abundantes datos sobre el periodo de formación y difusión regional o local de muchos autores ajenos al centro del sistema literario, pero que poseen un papel fundamental en el desarrollo poético en la Andalucía de la Transición.

1.4.1. LAS REVISTAS LITERARIAS

En particular, la problemática esbozada con anterioridad se acentúa en el caso de las revistas de literatura. Ya advertía Rebecca Jower en 1981 que

La falta de estudios sobre el tema [de las revistas de poesía de la II República] se debe a una serie de circunstancias. En primer lugar, el carácter minoritario de muchas de las revistas y sus tiradas generalmente limitadas, han tenido como

² Fanny Rubio Gámez, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Ob. Cit.*, p. 9.

consecuencia el que hoy, a cincuenta años de distancia, sea a veces difícil encontrar ejemplares de las mismas. En muchos casos, estas revistas existen sólo en bibliotecas privadas. Y cuando se encuentran en bibliotecas públicas, muchas veces las colecciones se hallan incompletas o deterioradas. De otras revistas, cuya existencia está documentada, simplemente no sobrevivieron ejemplares que pudieran aportar sus testimonios sobre esta época literaria.³

Toda esta «época literaria» es lo que ha presentado uno de los mayores retos de nuestra investigación, pues el «presente» literario de la Transición aparece en cada página de las revistas publicadas entre 1966 y 1982. Esto plantea un ensanchamiento de los márgenes de los estudios de la literatura, como nos advierte Guillermo de Torre:

El papel desempeñado por las revistas, su peso y trascendencia, no sólo en la evolución de la sensibilidad, el gusto y la cultura de una época y un país, sino más particularmente en la evolución de una literatura o de una corriente del pensamiento, aún no ha sido justipreciado, si bien ya amanecen síntomas favorables. (...) Mas yo presiento que ese papel histórico adjudicado a las revistas irá creciendo en lo sucesivo, a medida que vayan cambiando los métodos de escribir las historias literarias, y paralelamente a la importancia que ya está adquiriendo en las mismas el concepto de generación.⁴

Las revistas presentan la compleja historia del surgimiento, la plenitud y decadencia de los equipos literarios de la Transición, partiendo no de las páginas cerradas de un libro de poemas, sino de la actualidad de las revistas, repletas de anécdotas, guiños y diatribas dialécticas entre grupos contrarios. Las revistas de la Transición se convierten en el reto investigador más complejo pero, a la vez, sus páginas son, según Guillermo de Torre, «la piedra de toque de la existencia real de aquélla. ¿Qué define históricamente el simbolismo en Francia? Sus revistas, quizás, antes que sus libros».⁵ Sin embargo, como ha denunciado Rafael Osuna en

³ Rebecca Jowers, «Las revistas literarias», *Art. Cit.*, p. 134.

⁴ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, p. 17.

⁵ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, p. 18.

su citado estudio *Las revistas literarias*, todavía existen innumerables publicaciones periódicas sin estudiar y, por ese mismo motivo, tampoco se ha desarrollado suficientemente un aparato teórico que permita su estudio comparativo. A esta circunstancia de precariedad teórica y práctica debemos añadir otra anotada por este mismo autor:

El crítico no se enfrenta ahora a un objeto exclusivamente literario, sino a una variedad de disciplinas para las que se requieren conocimientos amplios. Aunque la revista literaria pura existe en abundancia, es asimismo muy frecuente encontrarnos frente a revistas multidisciplinares, que algunos gustarían llamar culturales, aunque la raya entre revista literaria y revista cultural es muy borrosa. En líneas generales, sin embargo, puede afirmarse que la revista cultural cultiva muchas preocupaciones, y entre ellas las literarias, mientras que la revista literaria tiene a éstas como centro, pero también puede cultivar las restantes subsidiariamente.⁶

El estudio de la revista literaria requiere un gran esfuerzo no sólo en el acopio de los distintos ejemplares, sino en su estudio e interpretación. Las páginas de una publicación periódica nacen en un entorno particular y entran a dialogar con otras revistas precedentes y coetáneas. La coordenada temporal de su publicación debe ser concretada en el mapa literario a través de la coordenada geográfica. Ésta es de vital importancia, pues de dicho punto de encuentro entre ambas depende el contexto del que surge. Este hecho viene a complicarse en la medida en que se estudian revistas de un mismo eje temporal, pero distantes en su eje espacial. Esto ha multiplicado la diversidad de materiales analizados en esta tesis doctoral, pues la heterogeneidad de ámbitos y autores estudiados da muestra suficientemente el anexo de autores, revistas y antologías citados.⁷ Y es, según Rafael Osuna, «una de las razones más importantes que explica la desidia en que se halla la hemerografía española, a la que nos solemos acercar a pasos cortos por temor a perder el aliento».⁸

⁶ Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 26.

⁷ Cfr. nuestro capítulo «7. Anexos».

⁸ Rafael Osuna, *Ob. Cit.*, p. 108.

1.4.2. LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA

Al igual que ocurre con las revistas, las antologías de poesía no siempre han sido de fácil acceso para el investigador, especialmente aquellas selecciones poéticas de ámbito local. Una vez realizado el acopio de estas publicaciones, la labor más compleja ha sido el estudio de las antologías a partir de los principios de la «coherencia y la opción política».⁹ De este modo, siempre que hemos contado con la información suficiente hemos determinado la «poética» de la antología, es decir, hemos descrito la posición estética y el relato historiográfico que construye cada uno de estos artefactos poético-críticos como libro de nueva creación. Este planteamiento no siempre resulta satisfactorio, pues en ocasiones los rasgos de la autoría y la coherencia de la antología no siempre existen o no son evidentes a los ojos del lector. Por esta razón, hemos dejado a un lado el estudio de las antologías temáticas o de homenaje, pues presentan numerosas dificultades en cuanto intentamos estudiarlas con estos mismos parámetros teóricos. Por ello, las antologías temáticas o de homenaje se aproximan más a un centón que a una antología de poesía, tanto por la acumulación de textos sin orden alguno como por la ausencia de un sentido pleno en su autoría.¹⁰

⁹ Cfr. José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos, Ob. Cit.*, p. 189.

¹⁰ Cfr. Marcos Martínez, «El arte de la selección literaria en la Antigüedad: canon, antología-florilegio y centón», en Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez (eds.), *La antología literaria*, Las Palmas de Gran Canarias, Mapfre-Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2001, pp. 79-116.

1.5. ALGUNOS PRECEDENTES EN EL ESTUDIO DE LA POESÍA, LAS REVISTAS Y LAS ANTOLOGÍAS DE LA ANDALUCÍA DE LA TRANSICIÓN

Desde 1975 hasta hoy han sido numerosas las reseñas periodísticas en revistas especializadas, estudios y monografías de carácter académicos en donde se han tratado alguno de los aspectos relacionados con nuestra investigación. Un repaso a los manuales de literatura más usuales entre los estudiantes universitarios¹ eluden el análisis de conjunto de los equipos poéticos andaluces de la Transición. En particular, Pedraza y Rodríguez realizan un amplio recorrido de la poesía de posguerra hasta concluir con los autores nacidos antes de 1939. Estas

¹ Nos referimos a los estudios *La poesía en el siglo XX (desde 1939)* de María del Pilar Palomo (Madrid, Taurus [col. «Historia Crítica de la Literatura Hispánica»], 1988), Francisco Rico (coor.) y su *Historia y Crítica de la Literatura Española IX* que publicó dos volúmenes sobre este periodo: *Los nuevos nombres: 1975-1990* (Barcelona, Crítica, 1992) editado por Darío Villanueva (en el que José Luis García Martín fue el responsable de los textos del capítulo «La poesía») y el suplemento *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* (Barcelona, Crítica, 2000) al cuidado de Jordi Gracia; el exhaustivo y amplio *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción, líricos* (Pamplona, Cénlit, 2005) de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres y el reciente *Manual de Literatura Española actual* (Madrid, Castalia [col. «Universidad», núm. 7], 2007) de Ángel L. Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, entre otros..

páginas son un excelente estudio de los autores que comenzaron a publicar en los años sesenta con abundante presencia de poetas andaluces, aunque su recorrido se interrumpa antes de continuar con los autores nacidos tras la guerra civil. Por el contrario, José Luis García Martín y Jordi Gracia, por un lado, y Ángel L. Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, por otro, presentan respectivamente un amplio y fragmentario corpus crítico en el que se han anotado obras poéticas recientes que incorporan con carácter individual los nombres propios de autores andaluces de la Transición como Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Javier Salvago, José Gutiérrez, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Ana Rossetti, entre otros. En conclusión, no hemos hallado un estudio de conjunto sobre los equipos poéticos andaluces y sus revistas y antologías.

1.5.1. ESTUDIOS SOBRE LAS REVISTAS LITERARIAS

Más numerosas son las monografías sobre las revistas literarias del siglo XX, inauguradas por Fanny Rubio con una vasta investigación que estuvo organizada de la siguiente manera:

dentro del ámbito regional, un criterio histórico y cronológico. (...) dos actitudes en estas publicaciones: Por un lado, las que podríamos llamar *eclécticas*, que acogen indistintamente en sus páginas a autores de las más diversas tendencias (...). Por otro, las que hay que considerar portadoras de una directriz definida y confesional en diversos sentidos.²

Esta distribución regional hizo que el capítulo IX de la tesis doctoral de Fanny Rubio, titulado «Revistas y núcleos poéticos en la Andalucía de posguerra»,³ mostrara una clasificación provincial de las revistas de posguerra entre los años 1939 y 1975. A su vez, debido a la extensión del corpus bibliográfico estudiado, fueron muy escasas las notas que dedicó su autora a las revistas editadas a partir

² Fanny Rubio Gámez, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Ob. Cit.*, pp. 24.

³ Fanny Rubio Gámez, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Ob. Cit.*, pp. 319-397.

de 1966 en Andalucía. Con posterioridad, otras dos monografías fundamentales sobre las revistas literarias las encontramos en el estudio *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*⁴ de César Antonio Molina y la tesis doctoral de Juan José Lanz, titulada *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*.⁵ Este último hizo un extenso estudio sobre las publicaciones periódicas que fue acompañado por el «Índice de revistas poéticas españolas aparecidas entre 1962 y 1977»⁶ de las que comentaba lo siguiente:

En la elaboración del presente índice de revistas poéticas españolas publicadas entre 1962 y 1977 se han tenido en cuenta exclusivamente aquellas que comienzan a publicarse entre los dos límites cronológicos señalados, excluyendo a aquellas publicaciones que, aún incidiendo en dicho período, se iniciaron con fecha anterior a 1962. Por otro lado, se ha intentado realizar un catálogo lo más exhaustivo posible de las publicaciones poéticas aparecidas en este período de tiempo, completando hasta donde ha sido posible los datos sobre edición, dirección, número de entregas, etc. Como se comprenderá, en muchos casos, la falta de colecciones completas en las hemerotecas e incluso la falta absoluta de cualquier muestra de la publicación ha hecho que estos datos no puedan complimentarse como hubiera deseado. En todo caso, he preferido fichar una publicación, aunque sólo tuviera una referencia indirecta a ella y me viera obligado a dejar sin cumplimentar los diversos datos correspondientes, que no mencionarla. En muchos casos, se trata de publicaciones realizadas a ciclostil o multicopista, de muy escasa tirada y difusión, olvidadas por casi todo el mundo excepto por sus protagonistas. Recuperar aunque sólo fuera su nombre en este índice es un modo de rendirles homenaje. Este índice, por lo tanto, resultará evidentemente incompleto, pero será una base suficiente de trabajo para posteriores investigaciones.⁷

⁴ Madrid, Endymion (col. «Textos Universitarios»), 1990.

⁵ CD-ROM, Madrid, Universidad Complutense (Serie «Humanidades»), 1993.

⁶ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, pp. 2382-2398.

⁷ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, p. 2395.

En dicha tesis doctoral, Juan José Lanz abordó en el capítulo VI «La poesía a través de las revistas poéticas españolas publicadas entre 1962 y 1977»⁸ clasificándolas en dos grupos. El primer grupo estaba compuesto por cinco revistas consideradas fundamentales para el conocimiento literario. En palabras del propio investigador:

Creo que cinco de ellas (*Claraboya*, *Artesa*, *Fablas*, *Trece de Nieve* y *La ilustración poética española e iberoamericana*) resultan fundamentales para el conocimiento de la poesía española entre 1962 y 1977. Las restantes publicaciones [segundo grupo] ilustran tendencias y momentos diversos y vienen a completar el panorama ofrecido por esas cinco.⁹

Entre las revistas de este segundo grupo, Juan José Lanz incorporó las publicaciones periódicas *La Trinchera*, *Problemática-63*, *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por fuera*, *Aquelarre*, *Camp de l'Arpa* y las andaluzas *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja*.¹⁰ A pesar de la importante labor realizada por este historiador de la literatura, su análisis de las revistas adolece de un excesivo fragmentarismo, pues fueron estudiadas como proyectos aislados entre sí y sin que el análisis cronológico conllevara a ninguna conclusión de conjunto suficientemente argumentada a través de estas publicaciones. Juan José Lanz insistirá en que «el estudio en profundidad de las revistas poéticas de un determinado periodo ilumina, desde una perspectiva distinta y en muchos casos más pegada a la realidad de los hechos, el conocimiento de la evolución poética en dicho segmento temporal, con un ajuste cronológico mayor del que pueden

⁸ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, pp. 1226-2398.

⁹ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, p. 1248.

¹⁰ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, pp. 2195-2381. Las tres revistas andaluzas fueron objeto de un artículo posterior de Juan José Lanz, «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja*» (*Zurgai*, diciembre 1994, pp. 4-11); y junto a Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario* (pról. de Fernando Quiñones Cádiz, Quórum Libros Editores, 1996).

otorgar los poemarios o las antologías». ¹¹ Sin embargo, este planteamiento no resulta tan evidente en sus conclusiones. No obstante, este trabajo ha sido una fuente de información fundamental con el que estamos en deuda en numerosos aspectos de nuestra investigación.

Ya en fecha más reciente hallamos otras dos publicaciones relacionadas con las revistas literarias. Desde un punto de vista cronológico, la primera en ver la luz fue el monográfico de la revista *Quimera* en la que leemos en sus páginas iniciales un texto firmado por Domingo Ródenas de Moya y Fernando Valls y que contenía los objetivos que se propusieron al editar dicho número monográfico dedicado a las revistas de literatura:

Nuestro propósito con este número no es –ni podía ser– ofrecer un repertorio exhaustivo de todas las revistas del siglo XX, ni siquiera ofrecer una selección de *las* mejores o más relevantes, lo que hubiera planteado el problema de la legitimidad de nuestro particular canon, sino más sensatamente celebrar el esfuerzo personal y a menudo económico, la entrega entusiasta y la feliz contumacia de quienes las convirtieron en proyectos viables. Aunque fuera por unos pocos meses. Hemos querido recordar en breves artículos *algunas* de las revistas fundamentales de los últimos cien años, aun sabiendo que las que aquí aparecen proclaman con escándalo la ausencia de otras de análoga o superior calidad y alcance. ¹²

En segundo lugar, debemos hacer referencia a la reciente publicación de los tres volúmenes coordinados por Manuel J. Ramos Ortega de las *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. ¹³ De especial interés para nuestro estudio es su tercer volumen coordinado por Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier que reunió «Las revistas entre 1960-1975». Dicho tercer volumen fue inaugurado con una «Introducción» que albergaba el listado más completo de las publicaciones

¹¹ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, vol. III, p. 1254.

¹² Domingo Ródenas de Moya y Fernando Valls, «Las revistas literarias españolas del siglo XX», *Quimera*, núm. 250, noviembre 2004, p. 11.

¹³ Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

periódicas españolas editadas en el tramo de esos quince años. Como en tantas otras ocasiones, la bibliografía redundaba en los trabajos de Fanny Rubio y Juan José Lanz Rivera citados con anterioridad. Se trata de una primera entrega que contiene únicamente once revistas de uno de los proyectos investigadores más ambiciosos del ámbito universitario actual. En sus páginas, han sido incorporados los capítulos sobre las revistas andaluzas *Tragaluz*, *Poesía 70*, *Litoral*, *Marejada* y *Antorcha de Paja* configurando, así, el acercamiento más interesante a las revistas literarias de Andalucía en los últimos años. Por otro lado, se trata de un proyecto abierto que aspira a tener continuidad y completar la nómina de publicaciones periódicas del siglo XX y a «convertirse, en un futuro no muy lejano, en el primer catálogo actualizado de este género en España».¹⁴ Estos volúmenes coordinados por Manuel J. Ramos Ortega dedicaban sus últimas páginas a una «Bibliografía general de las revistas españolas del siglo XX (1919-1975)»¹⁵ al cuidado de Francisco Javier Díez de Revenga.

En último lugar, debemos citar los catálogos de las exposiciones tituladas *Revistas literarias españolas de los años 80 (en lengua castellana)*¹⁶ de Andrés Sánchez Robayna y, con posterioridad, la *Poesía en los años oscuros. Las revistas poéticas andaluzas 1939-1978*.¹⁷ En esta última publicación se intentaba demostrar la continuidad editorial después de la guerra civil:

asombrosamente, tras la guerra se produce una proliferación de publicaciones. Este fenómeno era consecuencia de una realidad: la única manera de reconstruir una cultura maltrecha se encontró en las tertulias de provincias, que fueron el núcleo gestante de las revistas. Así, ante la falta de editoriales que pudiesen asumir la publicación de un género minoritario como era la poesía y ante el tono «oficial» y «triumfalista» que imponía el nuevo régimen franquista, los grupos

¹⁴ Manuel J. Ramos Ortega, «Prólogo general», en *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. I, p. 13.

¹⁵ Manuel J. Ramos Ortega (coor.), *Ob. Cit.*, vol. III, pp. 401-428.

¹⁶ Catálogo de Exposición, Santa Cruz de Tenerife, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1987.

¹⁷ Málaga, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2000.

poéticos provinciales, los ateneos, las tertulias, se convirtieron en el único reducto de libertad y creación en una España «vertical» e «imperial».¹⁸

1.5.2. ESTUDIOS SOBRE LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA

Tras las breves, pero sustanciosas, notas de Claudio Guillén,¹⁹ se han sucedido numerosos estudios panorámicos sobre las antologías de poesía. Comenzamos nuestro repaso con la tesis doctoral de José Luis Falcó Gens dirigida por Jenaro Talens. Bajo el título *La mirada caleidoscópica: Historia de la poesía de posguerra a través de sus antologías*,²⁰ su autor anotó claramente sus objetivos:

Tras la recopilación, lectura y análisis del material seleccionado pudimos ir perfilando poco a poco los límites reales de nuestro campo de estudio. Nuestro deseo fue entonces demostrar cómo a través de la óptica caleidoscópica de las antologías, se hacía posible introducir una serie de pequeñas modificaciones en el panorama poético español de nuestra postguerra. Modificaciones que atañen tanto a la periodización, como a la interpretación de ciertas características, etiquetas y conceptos, generalmente acuñados y aceptados, desde distintos puntos de vista, por nuestros más recientes historiadores y críticos.²¹

Pero, quizás, el concepto más relevante de cuantos esbozó este estudio de José Luis Falcó sobre las antologías era el que hacía referencia a la autoría de la antología y, por ende, orientaba la reflexión más importante sobre este género:

¹⁸ S.A., *Poesía en los años oscuros. Las revistas poéticas andaluzas 1939-1978*, Málaga, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2000, pp. 9-10.

¹⁹ Claudio Guillén, *Ob. Cit.*, p. 2.

²⁰ Valencia, Tesis dirigida por Dr. D. Jenaro Talens Carmona. Una breve síntesis fue publicada con el título «Historias literarias y antologías poéticas», *Diablotexto. Revistas de Crítica Literaria*, núm. 1, 1994, pp. 29-40.

²¹ José Luis Falcó Gens, *La mirada caleidoscópica*, *Ob. Cit.*, p. 125.

Hay que tener en cuenta que por ser la antología un «género» esencialmente híbrido –en la que al material antologado suele preceder, en el mejor de los casos, un estudio histórico-crítico, nos permite por su propia naturaleza detectar ciertas figuras o disfunciones entre el punto de vista expuesto por el antólogo y una lectura atenta de los poemas seleccionados. EN consecuencia, habría que reivindicar una vez más la autoría que detenta el antólogo –en última instancia, verdadero y único responsable del producto-, y a la antología como un continuo y auténtico diálogo intertextual.²²

Esta tesis doctoral fue escrita paralelamente a otra que, con el título *La poesía española en sus Antologías (1939-1980)*²³ y realizada por Emili Bayo, fue publicada un año después. En sus páginas, Bayo desarrolla el estudio descriptivo de las antologías de poesía españolas de este periodo en los capítulos dedicados a la poesía de la inmediata posguerra, los poetas de la España peregrina, la poesía social, los novísimos, las antologías regionales o locales y las antologías de los años setenta y ochenta. El estudio cuantitativo del número de publicaciones antológicas en la posguerra española le lleva a concluir que:

a finales de los años sesenta se produjera un nuevo y definitivo aumento en el número de publicaciones poéticas colectivas, con lo que se llegó a la confirmación de las antologías como vehículos legítimos de la poesía y no como ocasionales subproductos comerciales. No debe olvidarse que es precisamente en esos momentos cuando se promulga la polémica –aunque liberalizadora– Ley de Prensa y cuando acaba por imponerse el proceso de desarrollo económico –tan cacareado desde la propaganda del Estado–, circunstancia que también colaborarían en el proceso de afianzamiento del sector editorial. El último punto de inflexión en la historia reciente de este método peculiar de edición poética que es la antología lo constituye la finalización del período franquista. Además de las nuevas circunstancias que han condicionado el panorama general de la literatura española, las muestras colectivas de poesía se han visto beneficiadas por la multiplicidad de poderes públicos y de entidades financieras que, obligadas a destinar parte de sus presupuestos o beneficios en apoyo de la cultura, han

²² José Luis Falcó Gens, *La mirada caleidoscópica, Ob. Cit.*, p. 126.

²³ Lleida, Universitat de Lleida-Pagès editors, 1994.

hallado en la poesía un medio idóneo para justificar su «altruismo» cultural y, de paso, asegurarse una cierta propaganda. La configuración del nuevo mapa autonómico español ha generado la revitalización y la invasión en el mercado librero de la poesía regional o local. Los nuevos poderes públicos han potenciado la publicación de florilegios y, en general, la concepción de la poesía como un instrumento de identificación –exaltación, a veces– autóctono.²⁴

Esta obra contiene un completo apéndice de antologías (con algunas ausencias anteriores a 1975) y un listado incompleto a partir de 1975. De ahí que nuestro trabajo incorpore a esta nómina de antologías expuesta por Emili Bayo algunas publicaciones andaluzas que no habían sido citadas en su investigación.

Los tres estudios siguientes realizan el análisis de las antologías con el fin de justificar los rasgos de una supuesta generación de los setenta, sesenta y ocho, novísima, etc. El primero de ellos estuvo a cargo de José Luna Borge y llevó por título *La generación poética del 70. Cuestión de perspectiva*.²⁵ En el capítulo titulado «Antologías» hace un rápido recorrido por las publicaciones colectivas desde 1967 en la que se incluyen, no sólo las antologías nacionales, sino también algunas andaluzas de carácter local, como *Nueva poesía: 1. Cádiz*, *Nueva poesía: 2. Sevilla*, *La poesía más transparente*, *Degeneración del 70*, *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, *Qadish (Muestra de la joven poesía gaditana)*, algunas publicaciones colectivas de las revistas *Litoral*, *Antología de la joven poesía granadina* de Miguel Gallego Roca y *Celacanto. Revista de Literatura*. Luego, llegaría el más historicista de todos firmado por Juan José Lanz y titulado *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*.²⁶ En dicha tesis doctoral, su autor dedicó el capítulo IV, titulado «La generación del 68 a través de las antologías poéticas con carácter generacional»,²⁷ a abordar el estudio de las antologías de joven poesía publicadas

²⁴ Emili Bayo, *La poesía española en sus Antologías (1939-1980)*, Lleida, Universitat de Lleida-Pagès editors, 1994, vol. II, p. 373.

²⁵ Sevilla, Quásyeditorial, 1991.

²⁶ CD-ROM, Madrid, Universidad Complutense (Serie «Humanidades»), 1993.

²⁷ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, pp. 833-1032.

entre 1967 y 1982. Éstas fueron clasificadas en los bloques siguientes: «joven poesía»,²⁸ «Antología de lanzamiento generacional»,²⁹ «respuesta a la postura rupturista»,³⁰ «La continuación de la nueva estética sin las estridencias iniciales»,³¹ «contra los novísimos»,³² «La última antología generacional del 68 que legitima su poética»,³³ «Las segunda promoción del 68, sin ruptura alguna»³⁴ y «Diversidad de tendencias».³⁵ Entre todas estas, Juan José Lanz deja a un lado los comentarios sobre las antologías andaluzas tanto autonómicas como o locales.

El último de estos estudios estuvo a cargo de Ángel L. Prieto de Paula y su libro *Musa del 68. Claves de una generación poética*.³⁶ En él, su capítulo «Un repaso a las antologías»³⁷ comentó las mismas antologías que Juan José Lanz, clasificándolas en dos segmentos temporales: las antologías publicadas entre 1967-1975 y las antologías publicadas después de 1975.

Recientemente se ha renovado el interés por el estudio teórico e histórico de las antologías en la literatura española. Muestra de ello fue el monográfico coordinado por Marta Palenque que llevó por título «Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI»³⁸ y en el que se hacía un recorrido por el siglo XX y XXI a través de las antologías más representativas. En uno de sus artículos

²⁸ AA.VV., *Doce jóvenes poetas españoles*, Barcelona, El Bardo, 1967; Enrique Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967; José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968.

²⁹ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970; Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur, 1971.

³⁰ Florencia Martínez Ruiz, *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

³¹ José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

³² Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ámbitos, 1976; y *Segunda antología del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito, 1980.

³³ Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979.

³⁴ José Luis García Martín, *Las voces y los ecos*, Gijón-Madrid, Júcar, 1980.

³⁵ Elena de Jongh Rossel, *Florilegium*, 1982.

³⁶ Madrid, Hiperión, 1996.

³⁷ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética* Madrid, Hiperión, 1996, pp. 77-102.

³⁸ *Ínsula*, núms. 721-722, enero-febrero 2007.

titulados «1970-1990: De los *novísimos* a la generación de los 80», José L. Falcó anotaba:

Las antologías de la década del setenta se caracterizaron por su diversidad, por su permanente afán de diálogo y polémica, y por su constante crítica al paradigma dominante en la poesía de postguerra, empezando por el tópico que anteponía la función comunicativa a cualesquiera otras funciones del lenguaje poético y que había dado lugar a la instrumentalización de la poesía y al formalismo temático. (...) Por el contrario, las antologías de los ochenta apostaron en líneas generales por una mayor uniformidad y en consecuencia dieron la espalda a cualquier tipo de alternativa o disidencia estética profunda, recuperando entre otros el tópico de la *comunicabilidad*, pero también el autobiografismo y la narratividad propios de algunos autores de la *generación del 50*. (...) Si a todo esto añadimos que la historia de la poesía española de estas últimas décadas ha sido escrita fundamentalmente desde las antologías y que han sido las antologías las que han señalado autores y tendencias, han marcado el *tempo* histórico y han generado su propio modelo de interpretación y su particular lectura de la historia literaria, se puede concluir que el panorama poético que hasta la fecha se nos ha brindado resulta, al menos, excesivamente esquemático y parcial. Y si además tenemos en cuenta que la historiografía sobre este periodo ha permanecido al margen de los nuevos paradigmas historiológicos y hermenéuticos surgidos en el ámbito de la ciencia literaria durante las últimas décadas, estaremos entonces en condiciones de entender las premisas básicas desde las que se ha seguido escribiendo la historia de la poesía española, permanentemente anclada en el concepto de «generación» y, tal vez por ello, en el olvido sistemático de la heterogeneidad y la singularidad de otras propuestas textuales culturalmente más periféricas. Las antologías de carácter histórico en casi ninguna ocasión se han apartado de dichas premisas inscritas desde el principio en la selección de los autores, pero también en la disposición misma de los textos. Tal vez por todo ello (...) se echa de menos a estas alturas una antología global, *serializada*, de estos últimos veinticinco años de poesía española, que anteponga el orden textual histórico al generacional y al autorial, y que dé cumplida cuenta de las distintas opciones poéticas –y de las

distintas lecturas de la realidad– que se han entrecruzado y superpuesto a lo largo de este último cuarto de siglo.³⁹

Poco después, José Francisco Ruiz Casanova se ha sumado a esta reflexión con una completa monografía que hemos citado con anterioridad en estas páginas, y que viene a resumir sus últimas aportaciones investigadoras bajo el título *Anthologos: Poética de la antología poética*.⁴⁰ También, en las mismas fechas ha visto la luz una reciente publicación titulada *Las antologías de la poesía española reciente*⁴¹ de Grammatikí Tsaliki. Esta tesis doctoral recientemente publicada por la Universidad de Granada aborda el estudio de las antologías españolas desde 1980 a 2003, hecho que excede el marco temporal de nuestra investigación. En último lugar, el estudio colectivo *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*⁴² editado por Alfonso García Morales ponía de actualidad la investigación sobre las antologías de poesía, esta vez de ámbito panhispánico y con una acotación temporal circunscrita aproximadamente a la primera mitad del siglo XX.

En relación al ámbito andaluz, son muy escasos los estudios y monografías de conjunto sobre el último tercio del siglo XX. El primero de ellos y uno de los pocos estudios recientes lo realizó Ramón Reig en *Panorama poético andaluz en el umbral de los años noventa*.⁴³ En él, su autor repasa las actividades poéticas en cada provincia e incorpora una gran cantidad de bibliografía dispersa. Se trata de un estudio realizado con materiales de otros tantos estudios y autores que, a pesar de su aspecto de centón bibliográfico, ofrece datos fundamentales para el análisis de la poesía andaluza del periodo que analizamos. Por otro lado, la investigación de Abel Feu y su *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la*

³⁹ José L. Falcó, «1970-1990: De los *novísimos* a la generación de los 80», *Ínsula*, núms. 721-722, enero-febrero 2007, p. 26.

⁴⁰ Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 2007.

⁴¹ Granada, Universidad de Granada, 2007.

⁴² Sevilla, Ediciones Alfar, 2007.

⁴³ Alcalá de Guadaíra, Editorial Guadalmena (col. «Ensayo», núm. 1), 1991.

*actualidad*⁴⁴ elaboró una «Bibliografía básica comentada»⁴⁵ de la poesía andaluza, así como de las antologías de poesía publicadas bajo el título «Antologías de poesía andaluza del siglo XX». En nuestro estudio, dichas antologías han sido analizadas con detenimiento y completadas en aquellos casos en que dicha nómina fuera incompleta.

⁴⁴ Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Educación y Ciencia (col. «Pensamiento», núm. 7), 1999.

⁴⁵ Abel Feu, *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la actualidad*, *Ob. Cit.*, pp. 169-194.

1.6. AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral que hoy se presenta es el resultado de un largo proceso de investigación que nos ha llevado a diversos rincones de Andalucía y que, lejos de ser exclusivamente una investigación, ha sido un modo de vida del doctorando en los últimos años. No obstante, la tesis que el lector tiene en sus manos es la síntesis de numerosas colaboraciones de poetas de todas las provincias andaluzas que generosamente han respondido a nuestra solicitud de bibliografía, memoria y consejo. A todos ellos, y en el silencio del activismo cultural que ejercitaron durante años en Andalucía, les dedico este trabajo.¹

En especial, quisiera agradecer la labor de los profesores del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla a los que estoy en deuda, especialmente a mi maestro, el doctor don Rafael de Cózar, quien ha influido decisivamente en buena parte de esta investigación y cuyas consideraciones se pueden seguir en la lectura de estas páginas. Por último, debo agradecer a la Dra. Alejandra Pacheco la paciente lectura de este trabajo una vez escrito, sus numerosas correcciones y las palabras de aliento que me hizo llegar durante la elaboración de esta tesis doctoral, pues es responsable (más de lo que cree) de cada una de las razones por las que escribo.

¹ Cfr. tabla de agradecimientos.

TABLA DE AGRADECIMIENTOS

GRANADA

Álvaro Salvador
Juan de Loxa
Antonio García Rodríguez
Carmelo Sánchez Muros
José Gutiérrez
Ginés Bonillo y Martínez
Antonio Enrique
Domingo F. Faílde
José Carlos Rosales
Biblioteca de Andalucía

CÓRDOBA

Francisco Gálvez
Rafael Álvarez Merlo
Carlos Clementson
Juana Castro
Manuel Gahete
Bernd Dietz
Manuel Romero Mancha
Biblioteca Municipal

SEVILLA

Jacobo Cortines
José Cenizo
Manuel Fernández Calvo
Isabel García
Abelardo Linares
Rogelio Reyes
Enrique Barrero Rodríguez
Francisco Mena Cantero
Onofre Rojano
Víctor Jiménez
Francisco Lira
Fernando Ortiz
Antonio Ramos Espejo
Ramón Reig
Biblioteca de Filología (U. de Sevilla)

MÁLAGA

Antonio Jiménez Millán

Antonio Aguilar
Francisco Ruiz Noguera
Francisco Peralto
Juvenal Soto
Francisco Morales Lomas
Biblioteca de la Diputación Provincial

CÁDIZ

Jesús Fernández Palacios
José Ramón Ripoll
Rafael de Cózar
Francisco Bejarano
Juan José Téllez
José Chamizo
Rafael Marín
Marisol Torné, viuda de A. Sánchez
Rafael Duarte
Felipe Benítez Reyes
M^a José Parra
Alejandro Luque de Diego
Fundación Caballero Bonald

HUELVA

Jesús Díaz García
José Baena Rojas
Félix Morales
José Antonio Antón Pacheco

JAÉN

Diego Sánchez del Real
Juan Manuel Molina Damiani
Fernando Millán
Manuel Urbano

OTROS

Juan José Lanz
Luis García Jambrina

2. MARCO TEÓRICO, CONCEPTUAL E HISTÓRICO

2.1. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

2.1.1. EL CONCEPTO DE *TEXTO* Y SU APLICACIÓN AL ESTUDIO DE LAS REVISTAS LITERARIAS Y ANTOLOGÍAS DE POESÍA

*La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto.*¹

Iuri M. Lotman

*Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.*²

Julia Kristeva

*La literatura y sus subdivisiones, como conceptos y conjuntos de textos, serán objeto una y otra vez de desafíos, cambios, dislocaciones y desarticulaciones, en un proceso abierto de disyunción y conjunción, es decir, de autoorganización.*³

Claudio Guillén

¹ Iuri M. Lotman, «El texto en el texto», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 1996, p. 109.

² Julia Kristeva, *Semeiotiké: Recherches por une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

³ Claudio Guillén, «Mundos en formación: los comienzos de las literatura nacionales», en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquest, 1998, p. 335.

Según anotó Theodor W. Adorno en su *Teoría estética*,⁴ el objeto artístico debía reproducir necesariamente los conflictos y las contradicciones de la sociedad. Sin embargo, el auténtico arte se resiste a transformarse en mercancía y, por esta misma razón, excede los límites descritos por el contexto del que surge/nace. De este planteamiento primero se infiere una de las cuestiones fundamentales que nos permite acercarnos al objeto artístico a través de una nueva perspectiva que, en nuestro caso, está centrada en las revistas y las antologías de poesía. La edición de revistas y antologías en la España de la Transición ha convertido a estos textos en materia de estudio que, si bien representan una parte de la cultura de los años entre 1966 y 1982, también se han convertido en un capítulo fundamental de la evolución de la poesía española posterior. El acercamiento analítico debe describir cómo los objetos artísticos particulares, es decir, las revistas y las antologías de poesía, dialogaron con la historia y adquirieron así un sentido particular. De este modo, interpretamos las palabras de Adorno como el reflejo de estos conflictos sociales que vertebran cualquier periodo de la historia de la humanidad. Dichas afirmaciones de Theodor W. Adorno obvian una concepción autónoma del arte, a pesar de ser un objeto inútil y sin finalidad precisa, pues de esta manera renunciaría, según anota Wlad Godzich, a «la armonización totalizadora que nuestra sociedad promueve ideológicamente».⁵ Desde esta perspectiva, todo texto es ideológico y, por ende, la auténtica literatura es un artefacto capaz de quebrar la tendencia homogeneizadora de nuestra sociedad. En este sentido, Wlad Godzich anota sobre los planteamientos del filósofo alemán:⁶

⁴ *Teoría estética. Obra Completa*, 7, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal (col. «Básica de Bolsillo», núm. 67), 2004.

⁵ Wlad Godzich, «De la lectura como dispositivo», en *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 1998, p. 59.

⁶ Esta postura fue criticada por Hans Robert Jauss en su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (Madrid, Taurus, 1992). También cfr. José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987; y Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

Lo más importante, desde el punto de vista de Adorno, es que cada análisis individual ilumine el momento fundamentalmente crítico del artefacto, por el que niega y se opone al orden y a la ideología de su sociedad. Puesto que sólo de esta manera podemos recuperar la verdad del arte, a saber, que el arte es la inscripción de la historia y contiene por tanto la promesa de una futura liberación.⁷

Partiendo de esta perspectiva en el análisis de la obra literaria, nuestra investigación ha intentado desentrañar esa «inscripción de la historia» que justifica la existencia de revistas y antologías poéticas. En este sentido, el contexto del artefacto literario se convierte en un elemento fundamental para la interpretación de la obra literaria y es en este punto donde tenemos que delimitar en nuestro discurso los conceptos de «texto» y «contexto».

Resulta evidente que en la actualidad el concepto de «texto» es polisémico. Esto presenta una dificultad metodológica que nos obliga, en primer lugar, a determinar el sentido con el que usamos dicho término. En nuestra investigación hemos partido de los ensayos semióticos de Iuri M. Lotman y B. Uspenki y de un grupo de semiólogos soviéticos de la Escuela de Tartu, que tomando en un inicio los presupuestos de M. Bajtin, elaboraron una propuesta teórico-textual en el marco del postformalismo soviético. El desarrollo por parte de éstos de una teoría del texto artístico y no exclusivamente literario buscó diversas alternativas que superasen el concepto de *literariedad* y que permitieran describir de manera compleja el texto artístico. En el estudio de 1970 titulado *La estructura del texto artístico*,⁸ Iuri M. Lotman presentaba el artefacto literario como fruto de la conjunción tanto de un código lingüístico como de un código extralingüístico, cuya relación es inseparable del proceso social de producción y recepción.

El estudio del texto literario, según Iuri M. Lotman, parte del concepto de texto *doblemente codificado* en el que el receptor tiene conciencia de la

⁷ *Ídem.*

⁸ Iuri M. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978. Para más información, cfr. el monográfico titulado «Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después» coordinado por Manuel Cáceres Sánchez en *Discurso: Revista internacional de Semiótica y Teoría literaria*, núm. 8, 1993.

realización simultánea en el sistema artístico de dos sistemas de relación. Como describe el profesor José María Pozuelo Yvancos en *La teoría del lenguaje literario*, el primer sistema está compuesto por el propio sistema de la lengua natural y, el segundo, por todos aquellos elementos extralingüísticos que se incorporan a la estructura lingüística y que aportan diversos elementos fundamentales para la interpretación. De lo escrito con anterioridad se deduce que «todos los elementos del texto literario adquieren una dimensión *semántica* enormemente potenciada».⁹ Por ello, el estudio de la poesía andaluza de la Transición ha de incorporar diversos elementos extralingüísticos que permitirán enriquecer la perspectiva de un proceso cultural dinámico. Pero, para ello debemos anotar la relación entre «texto» y «cultura» que describió Iuri M. Lotman en el ensayo titulado «El texto en el texto». El autor de la Escuela de Tartu esbozó una teoría acerca del texto y su relación con la cultura basada en la siguiente afirmación: «En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos».¹⁰ Ambos elementos textuales («la transmisión de significados» y la «generación de nuevos sentidos») son los que nos permiten abordar las revistas y las antologías desde una perspectiva nueva. Concebidos como «textos», estas publicaciones literarias poseen un claro concepto de autoría que nos permite interpretar históricamente sus significados (la memoria común de la colectividad que vio nacer dichas páginas) pero, a la vez, generadora de nuevos significados a partir de la lectura crítica realizada desde hoy hacia el pasado. Las páginas releídas a la luz de dicha perspectiva metodológica nos permiten no sólo reconstruir nuestra historia pretérita, sino conformar un significado de la misma, convertidas ahora en una nueva interpretación. Estos nuevos sentidos nacen, según Lotman, de «la interacción de las estructuras en el mundo cerrado del texto [que] deviene un factor activo de la cultura como sistema semiótico que funciona. (...) El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se

⁹ José María Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios literarios»), 2003, p. 71.

¹⁰ Iuri M. Lotman, «El texto en el texto», *Ob. Cit.*, p. 94.

autoorganizan jerárquicamente los lenguajes». ¹¹ De ahí que la conciencia del lector o del investigador (que incorpora el bagaje del contexto cultural como otro texto más que interviene en la reelaboración del sentido del texto) incorpore un sistema jerárquico de textos que dialogan constantemente desde la cultura del primer lector de un texto.

Por todo ello, una investigación sobre las revistas y las antologías andaluzas del periodo de la Transición (1966-1982) ha de tener en cuenta que las páginas de estas publicaciones configuran un texto de carácter polifónico, cuya interpretación también es heterogénea según el punto de partida del receptor que la realice. Por ello, nuestra lectura e interpretación de las revistas y antologías andaluzas de la Transición ofrece una perspectiva nueva, pues toda historia se reconstruye desde el aquí y ahora del sujeto. Tal y como ha anotado Jenaro Talens,

Cada enunciado se halla inmerso, se quiera o no, en el espacio multitudinario de la discursividad. Historiar su desarrollo implica, pues, hacer frente al sistema de contradicciones que lo atraviesan, lo definen y lo constituyen. (...) La defunción de ambos principios convierte en inoperantes tanto el estudio «formal» de los textos como una descripción de su misma existencia canónica que no cuestione las condiciones históricas que la hicieron posible. ¹²

Las palabras del semiólogo y poeta gaditano describen las nuevas líneas de investigación que inauguran los planteamientos teóricos de la «Semiótica de la cultura» de Iuri M. Lotman. Siguiendo esta línea de investigación, las páginas de nuestra tesis doctoral parten del carácter polifónico y (en cuanto a su interpretación) políglota de los textos poéticos, por lo que intenta recorrer la distancia que separa el significado del sentido en las diversas publicaciones andaluzas entre 1966 y 1982. Por ello, nuestro análisis de revistas y antologías ha tenido en cuenta, como describe Iuri M. Lotman, que

¹¹ Iuri M. Lotman, «El texto en el texto», *Ob. Cit.*, p. 97.

¹² Jenaro Talens, «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid-Valencia, Frónesis-Cátedra-Universitat de València, 2000, p. 363.

Los procesos formadores de sentido transcurren tanto a cuenta de la interacción entre capas del texto semióticamente heterogéneas que se hallan en una relación de intraducibilidad mutua, como a consecuencia de complejos conflictos de sentido entre el texto y el contexto extraño para él. En la misma medida en que el texto artístico tiende hacia el poliglotismo, el contexto artístico (y el cultural en general) no puede ser monolingüe.¹³

Por esta razón, la interpretación de las distintas revistas y antologías que estudiamos en las páginas de nuestra tesis doctoral ha partido del axioma de Iuri M. Lotman sobre el concepto de «texto». Tras esta concepción del texto, abordamos el análisis de las revistas y las antologías que son configuradas a partir de textos individuales para construir una estructura textual superior con un claro sentido de autoría y una estructura coherente. Pues, en opinión del profesor de la Escuela de Tartu,

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial.¹⁴

Describir el envés del tapiz que configuran las revistas y antologías andaluzas de este periodo ha sido la finalidad de nuestro análisis que, como es habitual por la extensión temporal y documental analizada, ha sido dispar dependiendo del acceso a la información que los autores e investigadores han tenido a las fuentes.

¹³ Iuri M. Lotman, «El texto en el texto», *Ob. Cit.*, p. 102.

¹⁴ Iuri M. Lotman, «El texto en el texto», *Ob. Cit.*, p. 109.

Con estos elementos, nuestra tesis doctoral ha partido de las tres funciones básicas del texto descritas por Iuri M. Lotman.¹⁵ A saber:

- a. La función «comunicativa» es aquella que se manifiesta como el lenguaje natural preexistente al texto. De ahí que hallemos un lenguaje homogéneo cuyo sentido sea un texto monosémico.
- b. La función «semiótica» del texto es la responsable de crear nuevos y heterogéneos sentidos en un mismo texto. Es en este punto donde interaccionan diversos niveles de interpretación que se producen simultáneamente. Esta función es la que permite que, tras varios años después de la creación de un «artefacto» literario, se pueda volver a ella incorporando distintos elementos de la comunicación semiótica y se enriquezca con interpretaciones y sentidos diversos. Es decir, en esta función semiótica el texto precede al lenguaje.
- c. Por último, la función «simbolizadora» del texto es aquella relacionada con la función de la memoria de la cultura. Los textos del pasado se convierten en símbolos autónomos en un contexto cultural particular.

Las tres funciones se dan simultáneamente en un texto literario. Sin embargo, nuestro interés se ha centrado en las funciones b. y c., con el fin de analizar los textos poéticos entre 1966 y 1982 como fenómenos dinámicos, contradictorios en cierto grado y generadores de sentidos diversos. Nuestra investigación analiza numerosos textos particulares en el contexto cultural andaluz de los setenta. Debido al carácter artesanal, local y su amplio número, no siempre hemos desarrollado en el estudio el mismo grado de profundidad ni tampoco hemos dispuesto de la misma exhaustiva cantidad de documentación de cada una de las publicaciones estudiadas. Por ello, esta tesis doctoral realiza un recorrido sistemático en la descripción de las revistas y antologías, pero no ha aplicado el mismo grado de interpretación a cada una de ellas, dependiendo de su relevancia y repercusión. La relectura de las revistas y antologías de poesía nos ha permitido

¹⁵ Cfr. Iuri M. Lotman, «El texto en el texto» y «El texto y el poliglotismo de la cultura», *Ob. Cit.*, pp. 91-109 y 83-90, respectivamente.

revisar las funciones semiótica y simbólica de algunas publicaciones andaluzas del periodo 1966-1982. Transcurridos veinticinco años desde el final de dicho periodo, creemos que es el momento de revisar toda esta tradición poética con el fin de delimitar el hilo conductor que explique las diversas líneas poéticas actuales. De ahí que cada revista y cada antología muestren su singularidad estética con el fin de determinar su sentido y continuidad a través de los años. En opinión de T. Alvadalejo y Antonio García Berrio,¹⁶ los textos han de poseer las características de *completez*, *sentido* y *coherencia*. Dichas características son las que poseen las distintas revistas y antologías que analizamos en nuestro estudio y, por esta misma razón, son considerados «textos» dentro de un «contexto» particular. En este sentido, el concepto de un texto incluido en un ámbito mayor nos permite relacionar las distintas revistas y antologías en los términos de *dialogismo* y *polifonía* que propuso Bajtin. Todo esto hace imposible que nuestro estudio quede restringido a los elementos propiamente literarios, pues la *textualidad literaria* desborda los límites de la perspectiva que ofrece la lingüística y, por ende, la complejidad del discurso pragmático.¹⁷

Pero, quizás debemos preguntarnos cuál es nuestra perspectiva a la hora de leer e interpretar los textos (revistas y antologías) de la Transición en Andalucía, a sabiendas de que como lectores incorporamos, según la terminología de Jauss, un «horizonte de expectativas».¹⁸ La perspectiva del lector (crítico o investigador) queda perfectamente definida por esa «distancia estética» (de nuevo, seguimos las nociones de Jauss) que nos permite entender cómo se transforma la percepción de una obra literaria a través de los años. En buena medida, las propuestas poéticas andaluzas de los setenta no tuvieron una repercusión suficiente en el contexto literario español. Con el paso de los años y la inevitable evolución de la *distancia*

¹⁶ «La lingüística del texto», en AA.VV., *Introducción a la Lingüística*, coord. por F. Abad y A. García Berrio, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 217-260.

¹⁷ Cfr. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 2001.

¹⁸ «Jauss adopta la noción de horizonte, que denomina «horizonte de expectativas» y con la que designa la suma total de reacciones, prejuicios, y comportamientos verbales y de otro tipo desde los que se recibe a la obra en el momento de su aparición» (Wlad Godzich, «De la lectura como dispositivo», *Ob. Cit.*, p. 55).

estética y la transformación del *horizonte de expectativas*, la literatura andaluza de estos años adquiere una nueva dimensión que hoy, más que nunca, reclama nuestra atención. De hecho, muchas de las propuestas poéticas que encontramos en las revistas o antologías andaluzas de los años 1966-1982 son reinterpretadas y, en ocasiones, aceptadas con posterioridad en la década de los ochenta, coincidiendo con el gusto o el *horizonte de expectativas* actuales.

Volver a las revistas y antologías publicadas entre los años 1966 y 1982 nos permite observar cómo los textos literarios, nos advierte Jauss,¹⁹ alteran el «horizonte de expectativas» en el receptor. La ausencia de interés por la poesía andaluza en estos años ha hecho que fuera una gran desconocida en este periodo que estudiamos tras el triunfo de los poetas *novísimos* en 1970. En cambio, con el final de los años setenta, la nueva década supuso la reorientación del *horizonte de expectativas* y permitió reintroducir el interés por la poesía andaluza en un ámbito nacional. No obstante, la recepción de la literatura (según la teoría de Jauss) siempre divide a los receptores entre un público que la acepta incondicionalmente y otro que la rechaza, dividiéndose entre «complacientes receptores y resueltos detractores».²⁰ En este sentido, anota Wlad Godzich sobre la «teoría de la recepción» de Jauss:

A efectos prácticos, cada generación de lectores debe rescribir la historia. Esto no es un defecto de la teoría sino su característica más liberadora, puesto que desautoriza toda perspectiva pretendidamente inamovible y obliga a cada generación a leer de nuevo los textos, a interrogarlos desde su propio punto de vista, a sentirse implicada, a su manera, en los interrogantes de la obra.²¹

¹⁹ Cfr. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, *Ob. Cit.*; Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994; José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987; y Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor DL, 1989.

²⁰ Wlad Godzich, «De la lectura como dispositivo», *Ob. Cit.*, p. 55.

²¹ Wlad Godzich, «De la lectura como dispositivo», *Ob. Cit.*, p. 56.

Con este espíritu nos hemos acercado a los distintos textos, revistas y antologías de los años comprendidos entre 1966 y 1982. Este ejercicio de relectura ha intentado comprender históricamente la evolución poética de numerosos autores que desarrollaron su actividad poética y editorial en estos años. De su compromiso con la poesía surgieron unos textos polifónicos que nacieron de la relación y el diálogo de numerosos textos.²² De dichos elementos, las revistas y las antologías de poesía nos ofrecen una gran cantidad de información sobre la evolución y el desarrollo de la poesía andaluza de la Transición.

²² Cfr. José Enrique Martínez Fernández, *Ob. Cit.*

2.1.2. UNA APROXIMACIÓN AL MARCO DE ESTUDIO DE LA LITERATURA: EL CONCEPTO DE *CULTURA* EN LAS TEORÍAS SISTÉMICAS

*Todo comentario sobre dichos textos varía de una generación a otra porque responde a diferentes necesidades.*¹

Frank Kermode

*La cognición no puede darse sin memoria y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural.*²

Harold Bloom

En las últimas décadas se han desarrollado en el ámbito teórico numerosas tesis postestructuralistas que han sido denominadas por Steven Tötösy con el marbete de «teorías sistémicas».³ Bajo este título se han descrito varias teorías cuyos antecedentes debemos buscarlos en los teóricos I. Tynianov, B. Eichembaum, los estructuralistas de la Escuela de Praga, Lubomir Doležel y Michael Bajtin, entre los más destacados. A partir de los conceptos clásicos de la

¹ Frank Kermode, *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999, p. 63; también cfr. «El control institucional de la interpretación», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arcos Libros, 1998. pp. 91-114.

² Harold Bloom, «Elegía al canon», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Ob. Cit., p. 213.

³ Cfr. Steven Tötösy de Zepetnek, «Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies», *Canadian Review of Comparative Literature*, marzo-junio 1992. También, cfr. «La literatura comparada y la aproximación sistemática a la literatura y la cultura», en Neus Carbonell y María José Vega (eds.), *La Literatura Comparada: Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 215-229.

Semiótica junto con los desarrollados con posterioridad como «función»,⁴ «sistema literario»⁵ y «transducción»,⁶ se formulan las teorías de la «Semiótica de la Cultura» de Iuri M. Lotman y la «Teoría del Polisistema» de Itamar Even-Zohar. Los ensayos del primero, reunidos por Desiderio Navarro en tres volúmenes bajo el título *La Semiosfera*,⁷ nos han servido como marco metodológico de nuestra tesis doctoral que hemos enriquecido con algunas de las aportaciones del profesor israelí Itamar Even-Zohar. En último lugar, este panorama de las teorías sistémicas se completa con las propuestas de Pierre Bourdieu y J. Dubois sobre la «Sociología de la literatura» y la «Teoría Empírica de la literatura» descrita por S.J. Schmidt. Todas ellas tienen en común el concepto de «sistema literario» que copiamos a continuación de uno de los trabajos de Montserrat Iglesias Santos:

⁴ Esta noción tiene origen en I. Tynianov (*Formalismo et Histoire Littéraire*, Lausanne, L'Âge D'Homme, 1991) con la intención de conceder a la literatura un carácter dinámico que cambia de sentido según el sistema desde el que sea interpretado y nunca desde un supuesto sentido en sí del texto literario.

⁵ La concepción de la Literatura como sistema conlleva que ésta sea analizada como una estructura donde los elementos de dicho sistema son interdependientes y que cada elemento viene definido por la oposición con los otros.

⁶ Este concepto propuesto por L. Doležel en *Occidental Poetics* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1990) partía de la semiótica de Praga. El concepto «transducción» agrupa todos los elementos que forman parte de la transmisión de un texto. Por esta razón, incorpora elementos tan dispares como la traducción, la intertextualidad, la educación literaria, las traducciones, etc. Este hecho tiene importantísimas consecuencias en la interpretación de un texto. De ahí que, como afirma José María Pozuelo Yvancos, «El texto literario no es una entidad estable: se ve sometido a la continua y variada intervención de distintos elementos situables entre el Autor y el lector, por los que el texto viene a este lector en cierta medida ya metamorfoseado: es un proceso complejo» (*El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Ediciones Episteme [col. «Documentos de Trabajo», núm. 108], 1995, p. 23)

⁷ Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto (Ob. Cit.)*, *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio* (ed. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 1998), y *La Semiosfera III. Semiótica de la Cultura y del Texto* (ed. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 2000). También se puede tener acceso a numerosos textos en la revista digital de la Universidad de Granada *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* (en <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>).

Todas ellas (...) entienden la literatura como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema. Lejos de las concepciones idealistas y atemporales del arte y la literatura, se preocupan principalmente por describir y explicar cómo funcionan los textos en la sociedad, en situaciones reales y concretas. Por ello, en lugar de dedicarse a la interpretación de una serie de obras canónicas, atienden a las condiciones de la producción, distribución, consumo, o institucionalización de los fenómenos literarios.⁸

La noción de «sistema», en el ámbito de la literatura, se convierte en el eje sobre el que se construyen las propuestas más novedosas de los modelos explicativos del fenómeno literario en los últimos años. En este sentido, la «literatura» se convierte en una estructura cuyos elementos constitutivos se definen por oposición a otros elementos pertenecientes al sistema literario. Los textos literarios, entonces, poseen un carácter funcional que nos remite a una relación necesaria entre dos conceptos hasta ahora desgajados del estudio literario que han sido la «literatura» y la «sociedad», pues ambos forman parte de un mismo sistema semiótico, como ha descrito Iuri M. Lotman, y ha supuesto el rechazo de un concepto esencialista del fenómeno literario. En este sentido, Itamar Even-Zohar apuntaba que la cultura posee un «funcionalismo dinámico» («Dynamic Functionalism») que incluye en el modelo explicativo de su «Teoría del Polisistema». Las tesis de Iuri M. Lotman y, posteriormente, las teorías de Itamar Even-Zohar han incorporado al paradigma de las investigaciones semióticas un modelo explicativo dinámico. Dicho modelo permite un análisis del fenómeno literario que trasciende los estudios hermenéuticos y textuales e incorpora una dimensión de éstos más amplia, tal y como observa la profesora Montserrat Iglesias Santos en las siguientes líneas:

⁸ Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Ob. Cit., pp. 309-310.

La noción de sistema –base evidente de las coincidencias que existen entre ambos marcos teóricos–, conlleva, como apuntamos previamente, una definición de la literatura de carácter funcional: el ámbito «literatura» se estructura como un conjunto o red de elementos interdependientes en el que el papel específico de cada elemento vienen determinado por su relación frente a los otros; en otras palabras, por la función que desempeña en dicha red. Consecuentemente, el texto literario y por ende su interpretación pierden el carácter privilegiado del que gozaban en las aproximaciones tradicionales y dejan de constituirse en fin único de la investigación. De este modo se supera el llamado *textocentrismo* de los estudios literarios.⁹

La primera consecuencia fundamental como modelo explicativo es la superación del «textocentrismo», aspecto que había rechazado I. Tynianov con anterioridad a través de la formulación del concepto de «función». Esto nos permite incorporar a los estudios de la Literatura otros elementos que dialogan con el texto escrito y que configuran una información fundamental para interpretar en su complejidad una época literaria. Estos elementos que incorporamos para la correcta interpretación del sistema literario no siempre son recuperables o evidentes para el crítico de otras épocas. Por esta razón, nuestra investigación formulará diversas interpretaciones de los textos (revistas y antologías editadas entre los años 1966 y 1982) a partir de numerosos datos que nos ayuden a reconstruir el sentido del fenómeno literario en toda su complejidad, a sabiendas de que nuestra propuesta no es más que una aproximación de otras tantas posibles.

En la década de los setenta y ochenta, la aportación más relevante de Iuri M. Lotman consistió en reelaborar los elementos del sistema de Tynianov y Sklovski, concediéndole un carácter dinámico al sistema semiótico. Las propuestas teóricas de Iuri M. Lotman sobre la «Semiótica de la Cultura» partieron, a su vez, de un concepto amplio de «cultura» en el que intervienen distintos elementos interrelacionados, pues «la cultura nunca es un conjunto universal, sino solamente un subconjunto organizado de determinada manera. (...) La cultura es concebida solamente como un sector, un dominio cerrado sobre el

⁹ Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas», *Ob. Cit.*, pp. 311-312.

fondo de la no-cultura».¹⁰ Los distintos conjuntos y subconjuntos que configuran el subsistema literario dentro del subsistema cultural (en oposición a la no-cultura) permiten definir cada uno de los sistemas a partir de la oposición de los mismos. La característica fundamental de la cultura es que consiste según Lotman en un «sistema sígnico» que se convierte en el elemento estructurador fundamental:

El «trabajo» fundamental de la cultura, como trataremos de mostrar, consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructuralidad, y con ello crea alrededor del hombre una esfera social, que, como la biosfera, hace posible la vida, cierto es que no la orgánica, sino la social. Pero, para desempeñar ese papel, la cultura debe tener dentro de sí un «dispositivo estandarizante» estructural. Esa función suya es desempeñada exactamente por el lenguaje natural.¹¹

La cultura es, en definición de Lotman, «la memoria no hereditaria de una colectividad»,¹² y dicha memoria está estructura gracias al lenguaje natural, auténtico organizador de los distintos elementos que componen la cultura en oposición a la no-cultura. Pero nuestro autor de la Escuela de Tartu va más allá aludiendo a la cultura no sólo como memoria, sino también como inteligencia colectiva. De esta definición de «memoria e inteligencia colectiva» debemos extraer diversas conclusiones relevantes sobre las teoría de Iuri M. Lotman, dado que este concepto de «cultura» influye directamente tanto en la conservación de los textos como en la elaboración de otros nuevos. Las siguientes líneas de Iuri M. Lotman extraídas de «La memoria a la luz de la culturología» aclaran estos conceptos:

Desde el punto de vista de la semiología, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En

¹⁰ Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en *La Semiosfera III. Semiótica de la Cultura y del Texto, Ob. Cit.*, pp. 168-169.

¹¹ Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Ob. Cit.*, p. 171.

¹² Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Ob. Cit.*, p. 172.

este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados.¹³

Pero este autor pronto cae en la cuenta de la supuesta paradoja que supone que un sistema literario sea dinámico. Por esta razón, Lotman intentó explicar qué elementos son los que dan estabilidad al sistema y cuáles son los que le conceden el carácter dinámico. Desde esta perspectiva semiótica el arte y, por ende, la literatura (como subconjunto del arte) necesita del no-arte. A partir de esta delimitación por oposición, descubrimos cómo el arte y la literatura, una vez delimitados, quedan organizados a través de un proceso de autorregulación. Dicho mecanismo organizativo se construye a partir de los *metatextos* o conjuntos de textos de un nivel más abstracto que describen normas o reglas que reflexionan sobre la propia literatura pero, esta vez, organizada:

La literatura nunca es una suma amorfa y homogénea de textos: es no sólo una organización, sino también un mecanismo que se autoorganiza. En el más alto escalón de la organización, segrega un grupo de textos de un nivel más abstracto que el de toda la masa restante de textos, es decir, de *metatextos*. Son normas, reglas, tratados teóricos y artículos críticos que devuelven la literatura a sí misma, pero ya en una forma organizada, construida y valorada. Esta organización se forma a partir de dos tipos de acciones: la exclusión de determinadas categorías de textos del círculo de la literatura y de las organizaciones jerárquicas, y la valoración taxonométrica de los que quedaron.¹⁴

De ahí que el profesor de la Escuela de Tartu parta de esta «memoria común» que se configura a partir de dos elementos fundamentales que describe este autor:

¹³ Iuri M. Lotman, «La memoria a la luz de la culturología», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ob. Cit., p. 157.

¹⁴ Iuri M. Lotman, «Sobre el contenido y la estructura del concepto de *literatura artística*», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ob. Cit., p. 168.

Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación.¹⁵

Estos dos elementos, los «textos» y la «unidad de códigos» o «metatextos», configuran el concepto de *canon* o tradición literaria que, inevitablemente, formará parte del contexto cultural en el que se desenvuelve cualquier periodo literario. Por ello, la creación literaria siempre parte del diálogo o «transducción» entre los textos presentes y pretéritos, hecho que corrobora la afirmación de Lotman cuando escribe que «los nuevos textos se crean no sólo en el presente corte de la cultura, sino también en el pasado de ésta».¹⁶ Este elenco de textos y de normas que configuran la tradición viva de la cultura se convierte en el paradigma de aquello que se debe recordar. Por el contrario, aquellos textos no elegidos son olvidados y dejan de existir. Dicha memoria está ligada directamente a la experiencia de la colectividad en el pasado. De ahí que la cultura posea un carácter histórico en el que se desarrollan todas las reglas de traducción de la experiencia de un texto. Las normas o reglas configuran un sistema que permanece en la memoria colectiva y que Lotman las subdivide en tres tipos. Entre ellos, destacamos la dinámica que reordena constantemente el sistema y su código, llevando al recordatorio u olvido de determinados textos según las normas sistémica y semiótica de una cultura particular. Sin embargo, este sistema de la memoria-olvido es dinámico, por lo que los códigos culturales que reordenan el sistema están en constante tensión entre la estabilidad y el cambio, la memoria y el olvido.¹⁷

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ Iuri M. Lotman, «La memoria a la luz de la culturología», *Ob. Cit.*, p. 159.

¹⁷ Anota en este sentido Iuri M. Lotman: «Pero cambia el tiempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma de memoria-olvido. Lo que se declaraba verdaderamente existente puede resultar «como si inexistente» y que ha de ser olvidado, y lo que no existió puede volverse existente y significativo» (Iuri M. Lotman, «La memoria a la luz de la culturología», *Ob. Cit.*, p. 160).

Este dinamismo de los textos y los códigos culturales también contienen implicaciones en la interpretación de los textos, pues éstos son generadores de nuevos significados a partir de los códigos recientemente configurados. De la dinámica del sentido creada a partir de la interpretación de los textos y los códigos contemporáneos, se desarrolla la productividad de la formación de sentido que define Lotman. Esta «productividad de la formación de sentido»¹⁸ es la que permite que un mismo texto sea leído en épocas diferentes bajo perspectivas y códigos dispares y, en ocasiones, opuestos. Estos textos que permanecen en la memoria colectiva y los códigos culturales que definen su interpretación son los elementos que configuran el «canon literario».¹⁹ El carácter dinámico y oscilante de dicho «canon» ha sido lo que ha llevado al profesor israelí Itamar Even-Zohar a usar otros conceptos en este mismo ámbito como ha observado Montserrat Iglesias Santos:

Su posición viene ya definida por la precisión terminológica, pues [Itamar Even-Zohar] prefiere hablar de *canonización* en lugar de *canon*, de *canonizado* frente a *canónico*, para subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad.²⁰

Tras asumir la propuesta de estas líneas, nuestra tesis doctoral concibe la canonización de texto como una categoría y nunca como parte de la esencia de un artefacto particular. De ahí que tanto los textos constitutivos del «canon literario» como los códigos culturales se configuran en el desarrollo de los diversos periodos literarios como resultado de una dinámica de cambio y estabilidad, contribuyendo a enriquecer el nivel analítico interno del texto. A partir de este

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ Cfr. las páginas que dedicamos en nuestra tesis doctoral a este concepto (2.1.3. «La dinámica centro/periferia o las transferencias en el sistema literario: Las teorías del *canon literario*» y 2.1.4. «Del *canon literario* a la *historia de la literatura*: Los equipos poéticos en la Transición española»).

²⁰ Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas», *Art. Cit.*, p. 332.

punto, quedaría reconocer los elementos que entran en juego en la interpretación de un texto particular cuya lectura adquiere una compleja dimensión semiótica como advierte Iuri M. Lotman:

De esto se deriva que, al describir los textos canonizados sólo desde el punto de vista de su sintagmática interna, sacamos una capa extraordinariamente esencial, pero no la única, de la organización estructural. Queda todavía la interrogante: ¿qué significaba el texto dado para la colectividad que lo creó?, ¿cómo funcionaba? Esta interrogante es tanto más difícil cuanto que a menudo es imposible responderla partiendo del texto mismo.²¹

Responder a estas preguntas presupondría tener acceso a todas las informaciones del pasado que se presentan fragmentarias e incompletas en relación a un texto concreto. Sin embargo, a pesar del sentido utópico de esta reflexión, nuestra tesis doctoral aspira a completar en Andalucía el panorama literario de un periodo que transcurre entre los años 1966 y 1982.

Los tres niveles en los que se agrupan los textos descritos por Lotman²² sirven para abordar la dinámica cultural en la que «cima» y «fondo» están en continua tensión. La pugna entre las obras de la *cima* y el *fondo* es lo que permite el cambio histórico y muestra el carácter modelizante²³ de la literatura que recrea activamente su propio pasado literario:

²¹ Iuri M. Lotman, «El arte canónico como paradoja informacional», en *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto, Ob. Cit.*, p. 187.

²² Nos referimos a *cima* (valor superior), *fondo* (su valor contrario) y *esfera intermedia* (neutral desde el punto de vista axiológico).

²³ Sobre este concepto tomamos prestadas las palabras aclaratorias de Thomas A. Sebeok en su artículo titulado «¿En qué sentido es el lenguaje un "sistema modelizante primario"?»: «La definición canónica de un sistema modelizante fue forjada por Yuri M. Lotman en 1967 como «una estructura de elementos y reglas para ser combinados que se encuentra en un estado de analogía fija con la esfera completa de un objeto de conocimiento, comprensión o regulación». En consecuencia, un sistema modelizante puede ser tomado como un lenguaje. Los sistemas que tienen un lenguaje natural por base y que adquieren superestructuras suplementarias, creando así lenguajes de segundo nivel, pueden correctamente ser llamados "sistemas modelizantes secundarios". El lenguaje natural, en resumen, es así afirmado como el primario, o básico,

En «vida» de tal o cual etapa histórica de la literatura, la lucha de esas tendencias constituye la base de lo que hace posible expresar en la literatura los intereses de las diferentes fuerzas sociales, la contienda de las concepciones morales, políticas o filosóficas de la época.²⁴

Con el cambio de paradigma literario y, por ende, de canon, la relectura de la tradición se convierte ahora en un proceso fundamental de resultados muy diferentes. De ahí que

En el proceso de semejanza canonización por la ciencia histórica, los textos mismos se transforman, puesto que en la literatura del ayer existía como partes de un conjunto, elementos de un mecanismo, y ahora se vuelven únicamente representantes de una época.²⁵

La nueva etapa histórica que nace con el cambio de un paradigma cultural (a partir de la elección y promoción de *textos* y *metatextos* pertenecientes originariamente al *fondo* y ahora convertido en *cima*) inaugura en los textos novedosas perspectivas que muestran

esa sorprendente capacidad de los textos artísticos de dar material para continuos nuevos descubrimientos debería atraer la atención, puesto que en ella se manifiestan algunos rasgos esenciales de la organización de la literatura como mecanismo sincrónico.²⁶

infraestructura para todos los otros sistemas humanos de signos; y estos -como el mito o la religión- son entendidos como superestructuras resultantes, construidos sobre aquellos» (*Ad-Versus*, II, núms. 2-3, julio-diciembre 1991, pp. 23-31).

²⁴ Iuri M. Lotman, «Sobre el contenido y la estructura del concepto de *literatura artística*», *Ob. Cit.*, p. 180.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Iuri M. Lotman, «Sobre el contenido y la estructura del concepto de *literatura artística*», *Ob. Cit.*, p. 181.

Esta oposición fue anotada por Tynianov como *centro/periferia* y Lotman la reformuló en su terminología como la oposición entre *sistémico/ extrasistémico*. Pero, lo relevante de esta perspectiva es la necesidad de la *periferia*, pues el *centro* o textos canónicos tienen sentido en su oposición.²⁷ Esto concede a los textos del sistema un carácter *convencional*. A partir de aquí, el estudio de un texto y su carácter referencial nace de las siguientes afirmaciones:

El texto no es la realidad, sino material para la reconstrucción de la misma –anota Iuri M. Lotman—. Por eso el análisis semiótico de un documento siempre debe preceder al análisis histórico. Después de crear las reglas de la reconstrucción de la realidad con arreglo al texto, el investigador podrá leer en el documento también lo que desde el punto de vista de su creador no era un «hecho», había de ser olvidado, pero que puede ser valorado de una manera completamente distinta por el historiador, puesto que a la luz de su propio código cultural se presenta como un acontecimiento que tiene importancia.²⁸

Pero, una vez que el investigador sigue estos pasos y reelabora el significado de un texto, también esta elección participa y, en cierto modo, provoca el olvido de otras obras como ha descrito el profesor de la Escuela de Tartu:

La historia de la destrucción de textos, de la depuración de textos de las reservas de la memoria colectiva, marcha paralelamente a la historia de la creación de nuevos textos. Cada nueva orientación en el arte deroga el carácter autorizado de los textos a los que se orientaban épocas precedentes, trasladándolos a la categoría de no-textos, de textos de otro nivel, o destruyéndolos físicamente. La cultura, por su esencia, está dirigida contra el olvido. Ella lo vence, convirtiéndolo en uno de los mecanismos de la memoria.²⁹

²⁷ Esta idea es retomada y reelaborada de manera personal por Juan José Lanz en su artículo «Márgenes y centro en la cultura actual», *Fetasa. Revista de Arte y Literatura*, núm. 9, 1992, pp. 7-22; 2ª ed., en *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir (col. «Ensayo»), 2007, pp. 17-31.

²⁸ Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Ob. Cit.*, pp. 174-175.

²⁹ Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Ob. Cit.*, p. 175.

La relación entre los *textos* y la *cultura* es fundamental, pues «es más exacto hablar de la cultura como de un mecanismo que crea un conjunto de textos, y de los textos como de la realización de una cultura».³⁰ En definitiva, la *cultura* ha de poseer dos propiedades esenciales: a) Una alta capacidad modelizante (primaria y secundaria); y b) una sistematicidad claramente percibida por la colectividad. Ambos elementos constituyentes de la Cultura se concretan en la configuración de un *canon literario* dinámico, como analizaremos en las páginas que siguen.

³⁰ Iuri M. Lotman, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Ob. Cit.*, p. 178.

2.1.3. LA DINÁMICA CENTRO/PERIFERIA O LAS TRANSFERENCIAS EN EL SISTEMA LITERARIO: LAS TEORÍAS DEL CANON *LITERARIO*

*Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse.*¹

Jaime Gil de Biedma

*(...) con los libros –no con las antologías– en la mano, yo no creo que todo se resuelva en juego, ni creo que la clave de toda esa escritura [de los setenta] radique en la estética «camp» al modo definido por Susan Sontag. Como no creo que la base esté constituida por la formación de los mass media más que por la humanística.*²

Víctor García de la Concha

En 1985, Frank Kermode inauguró su ensayo *Formas de atención* con un análisis de la historia de la pintura de Botticelli y cómo su valoración crítica había evolucionado desde un periodo de largo olvido hasta un renovado reconocimiento. Una vez que la pintura de Rafael y Miguel Ángel irrumpieran en el *cinquecento* italiano, la obra pictórica de Sandro Botticelli (1445-1510) quedó olvidada hasta su recuperación en el siglo XIX. Fueron entonces los pintores prerrafaelistas

¹ Jaime Gil de Biedma, «Prólogo», en T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed., trad. y pról. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquest, 1999, p. 10.

² Víctor García de la Concha, «La renovación estética de los años sesenta», monográfico «El estado de las poesías», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3, 1986, p. 19.

quienes admiraron el detallismo minucioso, el luminoso colorido y la expresión de ideas auténticas y sinceras. Sin embargo, lo que llama la atención del ensayista Frank Kermode es el proceso de recuperación de Sandro Botticelli y su instalación en el canon pictórico o en la historia de la pintura como uno de sus referentes fundamentales. Por esta razón, el crítico británico escribió al analizar el interés de los pintores del siglo XIX:

¿Qué habría sucedido si, mucho antes que Horne, alguien hubiera diferenciado el conocimiento de la opinión en la nueva celebración de Botticelli? Tal vez, el restablecimiento de Botticelli, alentado por el entusiasmo ignorante, nunca habría sucedido.³

El redescubrimiento y, por ende, la inclusión en el canon pictórico de Botticelli se llevó a cabo a partir de las investigaciones realizadas por numerosos autores, entre los que se encontraban Walter Pater y Herbert P. Horne, y pintores como Burnes-Jones, cuya inspiración en la pintura prerrafaelista les llevó a reconocer los cuadros de Botticelli como modelo y paradigma de toda una época. Este estudio condujo a Frank Kermode a dos conclusiones bien distintas, pero de gran utilidad en nuestra investigación. La primera aludía a la incorporación del pintor del *quattrocento* italiano al canon pictórico de la segunda mitad del siglo XIX. En otras palabras, la necesidad de justificar el presente pictórico de los autores prerrafaelistas promovió un renovado interés en la investigación de la pintura de Botticelli. Por otro lado, el nuevo estatus que concede la inclusión del pintor italiano en el canon estético elaborado por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX convirtió a Botticelli y a sus premisas estéticas en una expresión artística contemporánea como observa Frank Kermode:

El proceso para seleccionar el canon puede ser muy largo, pero una vez terminado, los trabajos que quedaron dentro recibirán el tipo de interpretación que requieren para mantener su contigüidad con cualquier momento; es decir, mantener su modernidad. Adquieren rápidamente una virtual inmunidad a cualquier alteración textual, de modo que todos los cambios necesarios pueden

³ Frank Kermode, *Formas de atención, Ob. Cit.*, 1999, p. 111.

ser interpretativos; y toda interpretación está gobernada por los prejuicios. En consecuencia, la necesidad de permanecer moderno impone transformaciones en los trabajos elegidos como cualquiera de los que pudieron haber sufrido en las redacciones precanónicas.⁴

En este sentido, el análisis de Frank Kermode argumenta el carácter del «canon» como elenco de obras y autores que dependen directamente del comentario, de la crítica y, cómo no, de la institución que alberga dicha interpretación. La perpetua modernidad de un texto no consiste en el valor intrínseco que éste posea sino en la elección de determinados criterios que se vean refrendados por un «texto» en particular y que, en la mayor parte de los casos, suele estar regidas por las instituciones docentes que legitiman, según Kermode, los actos interpretativos.⁵

La pregunta fundamental que debemos formular es la que se hace el mismo Harold Bloom en su difundido y polémico estudio *El canon occidental*, donde anota la cuestión fundamental sobre la reflexión del canon literario: «hay que preguntarse qué es lo que convierte a un escritor y a su obra en canónicos».⁶ Es evidente que ésta es la pregunta común a todas las reflexiones realizadas en torno al canon de la literatura. Sin embargo, donde difieren considerablemente las posturas es en la respuesta de cada investigador o crítico sobre los motivos de cómo y por qué una obra y su autor acaba convirtiéndose en «canónico», desplazándose de la periferia al centro del sistema literario. Las diversas opiniones sobre este asunto han sido abordadas en los últimos años por numerosos autores desde perspectivas diversas de la Teoría y la Historia de la literatura.⁷ Nuestras líneas sobre las teorías del canon literario no persiguen la descripción de cada una

⁴ Frank Kermode, *Formas de atención*, Ob. Cit., p. 115.

⁵ Cfr. Frank Kermode, «El control institucional de la interpretación», *Art. Cit.*, pp. 91-114.

⁶ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 145.

⁷ Cfr. los recientes estudios en el panorama hispánico sobre este asunto: José M. Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios literarios»), 2000; Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Ob. Cit.; José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 2007; y el monográfico «Un viaje de ida y vuelta. El canon» de la revista *Ínsula* (núm. 600, diciembre 1996) coordinado por José María Pozuelo Yvancos.

de las corrientes críticas que ha abordado este asunto de la teoría de la literatura. Por el contrario, nuestra intención consiste en entender la propia dinámica de la literatura contemporánea española que oscila entre la memoria y el olvido, el centro o los márgenes de cualquier sistema literario. A su vez, intentaremos describir aquellos aspectos que han convertido a la poesía andaluza de los setenta en una de las literaturas más desconocida del periodo de la Transición española. En este sentido, partimos de una de las observaciones más evidentes, pero que delimita uno de los pilares de nuestro estudio de la literatura descrito por Wendell V. Harris: «Cualesquiera que sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos».⁸ La importancia de la interpretación de los textos y el sentido que éstos adquieren se ha convertido en uno de los pilares fundamentales de la investigación del *canon literario*. De hecho, el análisis de dicha interpretación y su evidente carácter político hacen que nuestra investigación esté compuesta de elementos heterogéneos. En esta misma línea, Pozuelo Yvancos ha anotado este concepto de «cómo se leen los textos» dentro del panorama más amplio de la cultura según las tesis de Iuri M. Lotman:

El canon, como la cultura, depende del *dispositivo crítico de su autoorganización frente a lo externo*, la discusión en torno al canon es irreductible a un punto histórico de estabilidad y precisa de la «amenaza» constante de lo exterior para afirmarse.⁹

Esta capacidad de organización del canon como estructura es la que permite a través de los *metatextos* conceder cierta estabilidad a la selección de los textos o *canon literario*. En este sentido, la relación entre los textos críticos o *metatextos*

⁸ Wendell V. Harris, «La canonicidad», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *Ob. Cit.*, p. 56.

⁹ José M. Pozuelo Yvancos, «I. Lotman y el canon literario», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *Ob. Cit.*, p. 226; este capítulo es una reedición parcial de José M. Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, *Ob. Cit.*, pp. 28-38; y 3ª ed., José M. Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, *Ob. Cit.*, pp. 91-103.

que organizan el *corpus* de textos canónicos hacen que existan tantos cánones como periodos históricos o *metatextos* se hayan impuesto en competencia con otros *metatextos*:

La función última de canon es competir. Si no tenemos un canon literario único sino muchos, si no hay una formación del canon sino, más bien, procesos constantes de selección de textos, si no hay ninguna selección basada en un criterio único y ninguna forma de escapar a la necesidad de seleccionar.¹⁰

El carácter sistémico y dinámico de la organización del *canon literario* configura una distinción clara entre los textos que pertenecen al centro del sistema literario (o canon) y los continuos desplazamientos de numerosos textos de la periferia al centro (proceso de canonización), y viceversa. Toda esta dinámica de la selección de textos del centro del sistema literario es incardinada en el transcurso de la historia a través de la reflexión metateórica. Ésta discrimina aquellos textos que no responden al sentido especular de la teoría, siendo marginados a la periferia del sistema. Por esta razón,

Todo centro desplazado metacategoriza sus viejas estructuras y pretende extraerlas del devenir histórico para regresar a la que presenta como «los fundamentos». Todo canon, entonces, es histórico y positivo, se constituye como resultado de una teoría y se da cuando tal teoría cobra un sentido fuerte de su autoconstitución frente a los otros textos que permanecen fuera. Ello genera (...) una fuerte dependencia entre canon y reflexión metateórica y un cierto sentido especular entre canon y textos teóricos de una cultura dada. El carácter especular se deduce de la medida como toda cultura tiende a definir la HISTORIA como espejo de la propia postulación de su significado por parte de quien lo establece y tiende a leer la pérdida del centro como una desaparición del propio canon. Ayer/hoy se inscribe como dentro/ fuera de la «Literatura» y centro periferia como valores eternos vs valores fungibles.¹¹

¹⁰ Wendell V. Harris, *Ob. Cit.*, p. 57.

¹¹ José M. Pozuelo Yvancos, «I. Lotman y el canon literario», *Ob. Cit.*, p. 229.

A este movimiento desde la *periferia* hasta el *centro* del sistema es denominado por Even-Zohar como *transferencia* («transfer») dentro del *Polisistema*. Particularmente, una de las preocupaciones de esta teoría está en comprender los motivos de esta «transferencia» y sus manifestaciones.¹² Destacamos del extenso texto explicativo del profesor José María Pozuelo Yvancos sobre la «Semiótica de la Cultura» lotmaniana la relación fundamental de la dinámica de la cultura como sistema entre la selección de textos y la reflexión metateórica. En este sentido, el *canon* literario es el resultado en la historia literaria de una teoría que se postula frente a otras ocupando el centro del sistema y transformando el sentido especular entre canon y textos teóricos en una coyuntura histórica y en un lugar concreto. La relación entre la reflexión metateórica y los textos canonizados configuran un elenco coherente de textos que nacen del diálogo entre ambos. Esto nos conduce a definir el sentido y la evaluación de los distintos sentidos que han configurado el significado histórico de una obra. Por esta razón, el profesor Itamar Even-Zohar, en su citado artículo «Teoría del Polisistema»¹³ y, luego, en «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas»,¹⁴ diferencia entre el nivel de los textos y el nivel de los modelos, tal y como explica Montserrat Iglesias Santos en uno de sus artículos:

Recordemos que las obras literarias y las normas estéticas se canonizan cuando son aceptadas como legítimas por los círculos dominantes en una cultura, ocupando el centro del sistema. Pero más que en los textos en sí, el factor del sistema en donde se manifiesta como mayor fuerza la canonicidad es en el *repertorio*: el conjunto de normas y elementos que regulan la producción y la recepción de los textos. El hecho de que unas secciones del repertorio se canonicen y otras no, en absoluto depende de la naturaleza o las propiedades

¹² Cfr. Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, núm. 11:1, Primavera 1990, pp. 9-26. Puede leerse en traducción inédita de Ricardo Bermúdez Otero en el sitio web del autor: <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Itamar Even-Zohar, «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas», trad. de Montserrat Iglesias Santos, en AA.VV., *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*, ed. de Montserrat Iglesias Santos, Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52. También accesible en el sitio Web del autor: <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

inherentes de sus elementos. Tal estatuto viene determinado por las relaciones establecidas dentro del polisistema en cada momento histórico concreto (se trata de una perspectiva funcional y no esencialista).¹⁵

De estas líneas debemos destacar la similitud del concepto de *canon* que poseen Iuri M. Lotman e Itamar Even-Zohar. Ambos coinciden en lo fundamental cuando distinguen el elenco de textos del repertorio-metatexto y son estos últimos los que conceden al canon literario estabilidad y coherencia en el plano sincrónico. No obstante, dicha estabilidad del sistema es trocada en una estructura dinámica cuando en el plano diacrónico se observan los cambios en el canon literario. Por esta razón, un canon literario particular está sujeto a una coyuntura histórica y un lugar concreto que lo posibilita.¹⁶ De esto se infiere que el problema del canon aparece cuando los valores literarios locales son tomados como universales, según nos advierte Walter Mignolo:

El problema surge cuando nos damos cuenta de que los valores literarios locales, que han sido asignados desde un concepto restringido y vocacional de la literatura (sobre el que hemos construido el canon), ¿se consideran un campo de estudio universal! Por lo tanto, la necesidad de encontrar «universales» literarios se plantea como un programa de investigación en teoría literaria.¹⁷

¹⁵ Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas», *Art. Cit.*, p. 333.

¹⁶ Tras esta diferenciación, Itamar Even-Zohar desarrolla otros dos conceptos denominados la *canonicidad estática* y la *canonicidad dinámica*: «En el primer caso, que puede ser denominado canonicidad estática, un texto es aceptado como producto concluido y se lo inserta en un conjunto de textos santificados que la literatura (cultura) desea conservar. En el segundo caso, que puede denominarse canonicidad dinámica, un cierto modelo literario logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste. Es esta última clase de canonización en la que efectivamente genera el canon, que de este modo puede contemplarse como el grupo de supervivientes de las luchas de canonización, probablemente los más obvios productos de ciertos modelos establecidos con éxito» (Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Art. Cit.*

¹⁷ Walter Mignolo, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *Ob. Cit.*, p. 260.

Walter Mignolo había partido en su artículo de la teoría semiótica de la cultura de Iuri M. Lotman a través de los conceptos de autoorganización del sistema y los *metatextos* (entendidos como criterios de dicha organización e interpretación de textos) para describir la relación necesaria entre el canon literario y una sociedad-cultura particular:

La formación del canon es un ejemplo concreto de la forma en que un sistema autoorganizado regula las prácticas discursivas mediante las que las comunidades humanas estabilizan el pasado y proyectan el futuro. Los cánones (...) dependen de la comunidad. Los cánones literarios son el resultado de un sistema vocacional autoorganizativo de prácticas discursivas, cuyo resultado se ha proyectado desde el nivel regional, al que pertenecen, al nivel universal del campo de estudio, descuidando tanto las fronteras entre las culturas como la transmisión entre las regiones.¹⁸

Este planteamiento del estudioso hispanoamericano circunscribe cualquier canon literario a una coyuntura histórica particular. Este hecho nos obliga, en consecuencia, a diseñar un marco metodológico cuya correcta interpretación nace del entorno y la intencionalidad del contexto concreto.

La evolución de los textos *metateóricos* o el *repertorio* (según sigamos la terminología de Lotman o Even-Zohar, respectivamente) y los textos canonizados evolucionan mediante dos mecanismos opuestos según Lotman: la *estética de la diferencia* y la *estética de la identidad*. La tensión entre las propuestas de la variedad/ uniformidad es fundamental para entender la producción de los distintos textos. A su vez, dialogan en el contexto de las revistas y las antologías poéticas al conformar la intersección entre la variedad y la uniformidad: «El modelo autodescriptivo pertenece a los metatextos y la proyección de un canon como antología de textos mezcla ambos niveles».¹⁹ De hecho, la dinámica de lo previsible e imprevisible es lo que hace que la creación de los textos preceda a los códigos (que luego describen los textos metateóricos) al introducir los nuevos

¹⁸ Walter Mignolo, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *Ob. Cit.*, 1998, p. 270.

¹⁹ José M. Pozuelo Yvancos, «I. Lotman y el canon literario», *Ob. Cit.*, p. 231.

textos factores casuales.²⁰ En este punto, la misión de los *metatextos* producidos por la teoría literaria es, según José M. Pozuelo Yvancos,

Crear un isomorfismo no deseable entre los procesos cognoscitivos y los creativos. Tendemos en la crítica literaria a reducir lo casual e impredecible del nombre propio a nombres comunes, buscando las invariantes de todo fenómeno. Tal tendencia universal inherente a los procesos cognoscitivos crea también la norma y los códigos necesarios para reducir los elementos impredecibles del eje presente-futuro leyéndolos en el eje presente-pasado: que es el eje en el que actúa el canon. Un canon, de ese modo, no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, en el caso de los textos creativos, nuevos códigos en los que inscribirlos.²¹

De esta idea de *canon literario* se deduce la inestabilidad y dinamismo del propio sistema. El planteamiento de Iuri M. Lotman describe la propia dinámica de la creación literaria que, si bien parte de un código manifestado en los textos metateóricos, el texto poético incorpora nuevos elementos cuya asimilación a los textos metateóricos es realizada con posterioridad. En este sentido, el canon literario es una configuración de textos y metatextos que destaca los rasgos comunes y, cuya descripción siempre se constituye en el presente como lectura coherente e interesada del pasado.²² El canon supone el isomorfismo entre texto y

²⁰ «El éxito de una antología –anota Alfonso García Morales– estaría no tanto en confirmar conocimientos y opiniones previas del lector, como en aportarle novedades y sorpresas, en estimularlo para que profundice en sus propias búsquedas y desde luego en provocarlo» (Alfonso García Morales, «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», en *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar, 2007, p. 32).

²¹ José M. Pozuelo Yvancos, «I. Lotman y el canon literario», *Ob. Cit.*, p. 234.

²² Cfr. sobre este asunto los artículos de Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», *El Urogallo*, núm. 49, junio 1990; «Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada *Generación del 70*», en *A bilingual Anthology of contemporary spanish Poetry. The Generation of 1970*, Austin, Hispanic Literatura-Ramos García editor, 1997; 2ª ed., en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 29-70 y pp. 71-105, respectivamente; y Jenaro Talens, *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970* (Valencia, Fundación Instituto

código, creando, si fuera necesario, los códigos nuevos en los que inscribirlos. Por lo que

El proceso de explicación cognoscitivo sitúa los respectivos lugares de síntesis en que los factores casuales, los textos creativos, actúan como motores de arranque. Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula.²³

Desde finales de la década de los sesenta, la exclusión de los poetas andaluces de la lista de los autores canonizados en *Nueve novísimos poetas españoles*²⁴ hizo que los *metatextos* esbozaran un panorama poético ajustado a una tendencia poética culturalista y *camp* circunscrita a los autores seleccionados por José María Castellet. Una vez creado dicho núcleo textual, se pone en marcha todo el proceso de canonización que lleva a la exclusión y al olvido de la obra de numerosos autores ubicados en la periferia del sistema literario. Desde entonces hasta ahora, estos autores transparentes para la historia de la literatura se han visto excluidos de cada una de las revisiones canónicas de la poesía española de los setenta. De hecho, como afirma Wendell V. Harris,

Entre las fuerzas que obligan a restringir las selecciones en las antologías escolares se encuentra lo que podría llamarse «principio de recirculación académica». Los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado, lo que es fácil de encontrar editado, sobre lo que existen ensayos interesantes y sobre lo

Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, julio 1989; 1ª reed., «De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, núm. 101, 1989, pp. 107-127; 2ª reed., en Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, ed. e introd. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1992; 3ª reed., en José B. Monleón (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal Universitaria (col. «Letras»), 1995, pp. 57-84; 4ª reed., en Jenaro Talens, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 2000) y «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», *Ob. Cit.*

²³ José M. Pozuelo Yvancos, «I. Lotman y el canon literario», *Ob. Cit.*, p. 236.

²⁴ Barcelona, Barral Editores, 1970; 1ª reed., Barcelona, Península, 2001; 2ª reed., 2006.

que ellos mismos están escribiendo. Lo que es fácil de encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que es fácil de encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que se escribe y enseña; lo que se escribe tiende a ser lo que se enseña y sobre lo que otros escriben.²⁵

Éste círculo que relaciona lo que se escribe, edita y enseña se inserta entre los elementos que dan estabilidad al sistema o canon literario. Sin embargo, las distintas investigaciones deberían abrir inexplorados campos de estudio y perspectivas nuevas de viejas polémicas. El canon literario es dinámico y se transforma en el diálogo de los textos y metatextos. No obstante, este proceso viene influenciado por diversos elementos extraliterarios como la difusión, la accesibilidad y los comentarios críticos de los textos literarios andaluces, como describe Wendell V. Harris. Dichos elementos son las causas de la desaparición en los medios críticos de la poesía escrita por autores andaluces jóvenes entre los años 1966 y 1976. De hecho, una vez instalados en el centro del sistema los textos y los metatextos de los *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet y *Nueva poesía española* de Martín Pardo,²⁶ la literatura periférica andaluza fue olvidada provocando el consiguiente desinterés crítico.²⁷ Tan pronto como fue

²⁵ Wendell V. Harris, «La canonicidad», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *Ob. Cit.*, p. 48.

²⁶ *Ob. Cit.*; y Madrid, Scorpio, 1970 (reed. en *Nueva poesía española. Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990), respectivamente.

²⁷ En este sentido, no olvidamos el comentario de Jenaro Talens: «El problema, sin embargo, no radicaba tanto en los textos de los poetas incluidos [en *Nueva poesía española* de Martín Pardo] sino en la concepción subyacente a la estructuración del volumen donde se insertan, que desplazaba lo problemático desde lo fundamental –la escritura– a lo anecdótico –los temas y el utillaje retórico–». En la comparación entre *Nueve novísimos* y *Nueva poesía española* existe una transformación «por definir la poesía de la generación emergente desde planteamientos y con características más acordes a los gustos dominantes y, en consecuencia, más asimilables por la crítica establecida» (Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970», *Ob. Cit.*, 2000, p. 296). Cfr. Manuel Casado y «La nefasta crítica española de poesía», Supl. «Culturas» de *Diario 16*, 11/XII/1993; 2ª ed., con el título «Para un debate sobre la crítica de poesía», *Hora de poesía*, núm. 97-100, 1996; y reed. en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, *Ob. Cit.*, pp. 127-138. A su vez, Eduardo Mateo Gambarte comenta al hilo del artículo de Manuel Casado que «la operación de desplazamiento del relato crítico empezada por Martín Pardo fue llevada a cabo por José Olivio Jiménez ya desde los

asumido en la cultura la configuración de un canon poético, éste fue reiterado por los medios académicos:

Los elementos del canon literario se absorben durante el aprendizaje académico y crítico, en el transcurso de la educación universitaria, sin que parezca que nadie lo defienda ni los inculque. El atractivo, por si fuera necesario, sería el otro sentido del «canon», es decir, los criterios establecidos de juicio y gusto.²⁸

La elección/ exclusión de los autores andaluces hizo que no fueran interesantes en el ámbito científico, como demostró la publicación en 1979 de la antología *Joven poesía española*²⁹ de Concepción Moral y Rosa M^a Pereda. Por las razones que argumenta Walter Mignolo, se debe cuestionar aquellos textos líricos céntricos del sistema (catalanes y madrileños³⁰) de los años setenta que aparecen fijados como poética modelo de una época. En el argumento ideológico a nivel vocacional, estos textos son transformados en un argumento epistemológico, según Mignolo, en el que la cuestión ya no es la categoría canónica de los textos novísimos, sino la necesidad de estudiarlos «académicamente». Es decir,

Mientras que en la mayoría de las ciencias humanas enseñar significa, básicamente, enseñar el canon *epistémico*, en los estudios literarios (como ocurre

principios de los 70 con una serie de artículos sobre los poetas de Martín Pardo. Obtuvo refuerzo a sus tesis continuistas en 1978 cuando sendas antologías (Hortelano y Hernández) presentaron a los del 50 como ruptura con la poesía social. Culmina dicho proceso en manos del mismo José Olivio Jiménez, a principios de los 80, con prólogos a las poesías reunidas de varios de aquellos poetas. Se completa la operación con una serie de significativos artículos de Luis Antonio de Villena. (...) Castellet (...) había nombrado la ruptura poética más real en varias décadas, mientras que en sus sucesores se designarían ahora la «restauración», convirtiendo al grupo refundado en peldaño de una tradición inerte» (en *El concepto de generación literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, pp. 234-235).

²⁸ Lillian S. Robinson, «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario, El canon literario, Ob. Cit.*, p. 115.

²⁹ Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1979.

³⁰ Cfr. nuestras páginas dedicadas a la presencia de la poesía andaluza en las antologías españolas de la década de los setenta (4.2. «Una aproximación a los poetas andaluces en las antologías nacionales publicadas entre 1966 y 1982»).

en la historia del arte), se enseña el canon *vocacional*. (...) lo que hacen los profesores de literatura es enseñar a leer. En este punto enseñar una habilidad (como leer) se aleja de leer un conjunto de textos seleccionados por sus valores estéticos, étnicos o tradicionales (qué leer).³¹

La ausencia de un auténtico replanteamiento epistemológico del canon literario ha impedido que se reflexione sobre el elenco de textos y metatextos desde una perspectiva académica. Por esta razón, los poetas andaluces han quedado fuera de las revisiones vocacionales del canon, siendo ajenos a buena parte de la polémica sobre el relato generacional de las últimas décadas.

Junto a estos argumentos, debemos añadir que para estudiar la literatura como fenómeno de un periodo histórico no se puede concebir como una actividad aislada de la sociedad. Y que, por tanto, la complejidad del hecho literario tampoco puede circunscribirse a las denominadas «obras maestras», tal y como advierte Even-Zohar:

Si se acepta la hipótesis del polisistema, ha de aceptarse también que el estudio histórico de polisistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas «obras maestras», incluso aunque algunos las consideren la única razón de ser inicial de los estudios literarios. Este tipo de elitismo no es compatible con una historiografía literaria, del mismo modo que la historia general no puede ya ser la narración de las vidas de reyes y generales.³²

En este sentido, las palabras de Even-Zohar advierten al historiador de la literatura sobre la necesidad de investigar tanto el centro como la periferia del sistema. Por esta razón, el estudio del canon literario es vocacional, pues si fuera epistemológico abordaría también la periferia. Nuestra tesis doctoral no es una revisión del canon, sino la natural incorporación de la periferia a la historiografía literaria. Los poetas andaluces de los sesenta y setenta han configurado en la mayoría de los casos (a excepción de algunos autores como el poeta granadino

³¹ Walter Mignolo, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Ob. Cit., p. 205.

³² Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Art. Cit.*

Antonio Carvajal o el tarifeño Jenaro Talens) la periferia del sistema, siendo silenciados por el canon vocacional. Pero, ¿cómo abordar el estudio de la poesía periférica andaluza? Para contestar a dicha cuestión hemos partido del estudio panorámico de las revistas literarias y las antologías de poesía publicadas en Andalucía entre 1966 y 1982, pues sus páginas aportarán textos y autores de primera mano que desarrollaron su actividad literaria en este periodo.

Por otro lado, el planteamiento de Harold Bloom había partido de dos principios fundamentales que respondían a la pregunta inicial de por qué una obra o autor se convierte en canónico. De hecho, en opinión del profesor norteamericano, es «la *extrañeza* o, precisando más, diríamos que la percepción de la *extrañeza*»³³ la que determina las características de la obra literaria canonizada. Por el contrario, rechaza el contenido ideológico del *canon literario* que hemos estado defendiendo desde el comienzo de estas páginas:

Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho, van más allá y hablan de la ideología de la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico *en sí mismo*.³⁴

Es decir, en opinión de Harold Bloom la inclusión o exclusión del *canon literario* de una obra o el autor particular viene determinada por sus características y el valor literario intrínseco de dichos textos. De este modo, los convierten en referentes y modelos literarios de un canon perpetuo que sobrevive a los cambios estéticos del tiempo. De ahí, deducimos el segundo pilar del pensamiento de Harold Bloom cuando anota que:

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos

³³ Harold Bloom, *El canon occidental*, *Ob. Cit.*, p. 145.

³⁴ Harold Bloom, «Elegía al canon», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, *El canon literario*, *Ob. Cit.*, p. 197.

olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario.³⁵

Por todo esto, el planteamiento de Harold Bloom nos parece insuficiente cuando es comparado con las nuevas reflexiones que nos plantean los modelos explicativos de Lotman, Even-Zohar o Bourdieu:

Resulta hoy fatalmente anacrónico –escribe Pozuelos Yvancos– el intento de definir un canon, como se ha hecho por H. Bloom, en términos exclusivamente literarios o donde el universo semiótico en que la propia literatura se inscribe, el ámbito de la cultura como fenómeno complejo donde intervienen diferentes códigos (...) porque la pretendida defensa de un canon literario que se define exclusivamente en el reducido ámbito de su esfera de actuación subjetiva, limita fatalmente las posibilidades de su comprensión como fenómeno socio-semiótico y a la larga, (...) acaba sepultando lo literario en una esfera incomunicable con el entorno.³⁶

Las líneas de José María Pozuelo Yvancos argumentan con claridad las limitaciones que plantea la hermenéutica literaria desde parámetros explicativos intrínsecos. De ahí que las páginas de nuestra tesis doctoral hayan incorporado, en la medida de lo posible, numerosos elementos extrínsecos al texto, pues la Literatura (vista como *Institución* o lugar en el que quedan depositados el *Repertorio* o los *metatextos*) es descrita por Even-Zohar de la siguiente manera:

La concepción de la literatura como una institución socio-cultural semi-independiente separada sólo puede sostenerse pues, si el polisistema literario, como cualquier otro sistema socio-cultural, se concibe como simultáneamente autónomo y heterónimo respecto a todos los demás co-sistemas. Así, los hechos de (...) la institución literaria (constituida, por ejemplo, ideologías literarias, casas editoras, crítica, grupos literarios, o cualquier otro medio para dictar pautas de gusto o dar normas), aunque innegablemente se comportan como sistemas socio-culturales semi-independientes que obedecen sus propias leyes, deben

³⁵ Harold Bloom, *El canon occidental*, Ob. Cit., p. 146.

³⁶ José M. Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Ob. Cit., p. 24.

también reconocerse como factores integrales del sistema literario propiamente dicho.³⁷

La heterogénea y compleja Institución literaria no se agota, por tanto, en los elementos textuales, sino que necesita para ejercitar el fin de la interpretación conocer, además del producto (mensaje) y el productor (emisor), el mercado (canal), el consumidor (destinatario), el repertorio (código) y la institución (contexto) en el que se produce el artefacto literario. Todos estos elementos de la comunicación han sido incorporados en nuestra interpretación de las revistas y antologías de esta tesis doctoral, siendo limitado en aquellas ocasiones en las que no hemos contado con la información suficiente para dicho fin.

Tras la aceptación de este esquema de la comunicación literaria debemos concluir que ni los *textos* ni los *metatextos* o el *repertorio* nos sirven para entender, por sí mismos, la configuración del canon poético español de la década de los setenta. De ahí que infiramos en todo este proceso de canonización la intervención e influencia decisiva de diversos elementos de la comunicación literaria como el *Mercado*, la *Institución* o el *destinatario*. Sobre este aspecto, ha señalado Pozuelo Yvancos que los textos poseen una *canonización estática* según los estudios sistémicos de Even-Zohar. Mientras, el resto de elementos (Institución, mercado, consumidor y, especialmente, el repertorio) poseen una *canonización dinámica*, pues varía y evoluciona según el periodo histórico al que

³⁷ Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Art. Cit.* Dicho planteamiento queda claramente descrito por Even-Zohar en su artículo «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas» (Even-Zohar, Itamar, «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas», *Art. Cit.*, p. 29. También accesible en el sitio Web del autor: <http://www.tau.ac.il/~itamarez.>) en la que desarrolla y actualiza el esquema comunicativo de Jakobson:

INSTITUCIÓN
REPERTORIO

PRODUCTOR --- CONSUMIDOR

MERCADO
PRODUCTO

se adscriba. De hecho, como ha observado Jenaro Talens en su artículo «Escritura como simulacro»,

Los discursos, al circular, producen nuevas formas de praxis que, a su vez, producen nuevas plusvalías en el territorio de la significación, dentro de las instituciones donde los discursos existen y circulan y donde, finalmente, el intercambio tiene lugar. (...) con la noción de Historia literaria. La Literatura, como campo de investigación y objeto de análisis precedería en existencia, desde una concepción «moderna», a la disciplina que narrase su desarrollo en el tiempo (la historia de la Literatura) y a la que tuviera como meta explicar su funcionamiento «objetivo» (la teoría de la Literatura).³⁸

Los conceptos «Historia de la Literatura» y «Canon» se encuentran íntimamente ligados en la medida en que ambos tienen una misma finalidad: «no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente».³⁹ En este sentido, la construcción y elaboración de una «Historia de la Literatura» se convierte en una acción eminentemente ideológica pues, en realidad, hace que el estudio y la enseñanza del análisis de determinados autores y obras configuren un *canon literario* avalado por la tradición. Pero este hecho no influye únicamente en los elementos de la comunicación relacionados con la interpretación de la obra. En este sentido coinciden varios semiólogos, críticos y teóricos de la literatura al afirmar que

De algún modo hay que decir, de una vez por todas, que el concepto de canon defendido por cada cual delata, prioritariamente, una manera de *hacer* o de escribir la Historia de la Literatura, y sólo muy en segundo término, cuando se da –y no siempre se da–, una forma de leer y de releer la literatura.⁴⁰

³⁸ Jenaro Talens, «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», *Ob. Cit.*, p. 359.

³⁹ Jenaro Talens, «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», *Ob. Cit.*, p. 360.

⁴⁰ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, *Ob. Cit.*, p. 146.

De ahí que las obras literarias deben ser estudiadas no sólo desde una perspectiva formal, sino junto a las condiciones de la coyuntura histórica que posibilitaron su escritura y aquellas otras que constituyen hoy su lectura.⁴¹ Por todas estas razones, el canon literario es

Un híbrido teórico en el que participan factores de carácter estético, factores críticos –que pueden coincidir, o no, con los anteriores– y factores institucionales, pedagógicos, etc. El concepto de canon no es unívoco, ni para los tiempos ni para los espacios culturales. Se trata de un concepto *dinámico* y, desde este punto de vista, hay que referirse también a su estabilidad y aceptar como premisa la necesidad de que se den en aquél diversos *grados*.⁴²

⁴¹ Siguiendo el hilo de esta reflexión, el profesor José-Carlos Mainer ha anotado que, «Seguramente por eso no hay otro conocimiento de la literatura que no sea el histórico, como al cabo han terminado por descubrir los más fieles inmanentistas, ni hay otra realidad de lo que llamamos “literario” que no sea su sucesión histórica en el tiempo: lo que entendemos por “literatura” es, en fin, la “historia de la literatura”» (José-Carlos Mainer, «La invención de la literatura española», en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 153).

⁴² José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 147.

2.1.4. DEL CANON LITERARIO A LA HISTORIA DE LA LITERATURA: LOS EQUIPOS POÉTICOS EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota.¹

Jorge Luis Borges

En la historia de la literatura los lugares comunes solamente pueden ser estaciones provisionales, puntos de tangencias de muchos elementos.²

José Carlos Mainer

La revisión de numerosos manuales recientes de la historia de la literatura del siglo XX³ nos permite inferir cómo sus autores han recurrido una y otra vez en los conceptos de «generación» o «promoción» literaria con un mismo sentido

¹ Jorge Luis Borges, «La esfera de Pascal», en *Obras Completas II (1941-1960)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 230. Este texto pertenece al libro *Otras Inquisiciones* (1952).

² José-Carlos Mainer, «Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon», en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 53.

³ Como ocurre en los trabajos de Darío Villanueva et alii, *Historia y crítica de la literatura española. 9, Los nuevos nombres, 1975-1990*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1992; Jordi Gracia et alii, *Historia y crítica de la literatura española. 9,1, Los nuevos nombres, 1975-2000, Primer suplemento*, al cuidado de Francisco Rico Barcelona, Crítica, 2000; Santos Sanz Villanueva *El siglo XX: literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1994; José Luis Abellán et alii, *Historia de la literatura española. 4, EL siglo XX*, coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980; Jean Canavaggio et alii, *Historia de la literatura española. VI, El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995; Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. 12, Posguerra: introducción, líricos*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 2005; y José Antonio Pinel Martínez, *Manual de literatura española*, Madrid, Castalia, 1998; entre otros.

sociológico y literario. Dicha estrategia configura una particular manera de periodización de la literatura española del siglo pasado. Reunidos en distintas generaciones/promociones (por ejemplo, del cincuenta, sesenta, setenta u ochenta), los poetas son agrupados bajo las estructuras teóricas de un canon literario particular, cuya organización ha tenido más que ver con elementos extraliterarios que con aquellos propiamente relacionados con la creación poética. Por todo esto, ha anotado José Carlos Mainer que,

En lo que concierne a la literatura de nuestro siglo XX, la periodización al uso demuestra las huellas dominantes de un canon basado en el principio de clasificación generacional. En su predominio coinciden dos cosas: por un lado, la noción aceptada de que la evolución literaria es un permanente sistema de movilizaciones, asentamientos y resquebrajamientos cíclicos; por otro, la remisión de las causas de tales cambios a una mezcla nunca demasiado clara de determinaciones históricas más o menos conscientes y de necesidades colectivas de definición.⁴

En este sentido, el marco teórico generacional aplicado a las letras españolas contemporáneas ha resuelto de manera insatisfactoria la necesidad de crear un relato histórico que justifique de una forma lógica la dinámica evolutiva de la literatura. Pero, tal y como nos recuerda oportunamente Jenaro Talens, este planteamiento teórico nace del error de creer que ha nacido de forma natural, olvidando sus auténticas implicaciones históricas e ideológicas que lo originaron.⁵ Desde sus primeros pasos en la historia de la literatura española (Julius Petersen, Pedro Salinas, Guillermo Díaz-Plaja, Javier Marías o Carlos Bousoño,⁶) hasta hoy

⁴ José-Carlos Mainer, «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX», en Enric Sullá (ed.), *El canon literario, El canon literario, Ob. Cit.*, p. 275.

⁵ Cfr. Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica», *Ob. Cit.*

⁶ Cfr. los artículos clásicos de Julius Petersen, «Las generaciones literarias», en Emil Ermatinger (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 139-192; Pedro Salinas, «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 13-33; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; Javier Marías, «Generaciones: los cambios del mundo», en *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 173-178;

(García Martín,⁷ Juan José Lanz,⁸ Enrique Molina Campos,⁹ Luis García Jambrina,¹⁰ Francisco Ruiz Noguera,¹¹ José Antonio Gabriel y Galán,¹² Miguel

Javier Marías, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución (Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea)*, Madrid, Gredos, 1981, 2 vol, entre otros.

⁷ Cfr. las recientes publicaciones de José Luis García Martín (*La segunda generación de posguerra*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial (col. «Rodríguez Moñino», núm. 5), 1986; «Introducción», en *Las voces y los ecos*, Madrid, Ediciones Júcar, 1980, pp. 7-67; «La Poesía», en Francisco Rico (coor.), *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 94-156; «Décadas, marginación y generaciones (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)», *Ínsula*, núm. 543, marzo 1992, pp. 9-11; «Generaciones y otras divagaciones (Intermedio oral)», en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 105-122; «Un antólogo se confiesa a medias», en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 128-134; y «Epílogo. El canon, las generaciones, las antologías: algunas observaciones en primera persona», en *La generación del 99*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, pp. 469-485.

⁸ Juan José Lanz, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994; *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 57-96; «Límites históricos y socio-culturales para una generación», *La página*, núm. 25-26, invierno 1996, pp. 17-29; «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, pp. 3-6; 2ª ed., en *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007.

⁹ Enrique Molina Campos, «Sobre una primera antología de Antonio Jiménez Millán», en Antonio Jiménez Millán, *La mirada infiel. Antología poética 1975-1998*, Granada, Diputación de Granada (col. «Maillot Amarillo», núm. 11), 2000.

¹⁰ Luis García Jambrina, «¿Poetas de los sesenta o poetas «descolgados»? (Notas para una nueva revisión)», *Ínsula*, núm. 543, marzo 1992, pp. 7-9.

¹¹ Francisco Ruiz Noguera, «La poesía de José Infante», en José Infante, *Poesía (1969-1989)*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga (col. «Ciudad del Paraíso», núm. 4), 1990, pp. 5-110.

¹² José Antonio Gabriel y Galán, «Una revisión imprescindible», *El Urogallo*, núm. 49, junio 1990.

Casado¹³ y Eduardo Mateo Gambarte,¹⁴ entre otros), el relato generacional se ha basado en las nociones elementales de Ortega y Gasset circunscritas a una doble coincidencia, «El conjunto de los que son coetáneos en un círculo actual de convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital».¹⁵ A pesar de la flexibilidad de estos dos parámetros descritos por el filósofo español, los sucesivos «relatos generacionales»¹⁶ que abordan la poesía de los setenta han excluido reiteradamente a los autores andaluces. Por otro lado, Julios Petersen había establecido con anterioridad otras dos características. A saber: una, poseer un lenguaje generacional común; y dos, anquilosamiento o parálisis de la generación anterior. A esto ha respondido Francisco Ruiz Noguera en su introducción a la obra del poeta malagueño José Infante con la siguiente pregunta: «¿Puede decirse que hay un lenguaje común entre, por ejemplo, Antonio Colinas y Leopoldo María Panero, Jenaro Talens y Francisco Bejarano, Antonio Carvajal y José Miguel Ullán, José Infante y José María Álvarez?»¹⁷ Y, en cuanto

¹³ Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», *Art. Cit.*; «Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada *Generación del 70*», *Art. Cit.*.

¹⁴ Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, *Ob. Cit.*.

¹⁵ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo (Esquema de las crisis)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 48.

¹⁶ Seguimos el concepto descrito por Miguel Casado: «Se llama aquí, por tanto, *relato generacional* al entramado teórico que pretende establecer, no sólo la existencia de una *generación*, sino sobre todo los rasgos que constituyen su *estética dominante* y el proceso seguido por ella a través del tiempo. Hoy existe un acuerdo completo en señalar como punto de arranque la publicación en 1970 de *Nueve novísimos*, por José M. Castellet (...). Así, puede considerarse el prólogo de esta antología como la primera versión del *relato generacional*. Este relato siguió activo durante toda la década, como lo prueba que Rosa María Pereda, en 1979, mantenga el discurso de ruptura» (Miguel Casado, «Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada *Generación del 70*», *Art. Cit.*, pp. 75-76).

¹⁷ Francisco Ruiz Noguera, «La poesía de José Infante», *Ob. Cit.*, p. 11. Sobre este asunto, redonda a modo de conclusión Antonio García Berrio: «ni la bibliografía más solvente sobre los «novísimos», ni sus propias elaboradas poéticas explícitas, ni siquiera la iniciativa de reunirlos en encuentros públicos [...] permite fácilmente encontrar el denominador común de su estética, que

a la parálisis de la generación anterior, salvo el relato generacional de José María Castellet que incidía desmesuradamente en el concepto de «ruptura» con la poesía anterior,¹⁸ no era tal por dos razones. La primera y más evidente fue que los poetas nacidos antes de 1939 seguían publicando durante estos años buena parte de sus libros más destacados. Y, en segundo lugar, la publicación de la antología *Nueva poesía española*¹⁹ de Martín Pardo y los diversos artículos de José Olivio Jiménez²⁰ vinieron a reconducir el relato generacional hacia una continuidad de la poesía de 1970 con los poetas precedentes. Sin embargo, dicho relato de ruptura de la joven generación de los setenta (inaugurado por José María Castellet en sus *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970) tenía la intención fundamental de mostrar la irrupción en la cultura española de lo *pop* y lo *camp*:

Castellet no pensaba bautizar una generación sino reflejar en la poesía española la irrupción universal de lo *pop* como revolución estética de nuestro tiempo y, a la vez, la decadencia inevitable de los fantasmas neorrealistas e insurreccionales. Pero se equivocó al dar un presagio como acontecimiento. El verdadero acontecimiento era, como siempre, mucho más complejo y contradictorio y además iba a durar bastantes años.²¹

De este inteligente planteamiento anotado por José-Carlos Mainer, inferimos dos conclusiones fundamentales para nuestra reflexión metodológica. La primera

los aglutine como grupo generacional o al menos como escuela poética» («El imaginario cultural en la estética de los novísimos», *Ínsula*, núm. 508, abril 1989, p. 13).

¹⁸ Sobre este concepto, el profesor Túa Blesa ha abierto nuevas vías de interpretación relacionando los distintos textos de José María Castellet con la evolución de su pensamiento, así como de las causas de las aireadas críticas vertidas sobre él. Vid. Túa Blesa, «Hem de fer foc nou», *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 9-13; y, su segunda versión, «La destrucción de los viejos mitos», en VV.AA., *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. de Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 105-124.

¹⁹ Madrid, Scorpio, 1970; 2ª ed. aumentada, en *Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990.

²⁰ *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972; 2ª ed. parcial, en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998.

²¹ José-Carlos Mainer, «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX», en Enric Sullá (ed.), *El canon literario, Ob. Cit.*, p. 292.

alude a que la ruptura propuesta por José María Castellet no fue tan profunda como fue planteada en los términos de su provocativo «Prólogo».²² La segunda hace referencia al relato generacional de los setenta que tiene su origen en el paratexto introductorio de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*. En él, José María Castellet justificó el uso del término «generación» de la siguiente manera:

En todo caso, la nueva generación, consciente o inconscientemente –esto es lo de menos– se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores. Y ahí residía no la polémica, sino la ruptura que había de traducirse en las obras que, de pronto, en una modesta aunque sorprendente irrupción, rompían una continuidad de tradición de la palabra escrita.²³

Este argumento de ruptura generacional ha sido cuestionado en el amplio y exhaustivo estudio realizado por Juan José Lanz con el título «Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después».²⁴ Su análisis de cuestiones tanto extraliterarias (evolución del pensamiento de Castellet, los poemarios publicados antes de 1970 y la gestación de la antología) como literarias (prólogo, poéticas y selección de poemas) concluyen en dos tesis anteriores bien conocidas. La primera fue anotada ya por Ignacio Prat en 1980, cuando escribió «en el panorama de la que puede llamarse estética novísima, se observan hacia 1970, e incluso antes de esta fecha (porque el que parece año fundacional es también el

²² En este sentido, contamos con el comentario de Guillermo Carnero: «Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el periodo 1950-1965» («Poesía de posguerra en lengua castellana», *Poesía*, núm. 2, agosto-septiembre 1978, p. 89). También, cfr. Juan José Lanz, «La ruptura poética del 68: La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXVII, núm. 2, abril 2000, pp. 239-262.

²³ José María Castellet, «Prólogo», en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970; 2ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 2001; 3ª ed., 2007, p. 25. Tomamos las notas de ésta última.

²⁴ *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 13-20.

año del funeral)».²⁵ Es decir, la estética descrita por el antólogo catalán, las poéticas y los poemas envejecieron sin excepciones a partir de la misma fecha de publicación. La segunda conclusión de Juan José Lanz lo acerca al relato generacional defendido por José Olivio Jiménez en «Nueva poesía española (1960-1970)», donde leemos:

La promoción como tal se organiza (o es organizada) en los muy cercanos *Nueve novísimos*, de Castellet, de 1970. Aunque curándose en salud con irónica elegancia, aquel dogmático y profético teórico del realismo histórico de hace sólo pocos años, se dispone aquí a un salto mortal de dimensiones imprevisibles.²⁶

El uso del concepto «promoción» de José Olivio Jiménez se aproxima al de «generación» de Castellet, por lo que no invalida el trasfondo metodológico en el que no se cuestiona el concepto sociológico, sino las características y la evolución del mismo. Así, José Olivo Jiménez incorpora a esta misma promoción otros autores que le ayuden a justificar su tesis continuista entre la promoción del cincuenta y los jóvenes de los setenta:

Pero se correría una injusticia cerrando este sumario panorama con los novísimos de Castellet. Otros poetas, igualmente jóvenes, no cortan de tan abrupta manera con los principios de la poética anterior, y a su vez avanzan notablemente en la escrupulosa vigilancia del estilo. Señalaría en esta línea a dos poetas de firme personalidad expresiva: Antonio Carvajal y Antonio Colinas. Si la muestra de Castellet pudo ser rebatible en cuanto a la selección, no se han hecho tardar posibles rectificaciones. Los dos recién citados, además de Gimferrer y Carnero, junto a otros cuatro (...) irán a reunirse en una nueva antología que parece tener ya preparada, según noticias periodísticas, Enrique Martín Pardo.²⁷

²⁵ Ignacio Prat, «La página negra (Notas para el final de una década)», *Poesía*, núm. 15, verano 1982, p. 117; 2ª ed., en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, pról. de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus, 1983, pp. 211-226.

²⁶ José Olivio Jiménez en «Nueva poesía española (1960-1970)», *Ínsula*, núm. 288, noviembre 1970, pp. 1 y 12-13; 2ª ed., *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 20-23. Tomamos las citas de ésta última.

²⁷ *Ídem*.

De nuevo, encontramos no un replanteamiento o reflexión sobre el método generacional, sino un «cancionero y romancero de ausencias»²⁸ con las que el crítico no está de acuerdo y propone sus rectificaciones. Tanto José María Castellet como José Olivio Jiménez desarrollaron en sus páginas dos relatos generacionales de signo distinto, aunque ambos coincidieron en no replantear el concepto de joven «generación». Como ha explicado Miguel Casado en varios de sus artículos, el relato generacional se construye a partir de dos fases o pasos distintos perfectamente delimitados:

Primero (...) se confecciona la lista canónica, de modo que el resto de los poetas de la misma edad se convierten de inmediato en epígonos o secundarios. Después, entre los poetas elegidos, se selecciona un núcleo para dibujar el retrato robot de su estética (...). Por último, se consolida un catálogo de características básicas que, tras una labor promocional, acaban situándose como esquema previo a la lectura, incluso si no tienen demasiada relación con los textos.²⁹

Dicho «relato generacional» convierte la lectura de poesía en una ceremonia de la identidad, donde los paratextos teóricos destacan los rasgos comunes que, posteriormente, serán destacados en uno u otro poeta de dicha generación/promoción particular. De ahí que este mismo autor nos avise de la facilidad con la que se impone a la lectura el esquema previo e intencionado de la taxonomía de la literatura:

En realidad, la práctica habitual del *método* consiste en sustituir la crítica, en cuanto lectura/ relato del texto, por la historia de la literatura, con su aparato de clasificación y taxidermia. Así se viene llevando a cabo tradicionalmente este salto: del rápido acercamiento periodístico y/ o publicitario se pasa al esquema genérico, dando lugar a apresurados juicios de validez histórica, que no cuentan

²⁸ Cfr. José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos, Ob. Cit.*, p. 204.

²⁹ Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», *Art. Cit.*, 2005, p. 45.

con el apoyo de un trabajo crítico riguroso, es decir, de una seria *operación de leer*.³⁰

Todas estas opiniones abocan al estudio literario y a la historia de la literatura a una encrucijada de difícil solución. De hecho, José Luis García Martín lo anuncia en uno de sus estudios mientras hacía un guiño al poeta Félix Grande.³¹

Un fantasma recorre la historia de la literatura española contemporánea: el de las generaciones. Los reparos o el rotundo rechazo ante el método generacional son lugar común en antologías, artículos, entrevistas con poetas. Y sin embargo, los mismos que lo rechazan no dudan en utilizarlo –con más o menor rigor– cuando se ven en la necesidad de trazar un panorama de la literatura actual.³²

Esta dependencia de los conceptos generacionales en la historia literaria impregna las distintas lecturas poéticas. De este modo, Luis García Jambrina escribe sobre las paradojas que conlleva el uso irreflexivo de los relatos generacionales, siendo empobrecedores de la pluralidad de poéticas ante la homogeneización de los unos o la transparencia o ninguneo de los otros:

Así tenemos que, una vez más, aquello que debiera ser sólo un *marco* cronológico o referencia contextual ha acabado convirtiéndose en una *marca* de fábrica o estilo, en una etiqueta reductora y simplificadora y en un signo de falsa identidad, ya que los que la llevan han de ser sometidos a un proceso de homogeneización, mientras que los que no la llevan parecen no existir, pues apenas figuran en las antologías o en los manuales, o se encuentran, literalmente,

³⁰ Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», *Art. Cit.*, p. 33.

³¹ Su artículo «Poetas novísimos, vieja confusión» (en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 97-105) comienza de la siguiente manera: «Un fantasma recorre la poesía española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores». Más tarde, añadirá: «Los nueve novísimos no son un grupo generacional. Ni cronológica ni ideológicamente son homogéneos» (p. 100).

³² José Luis García Martín, *La segunda generación de posguerra*, *Ob. Cit.*, p. 9.

fuera del mercado central, reducidos a los circuitos periféricos, autonómicos o locales.³³

El concepto sociológico de «generación» y su correlativo literario, el «canon», parten de un concepto idealista de la historia mostrando, no el común denominador entre los autores, sino alguna tendencia poética seleccionada como la más representativa del grupo. De esta circunstancia, el relato generacional elabora una tendencia estética dominante que restringe y homogeniza la lectura de autores distintos con el fin de aunar estilos y poéticas que aproximen a los distintos miembros de un colectivo plural de autores coetáneos. Este concepto de «generación» literaria ofrece a la historia de la literatura una visión parcial y partidista de una realidad plural y dispar. Por esta razón, el profesor José-Carlos Mainer describe

el concepto de generación, [como] una noción que es, al cabo, una de las formas más estrechas de *canon* por que se basa en un idealismo histórico (se busca, a riesgo de simplificar las cosas, un determinante hegemónico que aglutine las «reacciones» de un elenco privilegiado), porque desdeña la permeabilidad entre los grupos y porque abandona a su suerte lo que no coincide con la cronología o el ideario prefijado. Las generaciones parecen necesitar epifanías colectivas, ya sea por la presunta fuerza del acontecimiento que las cohesiona, ya por el preconizado ejercicio de una suerte de canibalismo intergeneracional.³⁴

Todo este recorrido teórico de las distintas formas del concepto de «generación literaria» ha sido analizado detenidamente por Eduardo Mateo Gambarte en su

³³ Luis García Jambrina, «¿Poetas de los sesenta o poetas «descolgados»? (Notas para una nueva revisión)», *Art. Cit.*, p. 7. Vid. también los artículos de Víctor García de la Concha, «La renovación estética de los años sesenta» (*Art. Cit.*) y «El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León» (en VV.AA., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 91-110).

³⁴ José-Carlos Mainer, «Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon», en José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 333.

estudio *El concepto de generación literaria*.³⁵ Tras realizar un exhaustivo repaso a las tesis de Ortega y Gasset, Julián Marías, Pedro Salinas y Hans Jeschke, entre otros, se decanta por el concepto de «equipo» propuesto por Robert Escarpit y desarrollado en su libro *Sociología de la literatura*.³⁶ Los motivos son enunciados por Mateo Gambarte cuando observa cómo los distintos conceptos «generación», «promoción» o «grupo» son usados con sentidos idénticos, aunque varíen entre ellos algunos matices según el autor. Por ello, este crítico ha apostado por el concepto «equipo» desarrollado por Robert Escarpit donde se reúnen distintos grupos de autores coetáneos:

La noción de generación, seductora a primera vista, no resulta, pues, absolutamente clara. Tal vez sería mejor sustituirla por la de «equipo», más ágil y más orgánica. El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (a pesar de poseer una edad predominante) que, con ocasión de determinados acontecimientos, «toma la palabra», ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea su acceso durante un cierto tiempo, impidiendo realizarse a las nuevas vocaciones.

¿Cuáles son los acontecimientos que provocan o permiten los accesos de los equipos? Parece muy probable que se trate de acontecimientos de tipo político comportando una renovación de personal –cambios de reinado, revoluciones, guerras, etc.³⁷

De las notas de Escarpit, Mateo Gambarte selecciona cuatro características fundamentales del concepto de *equipo* como son la ausencia de periodicidad en su

³⁵ Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, *Ob. Cit.*, p. 19.

³⁶ Barcelona, Oikos-Tan, 1971.

³⁷ Robert Escarpit, *Sociología de la Literatura*, Barcelona, Edima-Edición de Materiales S.A., 1968, p. 44. También, Eduardo Mateo Gambarte nos recuerda que Escarpit: «Define *equipo* como el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante), que, con ocasión de un cierto acontecimiento, *toma la palabra*, ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea su acceso durante un cierto tiempo, dificultando a las nuevas vocaciones su plena realización» (*El concepto de generación literaria*, *Ob. Cit.*, p. 21).

aparición,³⁸ la diferenciación entre el grupo biológico y el grupo literario,³⁹ la incorporación como variable de la fecha de acceso a la vida literaria⁴⁰ y el acceso al poder de nuevos equipos es de índole extraliteraria y, fundamentalmente, política.⁴¹

Una vez que somos conscientes de la naturaleza manipuladora del concepto *generación*, como profundizan José Antonio Gabriel y Galán,⁴² Tomás Sánchez y José Manuel Diego,⁴³ debemos afirmar siguiendo a Fanny Rubio que «Todas esas generaciones o grupos que se han fabricado tienen una existencia antológica pero no ontológica».⁴⁴ Desde muy pronto fue cuestionado el concepto de generación aplicado a los poetas de los setenta. De hecho, junto a los estudios

³⁸ «El primer escollo que se debe evitar es el de la «tentación cíclica». En efecto, resulta seductor imaginar que estos grupos cronológicos de escritores se suceden a intervalos regulares. (...) A pesar de todo el atractivo de semejante hipótesis y del vivo deseo que tenemos de verificarla, no hemos podido nunca descubrir un ritmo regular verdaderamente indiscutible en la sucesión de las generaciones. Sin embargo, para ser justos, es preciso reconocer que determinados fenómenos literarios presentan en ocasiones recurrencias, modificaciones periódicas en las que la unidad setenta parece representar un papel» (Robert Escarpit, *Ob. Cit.*, p. 40).

³⁹ «Segunda observación, las generaciones literarias difieren de las generaciones biológicas en que constituyen grupos numéricamente identificables, «pelotones». Al contrario, en la población general de un país, la repartición de los grupos de edad varía muy lentamente y en unos límites relativamente estrechos. La pirámide de las edades de una población general difiere de la forma «acampanada» ideal (...). La pirámide de las edades de una población literaria, una sucesión de estrangulamientos y de ensanchamientos dramáticos, no puede en absoluto parecerse al tipo ideal» (Robert Escarpit, *Ob. Cit.*, p. 41).

⁴⁰ «Cuando se habla de una generación de escritores, la fecha significativa no puede ser la fecha de nacimiento, ni siquiera la de veinte años. En efecto, no se nace escritor, uno se convierte en escritor; y es muy difícil que esto ocurra a los veinte años. El acceso a la existencia literaria es un proceso complejo cuyo periodo decisivo se sitúa en los bordes de la cuarentena, pero que es esencialmente variable: es preciso pensar en una zona de edad más que en una edad precisa» (Robert Escarpit, *Ob. Cit.*, p. 42).

⁴¹ Cfr. Eduardo Mateo Gambarte, *Ob. Cit.*, p. 22.

⁴² «Una revisión imprescindible», *El Urogallo*, núm. 49, junio 1990.

⁴³ *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ubago, 1990.

⁴⁴ «Exiliado de la convención. La obra de José Ángel Valente», *Quimera*, núm. 106-107, 1991, p. 62.

de Juan Manuel Rozas,⁴⁵ José Olivio Jiménez,⁴⁶ Carlos Bousoño⁴⁷ y Juan José Lanz⁴⁸ encontramos los trabajos de Jenaro Talens,⁴⁹ Ignacio Prat⁵⁰ y Miguel Casado,⁵¹ entre otros.⁵²

Ya en el ámbito poético andaluz, como parte de la literatura española, difícilmente hallamos cierto contacto vital entre los numerosos poetas como había escrito Ortega y Gasset. Por otro lado, si circunscribimos este panorama poético a una *comunidad de edad*, como ha hecho José Luis García Martín, el término *generación* es vaciado de todo contenido crítico:

Generación es, pues, en la práctica, grupo, movimiento, escuela, periodos cronológicos, espíritu de época, espíritu del tiempo, espacio histórico generacional, artilingio hegeliano, destino, comunidad juvenil, modo de ir agrupados, es decir a grupo, etc. Es decir, cualquier cosa menos generación; además se habrá podido comprobar cómo muchos de los críticos citados hacen hincapié en el carácter extraliterario, ya sea sociológico, histórico o psicológico del término cuando lo usan.⁵³

⁴⁵ «Los novísimos a la cátedra», *El País*, 25/XI/1979.

⁴⁶ *Diez años de poesía española 1960-1970*, *Ob. Cit.*

⁴⁷ *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985.

⁴⁸ *La llama en el laberinto*, *Ob. Cit.*; e *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*

⁴⁹ «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión» (en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, Hiparión, 1981, pp. 7-37) y «Práctica crítica y reflexión metapoética» (en VV.AA., *Análisis semiótico de textos hispánicos*, Salamanca, 1982).

⁵⁰ *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983.

⁵¹ «Líneas de los novísimos», *Revista de Occidente*, núm. 86-87, julio-agosto 1988, pp. 204-224; 2ª ed., en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, *Ob. Cit.*, pp. 107-126.

⁵² Otros estudios clarificadores sobre el uso del término generación aplicado a la poesía de los años setenta son Jaime Siles, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Mitteilungen des deutschen Spanishlehrerverbands*, núm. 48, 1988; reed. parcial, *Ínsula*, núm. 505, enero 1989, pp. 9-11; Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiparión, 1988; y Víctor García de la Concha, «La renovación estética de los años setenta», *Art. Cit.*

⁵³ Eduardo Mateo Gambarte, *Ob. Cit.*, p. 269.

Pero, si pretendemos analizar el ámbito literario andaluz entre 1966 y 1982, debemos eludir cualquier análisis que parta del concepto de *generación* con el fin de evitar una «cosmovisión determinada, porque instala subyacentemente unas directrices ideológicas en la interpretación de cualquier historia».⁵⁴ De ahí, también, que eludamos una fecha fundacional y utilicemos el término *Transición* para hablar de un proceso cultural en constante evolución. En contra de la opinión de Ortega y Marías (que habían postulado que la generación estaba marcada por la fecha de nacimiento), los poetas andaluces de la Transición sí estuvieron determinados por los acontecimientos que les rodearon, como defiende Petersen. En nuestra opinión, la poesía de los años setenta (sea «novísima», del 68, del lenguaje o veneciana, según el autor) difícilmente puede ser descrita como «generación» en la medida en que comparten un contexto histórico, pero nunca un contacto vital, una propuesta poética análoga y una misma edad. De ahí que prefiramos abordar al conjunto de poetas de estas fechas como «equipo» o «equipos» poético/poéticos de la Transición. De hecho, la revisión de las antologías y revistas andaluzas entre 1966 y 1982 nos mostrará el grado de relación personal que esto implica y la diversidad de edades que lo componen.

Por otro lado, nuestro estudio nos llevará a rechazar la división en tres grupos que Juan José Lanz realiza de los poetas de la Transición: Los nacidos entre 1939-1942; los nacidos entre 1943-1949; y los nacidos entre 1950-1953. En estas circunstancias, nos preguntamos cómo es posible que no sea incorporado otro elemento de vital importancia como la fecha de publicación de los primeros versos o poemarios, su relación personal o la intervención en los proyectos editoriales de revistas y antologías de este periodo. Con estos parámetros generacionales, muchos autores andaluces nacidos entre 1939 y 1953 quedarían excluidos del relato generacional académico al no haber publicado ningún poemario antes de 1976, fecha en la que es inaugurada otra generación según Juan José Lanz.⁵⁵ Todas estas circunstancias nos empujan a tomar una actitud prudente y escéptica ante cualquier concepto preconcebido o relato generacional previo al análisis heurístico, pues «cualquier periodización es externa a la historia misma, y

⁵⁴ Eduardo Mateo Gambarte, *Ob. Cit.*, pp. 258-259.

⁵⁵ Aspecto que ya había observado en «La ruptura poética del 68», *Art. Cit.*

subjetiva».⁵⁶ Por ello, obviamos cualquier calificativo de estos equipos poéticos andaluces, retomando el concepto histórico de periodo, y denominándolo genéricamente como «Transición».

De ahí que, en nuestra investigación, partamos de un planteamiento heurístico, por lo que recorreremos todo el periodo analizando los distintos equipos o grupos poético andaluces relacionados con la producción editorial de revistas y antologías poéticas. Con este planteamiento, intentaremos mostrar parte de la producción poética andaluza desarrollada entre los años 1966 y 1982 que, en buena medida, había «Perdido el carro publicitario generacional, [pues] rara vez se le dedica espacio específico frente a otros poetas cuyo mayor apoyo bibliográfico vuelve su obra más asequible para la explicación de clase».⁵⁷ Retomando la lectura de los textos poéticos de revistas y antologías, así como de los poemarios de estos años, podremos evitar algunos de los problemas de la crítica literaria planteados por el semiólogo Jenaro Talens en 1989:

El caso citado nos lleva directamente al problema de fondo que amenaza a la historiografía literaria de los últimos veinte años en general (...): el de construir el relato de los hechos no a partir del conocimiento de los textos –unos textos cuyo volumen hace prácticamente imposible controlar de modo directo la información–, sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional.⁵⁸

Con la vuelta al análisis de los textos primarios de las revistas y las antologías de poesía locales, en su mayoría, ha sido enriquecida la perspectiva de la poesía andaluza dentro del panorama español. A su vez, al eludir el método generacional y sortear su base ideológica intentaremos abordar la obra de numerosos autores sin los prejuicios que distorsionen en exceso su lectura, entender las evoluciones personales de algunos de ellos y describir la diversidad de sus poéticas en unos años, la Transición, de constante evolución e intenso dinamismo cultural.

⁵⁶ Eduardo Mateo Gambarte, *Ob. Cit.*, p. 270.

⁵⁷ Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica», *Ob. Cit.*, 2000, p. 286.

⁵⁸ Jenaro Talens, «De poesía y su(b)versión (reflexiones desde la escritura denotada Leopoldo María Panero)», *Ob. Cit.*, p. 282.

2.1.5. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA

No es ya lícito convertir la historia de la literatura en un descarnado índice de autores y de libros, juzgados sólo en su parte externa y formal (...). No es acertado considerar al autor fuera de su época, pero aún es más dañoso anular su personalidad y convertirle en eco, reflejo o espejo de una civilización. El juicio –sentimiento de lo bello– y la apreciación histórica deben caminar unidos.¹

Marcelino Menéndez Pelayo

Las fronteras de un libro no está nunca claramente delimitadas; más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y de su forma autónoma, está atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases; es un nudo de una red. (...) El libro no es simplemente el objeto que uno sujeta entre sus manos; y no puede permanecer dentro del minúsculo paralelepípedo que lo contiene: su unidad es variable y relativa.²

Michel Foucault

Los textos literarios no son sino nudos en una red discursiva. Ello nos lleva directamente a considerar que la Historia literaria no es sino una parcela específica dentro de una Historia de la relación dialógica entre: a) los diferentes discursos que componen una cultura (...), y b) entre las diferentes «instituciones».³

Jenaro Talens

¹ «Programa de Literatura Española», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Madrid, CSIC, 1941, p. 12.

² *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1991, p. 23.

³ «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», *Ob. Cit.*, p. 363.

Ya en 1952, René Wellek y Austin Warren firmaron unas páginas de su *Teoría literaria* donde se preguntaban «¿Es posible escribir historia literaria, es decir, una cosa que sea al propio tiempo literaria e historia?». ⁴ La década de los sesenta y setenta vio nacer nuevas perspectivas sobre el estudio de la literatura, entre las que se encontraban dos tendencias bien diferenciadas a grandes rasgos. La primera fue el análisis textual deconstruccionista y, la segunda, la crítica materialista. De la combinación entre ambas tendencias analíticas hallamos, en opinión de Lee Patterson, dos conclusiones muy interesantes para la investigación literaria y posterior análisis de los textos:

Primero, los críticos literarios se han dado cuenta de que la distinción entre formas objetivas y subjetivas de estudio cultural no se sostiene, que cada relación histórica se construye mediante prácticas tan interpretativas como las que caracterizan la crítica literaria. Y segundo, el término «literatura» se ha revelado como una categoría más funcional que ontológica, que designa un tipo de escritura cuya diferencia con otras no reside en su naturaleza esencial sino en su función cultural. ⁵

De este modo, los dos principios anotados por Lee Patterson nos previenen ante la taxonomía clásica de los textos histórico, crítico y literario. El trasvase de elementos discursivos entre los distintos textos es constante y hace que, en la actualidad, cuestionemos metodológicamente cualquier discurso con apariencia científica u objetiva. De este modo, los distintos relatos de la historia de la literatura discriminan obras y autores siguiendo un patrón ideológico que ayuda a configurar una interpretación de conjunto. A través de los documentos y los textos editados entre 1966 y 1982 hemos elaborado un discurso histórico a modo de red, cuyos nudos están conformados por las revistas, las antologías y los poemarios de numerosos autores andaluces que desarrollaron su obra poética en los años de la

⁴ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1981, p. 302.

⁵ Lee Patterson, «Historia literaria», en VV.AA., *Teorías de la historia literaria*, ed. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 57.

Transición (1966-1982). Dicho discurso ha nacido de la convicción de las enseñanzas de Jacques Derrida que mostró en reiteradas ocasiones que tanto el discurso filosófico como el histórico o el literario eran más una forma de escribir que una manera de pensar.⁶ Este hecho fue también destacado por Hayden White en el ámbito de la historia, señalando que ésta hacía uso tanto de determinados «tropos» o formas retóricas que concedían un cierto aspecto a «ciencia» humana. En este sentido, anota Lee Patterson que

este movimiento desconstruccionista reveló que todas las autodenominadas «ciencias» humanas –cuyo nombre ya implicaba una pretensión de referencialidad– eran discursos que no sólo dependían de técnicas literarias que la literatura siempre había considerado propias, sino que contaban una mentira constituida por el discurso en el que se contaba. De pronto, se revelaba que todas las formas de escritura estaban tan lejos del mundo real y tan unidas al lenguaje como se había pensado que estaba la literatura.⁷

Las afirmaciones de Lee Patterson nos conducen inevitablemente a un concepto de discurso histórico distinto, independiente de determinados recursos retóricos. A partir de estas premisas, hemos esbozado algunas de las características que adquiere el discurso histórico a partir de las paradojas a la que lo somete la teoría desconstruccionista. De todos ellos nos quedaremos con los tres elementos más significativos:

1. Si todo discurso se encuentra a la misma distancia de la realidad, el discurso histórico no es un discurso más objetivo que el literario.

⁶ También, el semiólogo Jenaro Talens ha partido de este planteamiento para añadir que «Finalmente, se trata de entender la lógica histórica, es decir, construida, del discurso cultural, en cuanto dispositivo retórico que nunca tiene como objetivo la dilucidación de una (o *la*) verdad, sino la práctica de la persuasión» («Introducción: Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío», en *El sujeto vacío*, *Ob. Cit.*, p. 13).

⁷ Lee Patterson, «Historia literaria», *Ob. Cit.*, pp. 58-59.

2. Si el discurso histórico no es objetivo, cada documento que aporte el discurso histórico es fruto de una interpretación que transforma el significado en sentido del texto.
3. Todos los textos son eminentemente subjetivos y se configuran a través de una interpretación de los documentos utilizados y una retórica particular que le permite adoptar genéricamente unas cualidades particulares.

De esta manera, la indistinción del texto histórico con otro tipo de discursos pone de manifiesto la relevancia del papel de «lector». Dicho lector-espectador especializado o no en literatura se transforma en instrumento fundamental para la interpretación del texto. Entonces, la labor del receptor-lector que transforma el significado en sentido es la que inserta cualquier interpretación en un contexto cultural determinado, es decir, en la historia de los movimientos, equipos, tendencias o estilos particulares. A su vez, cualquier discurso crítico o histórico nace también en un contexto particular y, por ello, la interpretación textual también está sujeta a determinados elementos del presente:

los eruditos que tratan con materiales cronológica y geográficamente distantes están examinando una matriz cultural en la que ellos mismos se encuentran, y las interpretaciones a las que lleguen estarán influidas no sólo por intereses contemporáneos sino por el pasado determinante que se han comprometido a recuperar. En realidad, esta continuidad entre pasado y presente, lejos de censurar los esfuerzos del historiador literario, es lo que los hace posibles. Pero también, impone la obligación de ser consciente de ella e incluirla en las actividades interpretativas.⁸

Estas limitaciones convierten a la persona del historiador en sujeto consciente de su discurso, tanto en sus limitaciones como en los elementos subjetivos que incorpora. De hecho, la investigación de la historia literaria analiza «El horizonte de expectativas [que] puede resumirse como la necesidad de hacer del pasado, en

⁸ Lee Patterson, «Historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 63.

la investigación cultural, una parte del presente».⁹ Dicha lectura en el presente pretenderá en nuestra investigación *describir*¹⁰ el objeto artístico (revistas, antologías y los textos y paratextos que contienen) y sus significados para, luego, proponer alguna dirección en el sentido de conjunto, tanto literario como extraliterario.¹¹ Esta perspectiva en el sentido de las revistas y las antologías andaluzas será abierta, dado que los distintos sentidos poseen la cualidad de enriquecerse constantemente con nuevas y renovadas lecturas e hipótesis pues, como advierte Jenaro Talens, «el sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado».¹²

Por todo ello, el estudio de la *Historia de la Literatura* partirá de la investigación de una obra en su contexto cultural concreto. De ahí que, en un primer momento, debamos asumir un modelo de investigación que realice una descripción de las circunstancias accidentales que hicieron posible la producción artística y su difusión dentro de una sociedad y una coyuntura histórica concreta, pues «Debemos recordarnos que todo artefacto cultural está mediatizado por el lenguaje y por su uso en la comunidad de producción y recepción».¹³ Es evidente que este planteamiento anotado por Mario J. Valdés de San Martín no es exclusivo del texto literario, sino que pertenece a cualquier discurso verbal, sea

⁹ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (ed.), *Teorías de la historia literaria*, *Ob. Cit.*, p. 128.

¹⁰ Tomamos el sentido de esta palabra tal y como la entiende Jenaro Talens: «La “descripción” del objeto, en este caso, se basaría en el descubrimiento de un sistema objetivo de relaciones, al que la lectura se debe someter» («Introducción: Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío», *Ob. Cit.*, p. 19).

¹¹ Sobre este particular anota Jenaro Talens: «La tarea del lector, pues, no distingue entre el llamado comentario “intrínseco” y el comentario que necesita una confrontación del texto estudiado con otro tipo de manifiestos sociales. (...) el componente socio-histórico siempre está presente» («Introducción: Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío», *Ob. Cit.*, p. 14).

¹² Jenaro Talens, «Introducción: Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío», *Ob. Cit.*, p. 14.

¹³ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 131.

éste filosófico, histórico o literario. En este sentido, el profesor de Toronto comenta algunos aspectos de la teoría de Paul Ricoeur cuando éste relacionó el evento histórico y el texto literario:

Ricoeur ha razonado que el modo de configuración del evento histórico y el del texto literario son paralelos en muchos aspectos. Ambos, evento y texto, están inscritos en el tiempo, ambos son configuraciones de sentido con dimensiones dialécticas complejas –la dialéctica del texto-lector y la dialéctica evento-documento– y ambos, texto y evento, constituyen configuraciones altamente mediatizadas que son, por su propia naturaleza, áreas de interpretación. Nuestro desafío es, no sólo considerar el evento histórico como texto, es decir, como una configuración de sentido altamente intervenida, sino también, y con idéntica importancia, pensar en el texto literario como un evento histórico de producción y, por consiguiente, de recepción.¹⁴

Este planteamiento de Paul Ricoeur en los años sesenta incorporó definitivamente el elemento narratológico del que partían diversos discursos aparentemente distanciados entre sí. Para este filósofo francés, comprender un acontecimiento histórico o literario indistintamente es ser capaz de situarlo en un relato que posea sentido. La narración de la historia es quien puede dar sentido a una pluralidad de textos diversos, aparentemente heterogéneos y distantes geográficamente. Cada una de las partes del relato del origen y del desarrollo de las revistas y las antologías de poesía andaluza que abordamos en nuestra tesis doctoral conforma un mosaico fragmentario. Dichas partes se convertirán en una nueva narración con la evidente finalidad de incorporarse a algunos de los relatos generacionales que describen la literatura española de las décadas sesenta y setenta. Este discurso narratológico es, ahora sí, la historia literaria entendida como concluye Paul Ricoeur: «La narración es una Transición natural entre descripción y

¹⁴ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 132. También, cfr. Mario J. Valdés «En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur», en *Con Paul Ricoeur*, ed. de Mario J. Valdés San Martín, Barcelona, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2000, pp. 57-73.

prescripción».¹⁵ Este punto de vista hermenéutico compromete a su autor a construir una historia o narración de la literatura que parta explícitamente de los autores y sus textos con la finalidad de reconstruir el pasado en el presente:

La función cognitiva de la forma narrativa del historiador no es la compilación neutral de una sucesión de hechos, propósitos y designios adjudicados; es, sobre todo, la construcción de un todo a partir de un número de interrelaciones que no están por sí mismas relacionadas por necesidad, sino por el propósito de la exposición. La forma narrativa es, así, un artificio diseñado para representar una explicación específica de una actividad del pasado.¹⁶

Pero, conscientes de las limitaciones del sujeto que aborda el relato de unos acontecimientos pasados, esta tarea se convertirá en un punto de partida en la que el discurso histórico sea una construcción a modo de narración. Por todo esto, dicho discurso que elaboramos en nuestra tesis doctoral ha partido de los textos (revistas y antologías, fundamentalmente) de los años 1966-1982. Sin embargo, la descripción de dichos documentos no es suficiente para vertebrar una narración que nace del presente para argumentar sobre un tiempo pretérito. El carácter insuficiente e incompleto de la documentación utilizada por el historiador incorpora a su discurso elementos diversos ajenos a los datos particulares. Por esta razón, concluye Mario J. Valdés San Martín, «La historia es, sobre todo, la mediación que el historiador interpone entre el flujo no escrito de la vida y el escaso registro que se ha conservado de ella, facilitando así la expansión desde los hechos a este registro».¹⁷ Esta «mediación» que realiza el historiador a partir de los documentos debe tomar conciencia de la premisa fundamental de Paul Ricoeur

¹⁵ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996. Cita tomada de Gilbert Hottois, *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*, Madrid, Cátedra (col. «Teorema»), 2003, p. 383.

¹⁶ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 163.

¹⁷ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 155.

cuando afirma que «la naturaleza misma del tiempo es narrativa».¹⁸ Este axioma, lejos de ser una reiteración inútil, nos aporta una información trascendental, pues tanto el ser humano como su lenguaje residen en la estructura temporal y, en conclusión, ambos son narrativos. Esto hace que los textos analizados en nuestra tesis estén narrativizados desde su elaboración, por lo que la lectura de las revistas y antologías editadas en el periodo 1966-1982 ya poseen un grado de narrativización al llegar a nuestras manos. Si esto le sumamos los relatos elaborados por otros investigadores que los analizaron con anterioridad, el resultado es que nuestras páginas son la conclusión de una narración de tercer o cuarto grado.¹⁹ Por esta razón, comenta Mario J. Valdés al hilo del pensamiento del filósofo Paul Ricoeur:

El discurso narrativo no refleja o registra pasivamente, sin más, una obra ya hecha; elabora el material dado en las fases de percepción y reflexión, lo remoja y crea algo nuevo, precisamente del mismo modo en que los agentes humanos, por medio de sus actos, privilegian formas de su vida histórica que los distinguen del mundo que el pasado les ha legado.²⁰

Esta traslación de los acontecimientos históricos a un discurso narrativo conlleva una necesaria representación simbólica. Y es, precisamente, en este punto de la representación la manera en la que se construye el significado en el relato a partir de los hechos históricos y su representación discursiva. Este proceso simbólico permite actualizar el hecho histórico y dotarlo de significado, consiguiendo así la construcción del discurso narrativo, cuya elaboración resulta tan creativa como la

¹⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

¹⁹ Sobre esta cuestión anota Túa Blesa: «Y es que la historia es memoria o, mejor, relato de la memoria o, mejor todavía, relatos de la memoria. Relatos que provienen de dos tipos de voces, la de los testigos de los acontecimientos, por una parte, y la de quienes, a partir de los anteriores, elaboran nuevos relatos, incluyendo los relatos de relatos» («Leyendo en las historias géneros y estilos», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/ Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 31).

²⁰ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 159.

de los propios agentes del acontecimiento histórico. Dicha reconstrucción del significado no deja de ser parcial, como nos recuerda Mario J. Valdés:

La historia literaria sólo puede ser efectiva, en nuestro mundo posmoderno, si se trata de una indagación continua para entender el sentido del pasado que se esconde detrás de los textos que leemos en el presente. No hay duda de que en un momento histórico dado, el conocimiento del pasado es parcial y refleja las perspectivas del presente. Es por esta razón que todo intento de historia literaria es inadecuado a la hora de volver a establecer una legislación, pero a pesar de ello constituye una necesidad para la identidad cultural de las sociedades que la escriben. (...) Toda forma de historia es por necesidad una aproximación al pasado y, aunque la historia literaria comparte esta limitación, debe considerar que además de la historicidad de la producción, la desafiante historicidad de la recepción es indispensable.²¹

De este modo, las páginas de nuestra tesis doctoral contienen un discurso historicista que parte de las revistas y las antologías publicadas entre los años de 1966 y 1982 o la Transición en Andalucía. Con estos elementos, hemos reconstruido una aproximación a la joven poesía andaluza de los setenta, asignando un sentido de conjunto a los datos que arrojan luz sobre el proceso de producción, difusión y recepción de dicho producto cultural.

El auténtico debate entre los historiadores de la literatura no lo hallamos en el significado de los textos en sí, sino en la interpretación del evento histórico. De este modo, el constante conflicto entre los distintos relatos permitirá enriquecer la perspectiva y el significado del acontecimiento histórico. Por esta razón, las páginas de nuestra tesis doctoral son una aproximación historicista a un periodo literario en Andalucía, cuya investigación posee un carácter abierto y su valor se halla en aportar abundante documentación y referentes históricos no contemplados en otras investigaciones precedentes. Pero ésta no ha sido la única finalidad de estas páginas. Además de reconstruir las circunstancias que han rodeado a los autores de revista y antologías, también hemos ensayado una interpretación de la

²¹ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 162.

poesía andaluza en su contexto histórico. En este sentido, la interpretación de dicho corpus literario es inaugurada con la lectura del historiador en el presente. Este hecho revela no sólo la legitimidad de la interpretación de un evento literario del pasado, «sino que también presenta una reflexión contemporánea de su escritura como experiencia estética en el presente. La historia literaria trata la escritura al mismo tiempo como documento y como experiencia».²² Pero, este desarrollo de una narración histórica es más que una reconsideración de determinadas obras, pues

la narración histórica hace mucho más que describir aquellos eventos: los reconstruye; en otras palabras, ejecuta la misma creación de eventos que ejecutaron los propios agentes históricos con sus actos. El evento, entonces, como nudo temporal en el pasado, está más allá de la aprehensión, pues ocurre que la reconstrucción (historia) que lleva a cabo el historiador sustituye al original como historia, pero no lo elimina como fuente.²³

Esta lectura hermenéutica de la historia literaria que propone Mario J. Valdés, siguiendo de cerca los pasos de Paul Ricoeur, legitima la narración elaborada tanto con los eventos literarios del pasado como con la perspectiva crítica del presente. Por estas mismas razones, nuestra tesis doctoral integra ambas perspectivas que conjuga tanto los elementos de crónica de los acontecimientos culturales entre 1966 y 1982 como el análisis hermenéutico de los propios textos.²⁴ Ambos planos de nuestro estudio nos permite analizar los acontecimientos literarios tanto en su parte externa (es decir, su relación con los acontecimientos políticos, sociales y económicos, entre otros) como en la interna (configurado por las relaciones e influencias literarias personales o

²² Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 165.

²³ Mario J. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 178.

²⁴ Cfr. Luis Beltrán, «La historia literaria en la encrucijada», en *¿Qué es la historia literaria?*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación (col. «Estudios y Ensayos»), 2007, pp. 109-117.

generacionales).²⁵ Sin embargo, partimos del convencimiento de que dicha división descrita por Alastair Fowler es, en cierto modo, artificial. De hecho, en opinión de Lee Patterson,

Lejos de estar divorciada del mundo, la producción literaria es en sí una forma de práctica social: los textos no sólo reflejan la realidad social sino que la crean. Influidos por esta perspectiva esencialmente antropológica, los historiadores literarios recientes han tratado de emplazar los textos literarios dentro de formaciones culturales más grandes y de las que originariamente formaban parte.²⁶

Por esta razón, nuestra investigación plantea una historia de la literatura contextualizada tanto en sus parámetros estéticos como en los filosóficos, los sociales o los políticos. La publicación de revistas y antologías en la década de los setenta fueron actos que «tienen una importancia simbólica pero carecen de consecuencias prácticas, en la que la historia consiste en gestos más que en acciones reales».²⁷ Estos gestos se han convertido en la forma de estar en el mundo de nuestros autores y, por tanto, se han transformado también en objeto de nuestro estudio. De este modo, anota Stephen Greenblatt que

El reto de la historia literaria radica siempre en la relación entre las contingencias que hicieron posible la obra literaria para aquéllos que la crearon y las contingencias que la hacen posible para nosotros. En este sentido, la historia literaria es siempre la historia de la posibilidad de la literatura. No hay por esta razón una única historia de la literatura.²⁸

Este relativismo no deprecia ni un ápice la relevancia de la construcción del discurso histórico. De hecho, la constante reescritura de dicho discurso es lo que

²⁵ Cfr. Alastair Fowler, «Las dos historias», en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (ed.), *Teorías de la historia literaria*, *Ob. Cit.*, pp. 253-271.

²⁶ Lee Patterson, «Historia literaria», *Ob. Cit.*, p. 63.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ Stephen Greenblatt, «¿Qué es la historia literaria?», en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (ed.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 106.

nos permite percibir el dinamismo y constante perfección de una narración histórica. Por consiguiente, Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini afirman en las páginas de su artículo «La faz cambiante de la historia»:

Nosotros estamos demasiado seguros de esa constante manipulación y reescritura de la historia que constituye una de las marcas emblemáticas de nuestro tiempo (...); pero también nos estamos volviendo más conscientes del papel determinante desempeñado por el discurso del historiador en la representación de la historia resultante del mismo.²⁹

Del uso anfibológico del término *historia* en estas últimas décadas, hemos obtenido una clara conciencia del papel que posee el historiador de la literatura. Por ello,

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. En relación con esto cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto. En vez de la fórmula «el consumidor descifra el texto», es posible una más exacta: «el consumidor trata con el texto».³⁰

El relato historiográfico que contiene nuestra tesis doctoral parte de las revistas y antologías como documentos, pero no únicamente como una fuente escrita. De hecho, los textos literarios no sólo serán fuentes escritas para la reconstrucción de unos hechos por parte del historiador, sino que especialmente las revistas y antologías de poesía son textos que se interpelan entre ellos, como ha anotado Leonardo Romero Tobar:

²⁹ Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, «La faz cambiante de la historia», en *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Ob. Cit., p. 71.

³⁰ Iuri M. Lotman, «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», Ob. Cit., p. 82.

ésta es la gran diferencia de punto de partida entre las fuentes de la historia general y la de los productos estéticos y los textos literarios. Diferencia a la que se suma la muy diversa forma de relación que los historiadores generales y los historiadores literarios establecen con los textos. El historiador persigue el pasado del presente mientras que el estudioso de la literatura revive el presente del pasado, un presente que puede iluminarse en un «orden simultáneo» a textos de tiempos muy distantes.³¹

Éste es el punto de partida que permite la reconstrucción y reescritura de la poesía andaluza entre los años 1966 y 1982. Dicha perspectiva es, a priori, la mejor manera de romper el «círculo crítico» que no acude a las fuentes y colabora con el empobrecimiento progresivo de diversos lugares comunes de la historiografía literaria actual. La aportación de nuevas páginas sobre las revistas y las antologías de este periodo construyen un relato enriquecido con nuevos textos literarios pertenecientes a una época compleja y diversa. Por ello, estas páginas pretenden interrumpir parcialmente ese «principio de recirculación académica»³² al que aludía Harris. Si cada «equipo» reescribe la propia historia de la literatura (discriminando la tradición a la que se adhiere), define un nuevo marco de referencia y, por definición, todo discurso es tendencioso (pues hace referencia a un marco teórico), lo único que queda desde una perspectiva epistemológica es anotar «desde donde se realiza la operación de leer, para qué y para quién o quiénes».³³

Las páginas de nuestra tesis doctoral pretenden eludir la reconstrucción de la historia de la literatura andaluza de manera indirecta, recurriendo a las fuentes y cuestionando los relatos generacionales comúnmente aceptados, a sabiendas que se trata de otro relato más. Esto resolverá, en cierto modo, las relaciones de interdependencia e influencia recíproca de numerosos autores jóvenes con otros

³¹ Leonardo Romero Tobar, «La historia literaria, toda problemas», en *Historia literaria/ Historia de la literatura*, *Ob. Cit.*, pp. 77-78.

³² Cfr. Wendell V. Harris, «La canonicidad», *Ob. Cit.*, pp. 37-60.

³³ Jenaro Talens, «De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada Leopoldo María Panero)», *Ob. Cit.*, p. 288.

de mayor edad, cuestionando en su concepción profunda una explicación lineal de la historia de la literatura:

Una historia de la poesía de la generación que tuviese pretensión de verosimilitud debería, por ello, partir del análisis del marco sociológico y cultural que hizo posible su nacimiento, entendiéndolo no como una cadena temporal de antes a después, sino como una malla donde todas las piezas se articulan en un presente contradictorio pero unitario.³⁴

Éste es el marco teórico y conceptual sobre el que hemos construido nuestro discurso con el fin de evitar cualquier selección previa de un canon historiográfico sobre la poesía andaluza publicada entre 1966 y 1982. De hecho, se trata de un concepto de historia literaria que pertenece a otra de mayor extensión que, en relación dialógica,³⁵ construye el discurso cultural. Sin embargo, no olvidamos en todo momento que «la disciplina *Historia de la Literatura* cumple, en consecuencia, un papel ideológico que va más allá del mero análisis de obras y autores».³⁶ La vuelta a los textos publicados entre 1966 y 1982 pretende replantear aquellos relatos generacionales que se estudian a modo de *canon literario* y se enseñan en las aulas, ahora convertidos en tradición por las instituciones académicas.

³⁴ Jenaro Talens, «De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada Leopoldo María Panero)», *Ob. Cit.*, p. 299.

³⁵ Nos referimos a los conceptos *intertextualidad cultural* e *intertextualidad literaria*. Además, dichos textos dialogan desde una perspectiva sintagmática (en relación con otros textos literarios) o paradigmática (con otros tipos de discurso de índole social, ideológica, etc.).

³⁶ Jenaro Talens, «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», *Ob. Cit.*, p. 362.

2.1.6. LAS REVISTAS DE POESÍA

Pero dejando a un lado variaciones primaverales y tropos de modisto: sólo pretendo sentar claramente mi «vieja» devoción e incansable simpatía por las revistas juveniles. Se entiende: por aquellas que merecen auténticamente este nombre; por aquellas hojas pueriles y pataleadoras, llenas de candor y arbitrariedades.¹

Guillermo de Torre

2.1.6.1. SOBRE LA INVESTIGACIÓN DE LAS REVISTAS LITERARIAS

No hace mucho anotaba con acierto José-Carlos Mainer algunas reflexiones sobre el carácter y el sentido de las revistas literarias. Especialmente, nos parece interesante la nota que relaciona estas publicaciones con el concepto de lo temporal y pasajero:

Las revistas literarias nos recuerdan que la literatura es también tiempo. Puede que sobre todo sea tiempo o, por decirlo con más precisión y pedantería, *temporalidad*. Sin embargo, nuestra imagen predilecta del arte se asocia a lo intemporal, a lo que T.S. Eliot llamó «simultaneous order» (...). Y es que una revista literaria es exactamente el anverso de esa temporalidad congelada: la revista es tiempo fugitivo en forma de *presencia* (...) o incluso de moda pasajera. Y no sólo porque imponga la literatura como *actualidad*, sino porque incluso puede suscitar la *actualidad del pasado*. Una revista es siempre lo nuevo, aunque

¹ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 14-15.

habla de lo antiguo. En ese sentido, la revista tiene derecho a equivocarse que sólo a regañadientes concedemos al libro.²

Esta paradoja que destaca José-Carlos Mainer es la que ha convertido el análisis de las revistas literarias en un objeto de estudio complejo pero, a su vez, en una manera insustituible de comprender un proceso de evolución literaria. Quizás, la imagen que mejor representa las revistas literarias es el de un nudo en el tejido de la trayectoria poética de un *equipo* de autores. De este modo, las páginas de una publicación periódica son una encrucijada de autores cuyas obras quedan anudadas por un periodo de tiempo breve para seguir, poco después, con su trayectoria individual. Este carácter de actualidad y estadio provisional de la obra individual ha hecho que, en no pocas ocasiones, hayan sido minusvalorados los contenidos de estas revistas literarias. Por este motivo, Rafael Osuna ha afirmado con ironía que

la revista es como un andén de la red ferroviaria de la literatura, en el que los autores se detienen brevemente a repostar. Todo en ella es precario y transitorio en su camino al gran destino final, que es el libro: cosa de jóvenes, en fin, en prácticas de atletismo literario o simple tentadero para la gran hora de la verdad. La revista se ha convertido así, dejando a un lado su rico y polifacético devenir, en la buhardilla de la literatura, y de todo ello ha resultado una corriente investigadora altamente original: el *digitalismo*. (...) se trata: del repaso, hoja tras hoja, a base de energía digital, de una colección revisteril; siempre a la búsqueda de algo, pero no de la revista.³

Esta ausencia del interés por el estudio en sí mismo de esta institución literaria de las revistas de literatura ha llevado con frecuencia a desdeñar en los estudios críticos un conocimiento profundo de las publicaciones periódicas. Por esta razón, la ausencia de investigaciones ha llevado a ignorar a buena parte de la

² José-Carlos Mainer, «Apuntes sobre fenomenología de las revistas», *Quimera*, núm. 250, noviembre 2004, p. 12.

³ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias: Un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 19.

historiografía literaria ese espíritu de época que muestra en su provisionalidad la búsqueda constante de un equipo de escritores por obtener tanto un lugar en el sistema literario como una voz personal. De ahí que Guillermo de Torre nos advierta sobre el papel de vanguardia de las publicaciones periódicas, es decir, la más rabiosa actualidad literaria en las mismas fechas de su publicación:

Las revistas juveniles son la sal de la sopa de letras –en ocasiones indigesta– que ingerimos cotidianamente. Son los boletines meteorológicos que anuncian con precisión infalible cada nuevo salto en la rosa de los vientos del espíritu. Son los escaparates más incitantes –renovados todos los días– en cuyo surtido abigarrado sacia su apetencia de novedades el transeúnte curioso. Son, en suma, los modelos de la estación, los figurines en boga de cada primavera literaria.⁴

Sin embargo, la heterogeneidad de textos que componen una revista en sus diversos números nos permite hoy reconstruir, en su fragmentaria pluralidad, una poética particular de la joven poesía. A modo de palimpsesto, las páginas de este texto dialógico van configurando en sus diversos números una coherencia originada en el concepto de autoría. La aparente pluralidad de los distintos discursos literarios que lo componen en el presente se nos muestra, visto con perspectiva, como una unidad de intención que refleja el espíritu de época y las heterogéneas tendencias líricas que se desarrollaron en ese mismo concepto. Estas circunstancias son las que hacen afirmar a José-Carlos Mainer en su artículo «Apuntes sobre fenomenología de las revistas» que

Las revistas creen, por último, en la variedad (la variedad y la actualidad son meras impresiones, espejismos de algo más serio: ambas nos remiten siempre a la unidad de intención o a la continuidad de la Historia). Las revistas, en la medida en que siempre articulan fragmentos (...) entrañan la creencia de que tales trazos forman parte de una escritura superior que los enlaza, lo que nos remite a creencias muy firmes: la de la personalidad entera de un escritor, la del espíritu común de una promoción literaria o a la vigencia de una modalidad de expresión (...). Y por eso también, las noticias que nos proporcionan existen como retazos

⁴ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, p. 14.

de una historia implícita que las unifica, a la vez que las piezas sueltas de creación adquieren sentido en la secuencia de una obra que no cesa. La crítica y el análisis que la revista ejerce explicitan precisamente ese sentido unificador. O, cuanto menos, apunta a su existencia.⁵

Esta circunstancia no siempre en la que se detecta esta autoría de las revistas adquiere grados diversos, pues la juventud de los agentes de dichos proyectos y su carácter colectivo tienen, según Guillermo de Torre, «el encanto de lo fragante e inmaduro. Frente al destino egoísta de cada libro, poseen la supremacía de su condición plural y generosa, como fruto que son de un grupo, de un esfuerzo colectivo».⁶ Dichas publicaciones colectivas transforman las revistas literarias en «una *institución literaria* que opera (Pierre Bordieu nos autoriza el préstamo de su vocabulario) en un campo donde se ha acumulado un *capital*, y donde el calor se fía a la *cotización*».⁷

2.1.6.2. DEFINICIÓN DE LAS REVISTAS LITERARIAS

Como ya anotamos en el apartado 1.5., han sido escasas las aportaciones teóricas en el ámbito de las revistas literarias. Excepcionalmente, las publicaciones de Rafael Osuna han abierto una nueva vía metodológica y teórica en el estudio de estas publicaciones. Con este fin, partimos particularmente de dos estudios realizados por este mismo profesor: *Las Revistas Literarias*⁸ y *Tiempo, materia y texto*.⁹ A este autor seguimos en la definición y caracterización de las revistas literarias en las próximas líneas que definen las publicaciones periódicas de esta manera:

⁵ José-Carlos Mainer, «Apuntes sobre fenomenología de las revistas», *Art. Cit.*, p. 13.

⁶ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, p. 14.

⁷ José-Carlos Mainer, «Apuntes sobre fenomenología de las revistas», *Art. Cit.*, p. 13.

⁸ *Ob. Cit.*

⁹ Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

Si inquiriéramos de un auditorio de críticos desprevenidos la definición del concepto de «revista literaria», la respuesta sería más o menos la siguiente: «una publicación periódica creada por un grupo de escritores en la que se inserta un conjunto misceláneo de textos de carácter literario». No acabadas de pronunciar estas palabras, el auditorio comprendería enseguida la insuficiencia de tal definición, pues pueden existir revistas sin periodicidad (sólo se publica un número), e incluso revistas que no llegan a publicarse por quedar en fase preimpresión, o que se hacen públicas en forma manuscrita e incluso oralmente (...), por no mencionar que muchas revistas están hechas por un solo sujeto y que la miscelaneidad puede quedar reducida a un solo género de escritura.¹⁰

Cada uno de los casos descritos por Rafael Osuna tiene varios representantes en las revistas andaluzas publicadas entre 1966 y 1982. Desde la edición de un único número en las revistas *Marejada o El Despeñaperro Andaluz*, o revistas «nonnatas» (como la malagueña *Algo se ha movido* de José Infante y Fernando Merlo) a tantas otras manuscritas reproducidas a multicopista, alguna revista radiofónica (como fue parte de *Poesía 70*), y una revista unipersonal (como fueron los dos primeros números de la cordobesa *Antorcha de Paja* de Francisco Gálvez).

Salvando estas primeras dudas en la definición del objeto de estudio, Rafael Osuna señala en su capítulo titulado «Hacia una definición de la revista literaria» trece características que glosamos en las líneas siguientes. La primera aclaración posee un carácter temático, pues «la revista literaria es una publicación periódica cuyo contenido es exclusivamente literario».¹¹ En este caso, no exclusivo sino compartido por otras expresiones artísticas. La segunda característica alude al «carácter colectivo»¹² de la edición de las revistas literarias que, con frecuencia, ve cómo sus páginas albergan las colaboraciones de diversos autores ajenos al núcleo editor de la publicación. Por otro lado, las revistas literarias ofrecen diversos géneros literarios que, junto a la poesía, completan la perspectiva literaria («muchas valencias, que apuntan a los cuatro géneros

¹⁰ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias, Ob. Cit.*, p. 19.

¹¹ *Ídem*.

¹² Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias, Ob. Cit.*, p. 20.

tradicionales: poesía, narración, teatro y ensayo»¹³). Todos estos elementos configuran el aspecto fragmentario¹⁴ de las revistas literarias aunque, a su vez, dichos fragmentos aspiran a conformar un todo con cierta unidad en cada número de la revista, por un lado, y entre los diversos números de una revista, por otro.

En otro sentido, una de las características fundamentales de las publicaciones periódicas es, en palabras de Rafael Osuna, la «vocación de presentismo» que describe de la siguiente manera:

Una característica insoslayable de la revista es su carencia de pretensión de permanencia; decimos pretensión, no aspiración. (...) Una revista no se hace para el futuro, sino para el presente, sin que importe que su gran calidad la haga perdurar en la memoria. A la revista no se vuelve asiduamente como se vuelve a un libro. Una vez manifestada, desaparece. Su vocación es presentista. (...) Significa sólo que la revista pretende ofrecer el testimonio de un instante y por ello se muestran tan fértiles para la constatación de las preocupaciones literarias de un momento dado.¹⁵

De ahí que dicho carácter «presentista» sea el rasgo diferencial más evidente con otro tipo de publicaciones como las antologías o los libros de poesía. Junto a la vocación de presente de las revistas literarias, que no siempre se da en el mismo grado, Fanny Rubio señaló en su estudio que «El eclecticismo es una cualidad casi general en estas publicaciones. En todas las revistas se amalgaman poetas con estilos e intenciones muy diversas, incluso encontradas».¹⁶ Esta observación fue también señalada por Rafael Osuna¹⁷ en la medida en que las páginas de una revista se convierten en encrucijada de diversos equipos de autores con estilos y propuestas estéticas dispares. Sin embargo, esta aparente construcción caótica de los textos de una revista no es arbitraria pues, como señala José-Carlos Mainer, «Advirtamos ahora que esto se debe a que las revistas nos recuerdan que existe un

¹³ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, Ob. Cit., p. 20.

¹⁴ Rafael Osuna, *Las Revistas Literaria*, Ob. Cit., p. 22.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 10.

¹⁷ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, Ob. Cit., p. 23.

orden que nunca es fortuito, pero tampoco impositivo ni demasiado explícito. Y que tampoco procede una única potestad ordenadora, sino de las convergencias y divergencias de varias». ¹⁸ Es decir, en una revista lograda siempre existe un principio rector que ordena y da un sentido nuevo a los textos, construido a partir de los distintos fragmentos y colaboraciones. De ahí que Rafael Osuna nos advierta, de nuevo, que

Un texto de revista se halla en vinculación con los demás textos de la revista, sean los que se publican en el mismo número, sean incluso los que se publican en el resto de los números de la revista. Un texto específico en un libro posee el cotexto de los demás textos de ese libro, pero no así el mismo texto en la revista, cuyo cotexto son las colaboraciones restantes.

El cotexto de un texto puede establecer una relación temática diferente en el libro y en la revista. Su intertextualidad es diferente en ambos casos: en la revista se halla en una red intertextual compleja, en el libro en otra red diversa. Mientras que el escoliasta de un autor se enfrenta a un libro como un texto total acabado y completo, en relación por supuesto con los restantes libros del autor, el escoliasta de revistas se enfrenta a un texto solitario, acabado y completo en su especificidad, pero no en su totalidad intertextual. ¹⁹

Esta paradoja entre un sentido u otro según la intertextualidad del texto particular es lo que complica el estudio de su sentido completo y el que, de manera precisa, dificulta el carácter de unidad de la propia publicación. Por ello, no siempre es evidente que las distintas secciones y textos de una revista literaria configuren una unidad de intención o «poética» en sus diversos números. Esta unidad no siempre es un resultado logrado pues, en ocasiones, las revistas se convierten en un cajón de sastre en el que se amalgaman textos sin orden ni concierto. En este sentido, Rafael Osuna anota:

Entre el cúmulo de revistas que proliferan a su alrededor, la nueva revista tiene que ocupar un espacio no ocupado y llena un hueco hasta entonces vacío. Una

¹⁸ José-Carlos Mainer, «Apuntes sobre fenomenología de las revistas», *Art. Cit.*, p. 13.

¹⁹ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 32.

revista debe crearse para algo. Un grupo de escritores, si tiene algo que decir, tendrá la revista para decirlo. Todo ello es lo que servirá para conferir unidad a la revista. (...) Las revistas mediocres suelen carecer de unidad. Las buenas nunca carecen de ella.²⁰

Dicha búsqueda de una ubicación en el sistema literario nos remite necesariamente a la recepción y difusión de las publicaciones periódicas. En este sentido, el corpus de las revistas literarias está compuesto por ediciones de exiguas tiradas y de una difusión limitada. Por este motivo, Rafael Osuna las caracteriza como publicaciones elitistas, pues

Las revistas literarias pequeñas –pequeñas en tirada, financiación, longevidad– suelen estar hechas por grupos de estudiantes pertenecientes a una burguesía acomodada cuyas preocupaciones son mayormente estéticas y casi nunca tienen las preocupaciones sociales en su centro de atención. El arte por el arte o la cultura por la cultura es su fuerza motriz, entendiendo arte o cultura como objetos de consumo por parte de minorías, hechos por unos pocos para unos pocos. Este carácter de élite es sobresaliente en infinidad de revistas, y en especial en las poéticas desde el Romanticismo a nuestros días.²¹

En general, las revistas fueron órganos de escasa difusión, pertenecieron al ámbito local y habían nacido con la finalidad práctica de la «autopromoción»,²² pues los escasos medios para publicar y difundir su obra obligaron a la creación de una plataforma promocional propia que adquirió estructura y forma de revista literaria. Esta circunstancia fue la que, a su vez, convirtió la edición de sus páginas en institución literaria con la colaboración de diversos autores y el establecimiento de relaciones personales que invitarían al constante intercambio de favores entre equipos de poetas distintos.²³

²⁰ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, pp. 29-30.

²¹ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 24.

²² Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 26.

²³ Rafael Osuna da nombre a este intercambio de favores con el título «Do ut des» (Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 27) y del que también escribió Wendell V. Harris en su artículo «La canonicidad» (en Enric Sullà [ed.], *El canon literario*, *Ob. Cit.*, pp. 37-60).

Por último, esta caracterización estaría incompleta si no atendiéramos a la *miscelánea de nombres*²⁴ cuya representatividad debe ser estudiada con reservas, pues el interés de las páginas de una revista depende del número de autores conocidos o reconocidos en la relectura crítica realizada a posteriori. Sin embargo, esta perspectiva puede resultar anacrónica si no se realiza una relectura de dichas páginas que advierta de la oculta jerarquía que existe entre los diversos colaboradores de una revista en las fechas de su publicación. Muchos de estos nombres reconocidos hoy en las revistas eran absolutos desconocidos y otros, que en la actualidad son autores anónimos, habían adquirido entonces un papel fundamental en la dinamización cultural de los años de la Transición. Por esta misma razón, las revistas literarias son el medio de difusión para la publicación de los primeros poemas de un autor, hecho que las convierte en el auténtico instrumento de «revelación de autores jóvenes».²⁵ Es precisamente este descubrimiento de nuevos autores con sus arbitrariedades y errores lo que constituye el atractivo de las revistas según Guillermo de Torre:

El escritor de revistas es el guerrillero madrugador, el «pioneer» que zapa terrenos intactos. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd. Quizá más duradero y perfecto, pero menos jugoso y vital. La revista es laboratorio de nuevas alquimias, o no es nada. El libro es la ecuación resuelta en un ángulo del pizarrón, mientras todo el resto del mismo aparece lleno de fórmulas confusas y signos nerviosos. «La revista, finalmente –como escribió Ortega y Gasset en la primera columna de un auténtico *specimen*– tiene una misión placentaria. La revista debe acoger con preferencia los brotes que no siempre llegan a cuajar en libros: lo prematura, lo íntimo, lo recóndito, los esquemas preformes de la obra».²⁶

²⁴ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 25.

²⁵ «Como la revista suele ser la primera plataforma a la que se asoman los autores, hay que deducir que una función primordial de la revista es la de revelar. Revelar no significa simplemente darlos a conocer, sino también descubrirlos, hacer un hallazgo, dar la campanada desvelando un nombre hasta entonces desconocido» (Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 28).

²⁶ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, pp. 15-16.

2.1.6.3. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA REVISTA LITERARIA O LA DIALOGÍA TEXTUAL DE SENTIDO ÚNICO

El análisis del significado de un poema particular o cualquier otra colaboración en las revistas literarias adquiere, a la postre, un sentido distinto según el cotexto de donde sea publicado. Por ello, Rafael Osuna hace hincapié en el carácter de sentido único que adquiere el palimpsesto de una revista que posee una autoría colectiva, al menos en su origen:

Un texto de revista vive, en un cotexto de textos. Todo es fragmentario, menos el cotexto, que aspira a una unidad superior colectiva. El fragmentarismo que un libro puede acusar también aspira, pese a ello, a una unidad, pero esta unidad está menos relativizada y es menos ecuménica, pues es una unidad personal e intransferible.²⁷

Dicha percepción de la unidad en la revista ya había sido observada por Guillermo de Torre. De este modo, el autor de «El pleito de las antologías»²⁸ había señalado las diferencias entre el carácter individual de un poemario o antología y el carácter colectivo de las revistas:

El libro es voluminoso y lento, el diario es demasiado breve y fugitivo. El libro es, en general, la obra de un solo hombre y el reflejo de un solo espíritu. La revista es un trabajo de equipo, la imagen de un grupo de espíritus. Cierta manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, las obras, exige la revista, vehículo natural de un pensamiento vigilante, de un pensamiento que no renuncia a su misión. La desaparición de una revista literaria es hoy una desgracia para la inteligencia, amenazada en su ejercicio y en sus prerrogativas.²⁹

²⁷ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, *Ob. Cit.*, p. 33.

²⁸ Guillermo de Torre, «El pleito de las antologías», en *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 281-292.

²⁹ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, pp. 16-17.

Pero, además, otro elemento diferenciador viene a separar las propuestas literarias de las revistas y los libros, como son las relaciones temporales en la que eran escritos y publicados. Así, el carácter odierdista de las páginas de las revistas literarias se ve sometido a un diálogo constante e intenso con el entorno, estableciendo un diálogo textual con otros discursos e iniciando el proceso de *transducción*³⁰ textual:

La vinculación sincrónica de un texto de revista es aparente en su relación con otros textos de la misma revista o de otras revistas cronológicamente simultáneas. Una revista no nace acabada, sino que se produce en hitos cuyas relaciones temporales son completamente diferentes a las relaciones temporales que posee un libro. Los textos que se publican en revistas se ven afectados, por ejemplo, por la crítica que reciben. (...) En este sentido, es relevante señalar la influencia que un texto de revista puede ejercer sobre otros textos antes de aparecer en libro (...).³¹

Dicha *transducción* no sería posible sin la competencia textual del horizonte de expectativas del receptor. De hecho, desde un punto de vista de la sociología de la literatura, las revistas y las antologías, amén de los libros de poesía, poseen un público distinto:

La audiencia que posee un libro puede ser muy diferente a la que posee una revista. Ésta posee un círculo estrecho de lectores, generalmente sus suscriptores y los destinatarios de un intercambio. El libro, por su parte, posee un círculo más amplio de lectores, y si no es más amplio (...) es cuando menos diferente, pues el libro busca el escaparate de librería, su redención en la prensa y en el catálogo de un librero o distribuidor de libros. La revista, como se ha apuntado, limita su audiencia a suscriptores y simpatizantes.³²

³⁰ Para este concepto, cfr. Lubomír Doležal, *Historia breve de la poética*, trad. L. Albuquerque, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 229-243.

³¹ Rafael Osuna, *Las Revistas Literarias*, p. 33.

³² *Ídem*.

A esto, debemos añadir cómo el texto antológico y el libro de poemas aspiran a perdurar en la memoria y, en cierto modo, presuponen la relectura del receptor. En cambio, las revistas aportan un implícito sentido de actualidad, de «trinchera poética» del campo literario. Esta circunstancia concede una viveza a la literatura de las revistas que, treinta años después, sigue apareciendo a los ojos del investigador con toda su frescura y juventud. A esta actualidad debemos añadir también su carácter de institución, cuyas fuerzas centrípetas transforma este artefacto literario denominado revista en un instrumento de acción cultural y reafirmación literaria. Pues, como apuntaba Guillermo de Torre no exento de cierta exageración,

Todo genuino movimiento literario, todo amanecer, todo «crevar de albores» – por decirlo con la imagen matinal del cantor de *Mío Cid*–, ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista. Y, recíprocamente, puede volverse la oración por pasiva y afirmar que todo escritor o todo período sin expresión previa en revistas, no merece ser tomado en cuenta, salvo excepciones. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. «Las revistas jóvenes son borradores de la literatura del mañana», dijo Valéry Larbaud, con frase feliz.³³

³³ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», *Ob. Cit.*, p. 15.

2.1.7. LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA

Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus «simpatías y diferencias», pero el Tiempo acaba por editar antologías admirables.¹

Jorge Luis Borges

2.1.7.1. DEFINICIÓN

Ya advertía Marcelino Menéndez Pelayo que las antologías (ANTTHOS, flor; LEGO, escoger) eran tan antiguas como la propia poesía lírica y cómo estaban relacionadas directamente con la historia de la literatura y el canon estético de un periodo:

Las Antologías poéticas son casi tan antiguas como la misma poesía lírica escrita. Nada tan expuesto a perecer como estas composiciones fugaces, si a tiempo no se las recoge y ata formando ramillete. Cada época, cada país, cada escuela ha conocido estos libros de selección conforme al gusto reinante. Son los archivos literarios por excelencia y el testimonio fehaciente de todas las transformaciones del arte. Nunca la obra aislada de un poeta, por grande que él sea, nos puede dar la noción total de la cultura estética de su siglo, como nos la da un vasto *Cancionero*, donde hay lugar para lo mediano y aun para lo malo. Toda historia literaria, racionalmente compuesta, supone, o debe suponer, una antología previa,

¹ «Introducción», en Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

donde haya reunido el historiador una serie de pruebas y documentos de su narración y de sus juicios.²

Siguiendo estas líneas de Menéndez Pelayo, una de las primeras reflexiones teóricas sobre las antologías estuvo a cargo de Claudio Guillén quien, en su citado ensayo de literatura comparada *Entre lo uno y lo diverso*, esbozó unas pocas líneas que se han convertido en el punto de partida de las distintas aportaciones teóricas más recientes sobre las antologías de poesía.³ De ahí que también nosotros partamos de sus afirmaciones:

¿A qué categoría –genérica, formal, temática– puede adscribirse? La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango. Sin duda alguna el antólogo desempeña una función indispensable, puesto que topamos con él en las más diversas culturas y civilizaciones, sin excluir las primitivas o exclusivamente orales. Es más, difícil

² Marcelino Menéndez Pelayo, «Prólogo –Proyecto de una nueva antología de poesías selectas castellanas –Enumeración y juicio de las principales colecciones existentes», en *Antología de los poetas líricos castellanos, vol. I Parte Primera: La Poesía en la Edad Media*, p. 4, en *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas. Epistolario. Biografía*, Santander, Caja Cantabria, 1999, *apud* Alfonso García Morales, «Introducción. Función Canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», *Ob. Cit.*, pp. 35-36.

³ Cfr. Geneviève Chapeau y Nadine Ly (coors.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2000; Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez (eds.), *La antología literaria*, Las Palmas de Gran Canarias, Mapfre-Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2001; Marta Palenque (coor.), monográfico «Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI», *Ínsula*, núms. 721-722, enero-febrero 2007; José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, *Ob. Cit.*; y Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, *Ob. Cit.*, entre otros.

es concebir la existencia de una cultura sin cánones, autoridades e instrumentos de autoselección.⁴

Claudio Guillén destacó varios conceptos fundamentales para este «texto de textos» o palimpsesto como la reconstrucción del sentido único de una amplia variedad de discursos. Dichos discursos heterogéneos configuran en el texto antológico una única intencionalidad o sentido a cargo de la autoría del antólogo. Por esta razón, como nos recuerda Alfonso García Morales,

Cabría matizar, por tanto, la fórmula inicial empleada de *texto de textos* y decir mejor que la antología es un (*meta*)*texto de textos*, una propuesta de canonización no siempre explicitada –es lo que indica el paréntesis– pero sí necesariamente ejemplificada de una literatura.⁵

Una antología, por tanto, consiste en una selección de poetas y de versos cuya elección obedece a criterios dispares, tanto literarios como extra-literarios. Este hecho adscribe la selección poética a una coyuntura histórica y a una perspectiva particular que, generalmente, son incorporadas al texto por el antólogo a través de la recontextualización de los distintos fragmentos que compone el texto-antología. Por tanto, el estudio de toda literatura comprendida en una selección poética necesita ser descrita desde una doble perspectiva: la del antólogo, por un lado, y los motivos coyunturales de la selección, por otro. Así, «toda Antología se realiza en la Historia –afirma Pozuelo– y el punto de vista forma parte del propio objeto de tal estudio».⁶ Esta doble descripción adquiere relevancia en cuanto que adivinamos que no se trata únicamente de ordenar un material literario, sino de reconstruir una realidad literaria particular:

⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 413; 2ª ed., Barcelona, Tusquest, 2005.

⁵ Alfonso García Morales, «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», *Ob. Cit.*, p. 25.

⁶ José María Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, *Ob. Cit.*, p. 4.

En otras palabras, –escribe Jenaro Talens– no se instruye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar, el establecimiento los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad.⁷

Si en las líneas precedentes abordamos la relación entre *antología* y *canon literario*, ahora comparamos aquéllas con la *historia literaria*, analizamos su carácter «canónico» en el panorama crítico y trazamos las líneas en las que convergen ambos elementos en la crítica literaria. Una vez aceptada la tesis de Jenaro Talens («el canon es algo más que una forma de catalogar y clasificar la historia; fundamentalmente consiste en un modo de enfrentarse a la realidad y, por ende, de escribir [esto es, de rehacer] la historia»⁸) analizamos cómo se forja dicho canon. Según José María Pozuelo Yvancos,

El trazado mismo de la Antología y el de la Historia Literaria convergen en el acto de una selección y una canonización, que intenta situarse en un lugar del devenir heteróclito de la sucesión de textos y fijarlo, normalizándolo, reduciéndolo, proyectando en la Historia posterior el acto individual o colectivo que tiene vocación de perpetuarse como un valor, en cierta medida, representativo.⁹

Por tanto, el resultado de la *antología* y su repercusión en la *historia literaria* es el *canon poético* de un periodo concreto. Las consecuencias de éste son fundamentales, pues supondría que la crítica ha hallado elementos suficientes para que se dé la perdurabilidad de la obra literaria. Esta elección estaría sujeta a

⁷ Jenaro Talens, «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universidad, 1994, p. 137.

⁸ Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Ob. Cit.*, 1995, pp. 59-60.

⁹ José María Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, *Ob. Cit.*, p. 4.

determinada coyuntura histórica pues, según Kermode, «Todo comentario sobre dichos textos varía de una generación a otra porque responde a diferentes necesidades».¹⁰ Sin embargo, no se trata de un valor intrínseco a la obra sino de la continua evaluación y actualización realizada por la tradición crítica.¹¹ En consecuencia, los textos-fragmentos¹² descontextualizados de su cotexto original (serie, revista o poemario) son recontextualizados en un nuevo entorno poético adquiriendo, según anota Alfonso García Morales,

(...) un *plus* de significación, se resemantizan, presentan nuevas relaciones tanto de diferenciación paradigmática respecto a otros textos ausentes como de asociación sintagmática con los demás textos presentes, y modifican sus condiciones de recepción. Por su parte, para cumplir su función crítica, la antología debe ser una construcción delimitada, controlada y coherente, hasta cierto punto un texto único y no un simple agregado de textos.¹³

El cambio de sentido del texto-fragmento dentro del corpus complejo del texto-antología fue denominado por Lubomír Doležel como «transducción»,¹⁴ fenómeno que parte de la intertextualidad, pero señala la transformación del sentido del texto-fragmento en la transmisión en el nuevo cotexto.¹⁵ A través de todo este proceso textual se configura un nuevo texto en el que el antólogo es su último responsable. Por ello, anota Ruiz Casanova:

El reconocimiento de selección, autoría y forma libresca de la antología desemboca así, necesariamente, en la determinación, descripción y análisis de

¹⁰ Frank Kermode, *Formas de atención*, *Ob. Cit.*, p. 63.

¹¹ Cfr. B.M. Smith, «Contingencies of value», en R. von Hallberg (ed.), *Critical Inquiry*, 10, 1983, pp. 1-35.

¹² Cfr. Federico Bravo, «Les pratiques anthologiques. Pour une critique du fragment», en Geneviève Chapeau y Nadine Ly (coor.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2000, pp. 19-33.

¹³ Alfonso García Morales, «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», *Ob. Cit.*, p. 27.

¹⁴ Para este concepto, cfr. Lubomír Doležel, *Ob. Cit.*

¹⁵ Cfr. José Enrique Martínez Fernández, *Ob. Cit.*, pp. 91-93.

una *poética de la antología*. Una antología poética no es sólo una opción estética, teórica, crítica o literaria, sino que precisamente por serlo es, ante todo, una opción política. (...) La autoría del antólogo es, en definitiva, un discurso identitario de igual rango que el del *escritor*, con los mismos fines, idénticas funciones e iguales mecanismos y engranajes.¹⁶

Por esta razón, las páginas de cualquier antología se afanan en conjugar «el tiempo de la escritura, el tiempo de la lectura y el tiempo de la relectura».¹⁷ A su vez, como nos señala Federico Bravo, el texto-antología puede ser leído a partir de múltiples maneras y formas:

La polytextualité, à son tour, a pour corollaire, sur le plan de la lecture, la multilinéarité. En effet le texte anthologique est un texte éminemment plurilinéaire qui offre au lecteur non seulement plusieurs parcours de lecture, mais aussi la possibilité d'effectuer une lecture discontinue, fragmentaire et sélective de l'oeuvre, la sélection effectuée par le compilateur étant doublée d'une autre qui, effectuée à la lecture, restitue pleinement au verbe «lire» son sens étymologique de «cueillir»: si rien n'interdit d'en faire une lecture exhaustive et suivie, une anthologie a moins vocation à être lue qu'à être consultée.¹⁸

En este politexto de múltiples lecturas, el antólogo-autor de la selección posee un papel fundamental. De hecho, ya había señalado Claudio Guillén que

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez: crítico, por cuanto califica y define lo dado; superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará. La opción entonces es ser o

¹⁶ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 22.

¹⁷ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 23.

¹⁸ Federico Bravo, *Art. Cit.*, p. 28.

no ser un antólogo, es decir, un «yo» que deja de ser privado y aspira a ser un «nosotros».¹⁹

Por esta misma razón, José Francisco Ruiz Casanova ha fundamentado el análisis de las antologías de poesía en el concepto de *autoría*, pues «Al igual que en la traducción literaria, no cabe duda de que nos encontramos ante un caso de *lectura crítica e interpretación* de textos y que, (...) tales obras no se conciben como algo disociado ni totalmente ajeno de su propia *obra original* sino como una parte de ella».²⁰ En definitiva, este concepto de autoría se convierte en el eje fundamental para reconstruir la *poética de la antología*. Como tal artefacto, la antología se convierte en un libro nuevo, cuyo valor está sujeto a la coherencia interna, a la representación de una realidad literaria y, por ende, a la originalidad como nueva construcción textual. El antólogo deberá conjurar elementos tanto de orden teórico-crítico como de orden subjetivo.²¹ De ahí que, según Ruiz Casanova,

El antólogo se mueve en unos parámetros teóricos que difícilmente puede cumplir al realizar su obra: entre la *imparcialidad* y la *implicación* estética o política, entre la *utopía* y la *invisibilidad*. Una antología, una selección de textos, es un ejercicio crítico, una labor hermenéutica de lecturas y relecturas, el resultado del conocimiento de una tradición y de las razones que llevan al antólogo a proyectarla. La perspectiva de éste, como autor, puede ser meramente informativa, pedagógica, enciclopédica o historiográfica y, desde luego, crítica y estética. Se trata, al fin y al cabo, de *armar* un libro de libros, estructurado, razonado y coherente en su hechura, según los patrones que el antólogo, como autor, haya establecido como prioritarios.²²

¹⁹ Claudio Guillén, *Ob. Cit.*, p. 417.

²⁰ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, *Ob. Cit.*, p. 82.

²¹ Anota sobre esto José Francisco Ruiz Casanova: «(...) en el *antólogo ideal* (...) confluyen calidades de orden teórico, crítico o filológico (precisión, objetivos, claridad, severidad, conocimiento y cuidado como editor de textos) con otras de orden más subjetivo o impreciso (*sensibilidad y gusto*, por ejemplo).» (*Anthologos: Poética de la antología poética*, *Ob. Cit.*, p. 84)

²² José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, *Ob. Cit.*, p. 91.

2.1.7.2. LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN Y LA AUTORÍA

Los criterios de selección junto con los diversos paratextos (títulos, subtítulos, introducciones, etc.) configuran el contenido de una selección antológica. Bajo la responsabilidad del antólogo, según anota Ruiz Casanova,

(...) queda señalado cómo el proceso de selección antológica es, en más casos de los debidos, elección –en cuanto maquinaria de exclusiones e inclusiones– y, en menos de los necesarios, operación crítica que relativice en su justa medida la razón *verdadera* del *juicio* o *gusto* personal y potencie, a su máximo exponente, la visión global de la *representatividad*, o de la *ejemplaridad*.²³

Sin embargo, ya lo advertía Juan Ramón Jiménez cuando escribió: «Unas *poesías escogidas* no pueden tener, como *escogidas*, un valor permanente, sino sólo el del momento en que fue elegida *cada una*».²⁴ Con lo que la selección posee cierto componente coyuntural que tiene que ver con la lectura y relectura que realiza el autor sobre el corpus susceptible de elección. No obstante, la importancia dada a los criterios de selección es en ocasiones excesiva, pues éstos suponen una parte de la construcción del libro. De hecho, ha señalado Ruiz Casanova:

La antología es el resultado de un proceso selectivo, sí, pero éste no es más que uno de los elementos constitutivos de la *reescritura* final, en forma de libro que llamamos antología. Una antología es una selección de textos, pero es también, y no en menor medida, una *reedición* de textos singulares y una *edición* de un nuevo conjunto que, además de cumplir con objetivos como la *representatividad*, debe observar, al mismo tiempo, una coherencia en su armazón como *libro representativo*.²⁵

²³ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 69.

²⁴ Juan Ramón Jiménez, «Notas al prólogo y a la dedicatoria», en *Segunda antología poética*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe (col. «Austral»), 1997, p. 345.

²⁵ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 75.

Todo ello configura un discurso crítico que subraya las características comunes y oculta aquellas otras particulares que singularizan el discurso poético de cada autor. De este modo, muchas antologías de poesía nacen bajo el signo unificador de «la consagración de “características” de grupos o de épocas que invitan a la uniformidad, a la simplificación y, a la larga, a esconder debajo de la alfombra lo que no se ajusta a lo previamente acordado».²⁶ Sobre esta cuestión, Miguel Casado ha anotado en diversas ocasiones cómo las antologías han ayudado a la creación y evolución del *relato generacional* de los setenta.²⁷ Dicho discurso estaría compuesto de dos fases: una, la *fase delimitadora*, donde se establece la lista canónica; y dos, *fase simplificadora*, donde se propone la descripción de la «tendencia estética dominante en dicho grupo generacional».²⁸ Y es, precisamente, a través de las antologías programáticas de jóvenes autores como estos relatos generacionales se han difundido y han arraigado en la tradición crítica actual. En este sentido, Juan José Lanz ha defendido el estudio de las antologías como panorama poético en formación y testimonio de una época:

Preguntarse por qué estudiar las antologías poéticas llevaría a una pregunta mucho más profunda: ¿qué es lo que ha cambiado en las antologías poéticas para hacerlas materia de la historiografía literaria? Jenaro Talens advertía hace unos años sobre el peligro de convertir las antologías poéticas en piezas de estudio de la historia literaria más reciente (...). El estudio de las antologías podía desviar el objeto de análisis literario del texto poético en sí a su interpretación en la antología, de la creación artística a su publicación (...). Pese a la objeción bien fundamentada de Talens, creo que el estudio de las antologías poéticas cobra una importancia radical dentro de la historiografía de la poesía española contemporánea. Las antologías poéticas contemporáneas se han constituido en

²⁶ José-Carlos Mainer, «Introducción», en AA.VV., *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998, pp. 290-291.

²⁷ Cfr. Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*» y «Relatos críticos y líneas de fuerza, en la llamada *Generación de los setenta*», *Art. Cit.*, 2005, pp. 29-48 y 71-106, respectivamente.

²⁸ Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», *Art. Cit.*, p. 33.

muestras selectivas de una realidad actual y, como tal, no definida ni conclusa, sino en formación. A su carácter selectivo, las antologías contemporáneas unen su proyección sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, y lo hacen centrando su selección sobre *lo más actual de la actualidad*, (...) sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad: la joven poesía del momento. (...) Las antologías, al interpretar una realidad no cerrada, dan preeminencia a algunas de las líneas de desarrollo de esa realidad relegando a otras al olvido, señalan unas tendencias poéticas y olvidan otras (...). En este sentido, la incidencia de algunas antologías sobre el panorama poético del momento ha resultado más importante para el desarrollo poético posterior que la de muchos libros de poemas.²⁹

Aunque Juan José Lanz haya abordado el estudio de numerosas revistas de este periodo, sin embargo, sus valoraciones críticas proceden del análisis de las antologías de los setenta.³⁰ Las reservas sobre este tipo de estudios expuestas por Jenaro Talens³¹ no han sido tomadas en cuenta por numerosos investigadores que, como nos recuerda Alfonso García Morales, no han advertido que «las antologías no sólo discriminan y ordenan, sino que al incluir ocultan las diferencias, nivelan y homogeneizan: equiparan, simplifican o distorsionan trayectorias poéticas individuales y disímiles».³² Las razones de esta prevención nos las recuerda Ruiz Casanova:

Andrés Sánchez Robayna dijo felizmente que las «las antologías son mapas, no territorios»; es decir, las antologías son representaciones, cartografías. A tan

²⁹ Juan José Lanz Rivero, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, CD-ROM, Madrid, Universidad Complutense (Serie «Humanidades»), 1993, pp. 834-836.

³⁰ Línea crítica que continúa en los distintos capítulos de su último libro *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, *Ob. Cit.*

³¹ Este autor anota: «construir el relato de los hechos, no a partir de conocimiento de los textos (...), sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional» (Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Ob. Cit.*, 1989, p. 117).

³² Alfonso García Morales, «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», *Ob. Cit.*, p. 27.

ajustada conciencia del *libro antología* y de la tarea de relectura y reescritura que realiza el antólogo debería corresponder una crítica que analizase la coherencia del libro en sí, que tomase por postulado el análisis de los principios políticos intrínsecos del texto. (...) El discurso crítico prefiere, salvo contadas excepciones, tomar las antologías como territorios, como realidades que incluyen y excluyen y no en cambio, tomar las antologías como libros, lo cual supone moverse dentro de los parámetros de *lo representado* por y en el libro.³³

³³ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Ob. Cit., p. 24.

2.2. BREVES APUNTES SOBRE LA HISTORIA, LA CULTURA Y LA SOCIEDAD EN LA ANDALUCÍA DE LA TRANSICIÓN (1966-1982)

*En toda transición hay una conciencia implícita
de Apocalipsis, de final.*¹

Frank Kermode

*Esta transición del apocalipsis a la tragedia (...) ayuda a encontrar la situación de una parte de la cultura y de la literatura contemporánea en la que la «crisis» ha remplazado el «final» y se ha convertida en la transición sin fin.*²

Paul Ricoeur

*Culturalmente, sin embargo, Franco había muerto hacía bastante tiempo y lo que sobrevivía eran otras cosas.*³

José-Carlos Mainer

¹ Frank Kermode, *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*, trad. de Lucrecia Moreno de Sáenz, Madrid, Gedisa, 1983.

² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998, p. 411.

³ José Carlos Mainer, «Diez años de vida cultural: síntomas, crisis, cambios», *Camp de l'Arpa*, núm. 101-102, 1982, p. 9.

2.2.1. EL PERIODO HISTÓRICO DE LA TRANSICIÓN Y LA EVOLUCIÓN CULTURAL

La poesía andaluza de la Transición se circunscribe al periodo comprendido entre los años 1966 y 1982. A pesar de su aparente carácter arbitrario en la elección de estas fechas, creemos en la utilidad de dicha cronología pues, como señala Juan José Lanz, «Al historiador de la Cultura y al historiador de la Literatura siempre se le plantea el problema de tener que poner puertas al mar, un mar, como el del período de la Transición, convulso, en marea viva».⁴ Aunque no ajenos a hitos de carácter histórico, nuestra preocupación se centra en el más complejo proceso cultural que vive en estas fechas España y, por ende, Andalucía. Por ello, entendemos que el marco temporal que delimita nuestro estudio posee un carácter convencional, basado en un concepto de proceso cultural sin cortes ni interrupciones, sino una dinámica de transformación constante y sostenida durante algunas décadas, pues «no hemos sabido ver que el resurgimiento cívico y sobre todo cultural que todos esperábamos tras el 75, no se produjo de manera explosiva, entre otras causas, porque ya había empezado a principios de los 70».⁵ Sin embargo, nuestro análisis queda circunscrito al ámbito editorial de revistas y antologías no siendo extrapolable su aplicación a otros espacios de la cultura española. De hecho, nuestra investigación es inaugurada en 1966, cuando ya se había producido en la sociedad española la transformación a una economía de mercado. En este sentido, los años sesenta asistieron también a la transformación de una cultura de estado franquista a un «mercado cultural» con sus leyes de la oferta y la demanda y su propia autorregulación de intereses y clientes/lectores.

Acabada la guerra civil española, la cultura se convirtió en uno de los instrumentos preferentes para controlar política e ideológicamente a la sociedad.

⁴ Juan José Lanz, «La poesía española durante la transición (1973-1982)», en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir (col. «Ensayo»), 2007, p. 49.

⁵ M. Vidal Santos, «Editorial», *Camp de l'Arpa*, núm. 101-102, 1982, p. 6.

De ahí que, desde un principio, fuera fundamental una cultura muy politizada por los intereses de la clase dominante. El control de todas las publicaciones por medio de la censura previa, la reforma del sistema educativo y cualquier expresión cultural estaban orientados a legitimar a aquellos que salieron victoriosos de la guerra:

la política cultural desarrollada desde el gobierno fue concebida como instrumento de legitimación de ese Nuevo Estado y como vehículo transmisor de una ideología que asegurase su posterior permanencia. Así, el sistema escolar, las manifestaciones artísticas, los medios de comunicación de masas (...) se tendrían que constituir en los «aparatos ideológicos del estado».⁶

Este dirigismo estatal de la cultura marcó definitivamente la evolución de la España posterior a la guerra civil. La creación artística estuvo, a partir de esta fecha, hipotecada por la presencia de la censura (practicada, a veces, por el mismo escritor) y la confrontación directa con las directrices dadas por el Ministerio de Información y Turismo. Sobre la censura en la posguerra, Guillermo Carnero ha hecho algunas observaciones circunscritas al ámbito de la poesía:

1) en lo que a letra impresa se refiere, la vigilancia religiosa fue, en cuanto a la detección de heterodoxias, más intensa que la política; 2) en nuestra postguerra existió una posibilidad, aunque mínima, de expresión poética al margen de la censura, en forma de publicaciones clandestinas en el interior, o de ediciones en el extranjero; 3) la censura franquista, mientras castigaba la narrativa, el teatro y el ensayo, despreció sistemáticamente la poesía, como género literario de escasa circulación y audiencia, y así podemos encontrar, incluso en los años más duros de la posguerra, casos de la poesía social y a veces trasparentemente política; 4) la censura, por falta de educación y sensibilidad literarias, no parece haber sido capaz de descubrir intenciones que, si no evidentes en la letra, podían funcionar

⁶ Alicia Alted, «Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra», Joseph Fontana (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 216.

dentro del pacto entre autor y lector que surge espontáneamente en toda situación carente de pluralismo ideológico y libertad de expresión.⁷

En opinión de Ramón Buckley,⁸ el periodo de la larga posguerra comienza su largo ocaso en el ámbito cultural cuando un tímido espíritu aperturista apareció en el horizonte del segundo lustro de la década de los sesenta. Más tarde, este mismo impulso fue el que dio aliento a los versos en la década de los setenta. Este comentario pone de manifiesto los cambios que, en el ámbito cultural, se estaban produciendo de una manera lenta pero continuada. De hecho, Juan Pablo Fusi constató pocos años después la libertad que había adquirido la cultura durante la década de los sesenta:

Desde finales de los años sesenta, en España había, si no una «florecente vida cultural» –como escribió Marías en 1963–, al menos una evidente riqueza y diversidad de planteamientos, ideas e incitaciones culturales. Cataluña mostraba una vitalidad cultural admirable; había surgido un vigoroso y renovador arte vasco; el experimentalismo y la liberación de procedimientos narrativos definían a los nuevos escritores que tomaban el relevo de los «realistas» de la década anterior; el arte español se abría a todas las nuevas tendencias, en algunos casos con particular calidad, como en los pintores Antonio López y Luis Gordillo, el escultor Chillida o el arquitecto Ricardo Bofill. El pensamiento y las ciencias sociales entroncaban con todas las corrientes contemporáneas.

Dos circunstancias eran innegables. Primero, que la cultura española se había conquistado su propia libertad. Segundo, que el divorcio entre aquella y el régimen de Franco era abismal (...). Esta realidad condicionaría, lógicamente, la evolución de la cultura española tras la muerte de Franco el 20 de noviembre de

⁷ Guillermo Carnero, «La poética de la poesía social en la posguerra española», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos («Literatura»), 1989, p. 304.

⁸ *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI de España, 1996.

1975 y en los primeros años de la nueva experiencia democrática que España viviría a partir de esa fecha.⁹

Sin entrar en dirimir si desde 1966 esta transformación de la poesía española inició una etapa pre-democrática o tardo-franquista, la cultura española comenzaba su particular periplo en el que se produjo una lenta evolución literaria que venía a sustituir el sistema literario impuesto tanto por el aparato ideológico franquista como por su oposición, influenciando directamente en la creación poética española. Con esta evolución de las condiciones políticas y sociales de los años sesenta en las que se desarrolla el nuevo «campo literario»,¹⁰ da comienzo el primer proceso eminentemente cultural de la «doble transición»¹¹ española. Por ello, ampliamos los márgenes utilizados por numerosos investigadores como José-

⁹ Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Revista de Occidente*, núm. 122-133, julio-agosto 1991, p. 39.

¹⁰ Cfr. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama (col. «Argumentos»), 1995.

¹¹ Ramón Buckley, *Ob. Cit.*

Carlos Mainer,¹² Santos Juliá,¹³ Juan Pablo Fusi,¹⁴ Javier Tusell,¹⁵ Jordi Gracia,¹⁶ José B. Monleón¹⁷ o Juan José Lanz,¹⁸ entre otros.

En este sentido, adelantamos la fecha dada por Raymond Carr¹⁹ para situar el comienzo de la liberalización de la cultura a partir del dieciocho de marzo de

¹² «Cultura», en Manuel Tuñón de Lara (coor.), *Historia de España. Transición y democracia (1973-1985)*, Madrid, Labor, 1992, vol. X**, pp. 313-457; 2ª ed. corregida y aumentada, «La vida de la cultura», en José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 81-280.

¹³ «Sociedad y política», en Manuel Tuñón de Lara (coor.), *Historia de España. Transición y democracia (1973-1985)*, Madrid, Labor, 1992, vol. X**, pp. 27-186; 2ª ed. corregida y aumentada, «Cambio social y cultura política en la transición a la democracia», en José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986, Ob. Cit.*, pp. 15-80; y «Política y sociedad», en AA.VV., *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons-Ediciones de Historia, 2007, pp. 15-275.

¹⁴ «La cultura», en AA.VV., *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons-Ediciones de Historia, 2007, pp. 443-599.

¹⁵ Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*, Barcelona, Crítica, 2003.

¹⁶ *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.

¹⁷ «El largo camino de la transición», en José B. Monleón (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 5-17.

¹⁸ En él, podemos leer: «“La poesía durante la Transición”, atiende el estudio global de la poesía durante ese período histórico y político de nuestro país que marca el paso de la dictadura a la democracia, considerando que dicha Transición, desde un punto de vista histórico, se inicia en 1973 con el asesinato de Carrero Blanco y concluye con el triunfo del PSOE en 1982, que supone el establecimiento del primer gobierno de izquierda en España tras casi cinco décadas. En esa franja histórica se desarrolla un proceso poético de transformación radical del panorama literario, en el que participan no sólo los poetas más jóvenes, sino aquellos de mayor edad y también aquellos que, bien por censura, bien por exilio o por otras causas, no habían visto publicados sus libros en España. Es verdaderamente relevante observar la efervescencia poética que se produce en la década que discurre entre esos dos acontecimientos históricos, a la par de la que se da en el ámbito político. El estudio de esa franja histórica atendiendo a las diversas promociones de poetas vivos que publican esos años y a la recepción de sus obras por el público lector, pone de releve muchas conexiones que un mero estudio generacional no permite percibir» (Juan José Lanz, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia, Ob. Cit.*, p. 10).

¹⁹ *España, 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 698. En ella, su autor proponía la fecha de 1969 como año del comienzo de la «agonía del franquismo».

1966, fecha de la aprobación de la nueva *Ley de Prensa e Imprenta*. Éste fue el auténtico comienzo de la disolución cultural franquista a pesar de las numerosas restricciones que todavía existían y las numerosas rectificaciones antiliberalizadoras que el mismo régimen franquista realizó durante estos mismos años. Sin embargo, la *Ley de Prensa e Imprenta* del ministro Manuel Fraga Iribarne acabó, según Cisquella, con «el estado de excepción permanente para la difusión cultural»,²⁰ aunque los acontecimientos posteriores demostraron la debilidad e inconstancia de este tipo de medidas aperturistas en los distintos gobiernos franquistas.²¹ A pesar del entusiasmo desatado tras su aprobación, en la práctica, dicha Ley no supuso merma alguna en la capacidad persuasiva de la censura. El Ministerio de Información y Turismo conservaba, todavía, el derecho a intervenir siempre que los escritos contravinieran al artículo dieciocho de la ley impulsada por el ministro Manuel Fraga, donde se leía que «los escritos que directa o indirectamente tiendan a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezcan la labor del Gobierno o siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles».²²

Consecuentemente, la ambigüedad de la enunciación de la *Ley de Prensa* y su arbitraria aplicación en los años siguientes continúa suscitando cierta controversia en sus diversas interpretaciones. Para nosotros, a pesar de las limitaciones que plantea dicha Ley, supuso un revulsivo en el ámbito cultural por las expectativas de cambio que creó en los escritores y los editores de 1966 y la estrategia liberalizadora que aparentaba asumir el Régimen franquista.²³ Destacamos, entonces, las medidas liberalizadoras tomadas por el equipo de

²⁰ G. Cisquella, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1975)*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 13.

²¹ Cfr. Paul Preston, «La agonía del Franquismo», *Historia 16*, vol. XIII.

²² G. Cisquella, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla, *Ob. Cit.*, p. 13.

²³ Este avance vino acompañada poco después por un proceso inverso provocado a partir de la salida del gobierno en 1970 de Manuel Fraga y José Solís tras el estallido un año antes del escándalo MATEA. A partir de este momento, el plan político de Carrero Blanco endureció las condiciones liberalizadoras de la década anterior hasta su asesinato en 1973. Entre 1970 y 1973, la represión gubernamental fue en aumento acompañado de un progresivo aumento de la tensión social, con episodios tan polémicos como el proceso de Burgos y las huelgas en Asturias de 1970.

Manuel Fraga Iribarne que dinamizaron relativamente la cultura después a partir de 1966. Incluso, algunos historiadores como Paul Preston,²⁴ Cristina Palomares,²⁵ G. Cisquilla, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla sostienen el carácter liberalizador que esta *Ley de Prensa* pretendía lograr con el fin de modernizar las estructuras sociales de los españoles y, de paso, lavar la imagen del régimen franquista ante la mirada de los países europeos democráticos con un aspecto más liberal:

el equipo que [se] incorpora al MIT con Fraga Iribarne a la cabeza comprendió perfectamente que el papel que le correspondía jugar era el de ordenar la transición. Quienes controlaban los resortes del poder entre 1962 y 1969 encomendaron a Fraga, de forma más o menos tácita, despertar las conciencias aletargadas durante los largos años de oscurantismo dirigista, mitigar los temores de que hasta entonces infundían fantasmas como el liberalismo o el marxismo teórico, enseñar Europa a los españoles y ofrecer, de paso, a Europa y al mundo la imagen de una España que empezaba a quitarse de encima el mando de la leyenda negra. En otras palabras, la transición debía salvar lo que las fuerzas conservadoras consideraban como fundamental mediante la reforma de lo accesorio.²⁶

Dichas circunstancias nos inducen a pensar que fue un momento crucial para la evolución posterior de la cultura española y en el que comprobó la descomposición cultural del Régimen. En tanto que recorremos las revistas y antologías poéticas españolas de las postrimerías de la década de los sesenta, comprendemos que fue ésta y no otra la fecha que inauguraba una poesía que incorporaba una búsqueda estética y ética alternativa que les conducía a una relectura de la tradición poética a finales de la década de los sesenta. Los

²⁴ Cfr. Paul Preston, *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*, Barcelona, Plaza&Janés, 1986.

²⁵ Cfr. Cristina Palomares, *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, pról. de Paul Preston, trad. de Ana Escartín, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

²⁶ G. Cisquilla, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla, *Ob. Cit.*, p. 20.

poemarios *Arde el mar*²⁷ de Pedro Gimferrer y *Dibujo de la muerte*²⁸ de Guillermo Carnero, junto con las antologías de José Batlló²⁹ y Martín Pardo³⁰ en 1967, ya bullen de inquietud y aliento de una sociedad que se abre hacia el futuro y la modernidad. También en Andalucía los jóvenes poetas dejaron diversas muestras en los versos de ciertas inquietudes literarias. En estas fechas se publicaron, con un signo distinto, los libros *El mar es una tarde de campanas*³¹ de Antonio Hernández, *Valle de los galanes*³² de Rafael Pérez Estrada, *Los ámbitos*³³ de Jenaro Talens y *Tigres en el jardín*³⁴ de Antonio Carvajal. Poetas jóvenes y no tan jóvenes que dieron a la prensa en estas fechas sus primeros versos. Pronto, las ilusiones de estos y otros poetas quedaron truncadas ante una *Ley de Prensa e Imprenta* que amparaba jurídicamente la prohibición, la retirada y, cómo no, el secuestro de ediciones enteras.³⁵ A la postre, la Ley del ministro Fraga «no ha[bía] podido resolver la contradicción que supone armonizar la necesidad de libertad de expresión con las razones de un poder que todo lo ha codificado en función de la fuerza que decía tener tras la victoria de 1939».³⁶

²⁷ Barcelona, El Bardo, 1966.

²⁸ Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1967.

²⁹ José Batlló (ed.), *Doce Jóvenes Poetas Españoles*, Barcelona, El Bardo (núm. 30), 1967.

³⁰ Enrique Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967.

³¹ Madrid, Rialp (col. «Adonais»), 1965.

³² Málaga, Ediciones Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1968.

³³ Granada, Veleta del Sur, 1965.

³⁴ Barcelona, El Bardo, 1968.

³⁵ Cfr. el Anexo del libro de G. Cisquella, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla, *Ob. Cit.*

³⁶ G. Cisquella, J. L. Erviti y J. A. Sorrolla, *Ob. Cit.*, p. 20.

2.2.2. LA CONTINUIDAD CULTURAL ANTES Y DESPUÉS DE 1975

La fecha de 1975 resultó trascendente en la reciente historia de España con la defunción del general Franco el veinte de noviembre tras una larga enfermedad. A partir de entonces, se sucedieron los acontecimientos que condujeron a la aprobación del nuevo marco jurídico de la Constitución de 1978. En el ámbito cultural también fue un momento pródigo en la recuperación de todos aquellos que, por diversas circunstancias, fueron silenciados por la política rigurosa del régimen de Franco. Por esta razón, Ramón Acín nos escribe cómo en estas fechas comenzaron las «reediciones de obras prohibidas o mutiladas por el aparato represor del franquismo; recuperación de la “España peregrina”; aparición y aceptación consiguiente de obras cuyas temáticas habían sido tabú hasta ese momento».¹

Sin embargo, los datos de los que ahora disponemos nos inducen a pensar que el origen de este hecho no se inicia el veinte de noviembre de 1975. La recuperación progresiva de los autores del exilio se venía realizando desde 1966 con la reforma de la *Ley de Prensa*. Pero la tímida recepción de estos autores no ocultó la todavía eficaz censura del Ministerio de Información y Turismo. Por tanto, el impulso definitivo para la recuperación plena de obras y autores fue la muerte del dictador. Si la edición de libros prohibidos permitió acercar nuevos autores y obras, paradójicamente no produjo el efecto esperado, el entusiasmo no trajo los frutos deseados en el plano cultural:

no se producirán los cacareados triunfos de que se intuían en la agonía del franquismo. Los siempre tan mentados y repletos cajones, con sus manuscritos durmiendo el sueño de los justos debido a la represión y la censura, estaban

¹ Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990, p. 21.

vacíos como las mentes creativas que construyeron castillos en el aire al socaire de unas circunstancias apenas propicias.²

Estos datos nos hacen reflexionar acerca de la evolución cultural en España. Nuestras fuentes descubren un panorama cultural que no cambió en exceso a diferencia de la convulsa política. Es, por tanto, el momento de reflexionar sobre la ilicitud de extrapolar los hitos históricos al devenir de la propia dinámica literaria. Una cuestión sí queda clara ante la revisión de la literatura publicada en esas fechas: «la evolución estética–literaria de los últimos años se explica no por ese emblemático 1975, sino por procesos internos de índole artística gestados ya en los años sesenta».³ Esto plantea la continuidad cultural antes y después de la desaparición del régimen franquista y, por ende, nuestro trabajo se acercará al estudio de la evolución poética. 1975 no es un año de ruptura en la poesía española, sino que ésta acontece de manera progresiva desde la década anterior. Se siguen, en consecuencia, las pautas marcadas por los años sesenta y dirigidas por los núcleos editoriales madrileños y barceloneses, cuyos medios de difusión continúan dominados por una industria editorial que perpetúa los esquemas culturales tardo-franquistas. No son pocos los autores que, por el contrario, perciben un cambio radical en el panorama cultural español a partir de 1975. Uno de ellos, Juan Pablo Fusi, entiende que la transformación del ámbito cultural se evidencia en tres hechos:

1) La cristalización de un régimen de libertades en el ámbito de la edición, prensa, teatro, cinematografía y bellas artes. 2) La intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura. 3) El resurgimiento de la cultura de las comunidades autonómicas, como expresión de una nueva idea de España basada en el reconocimiento de su pluralidad cultural y lingüística.⁴

² Ramón Acín, *Ob. Cit.*, p. 22.

³ Darío Villanueva (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico (coor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. IX. 1992, p. 4.

⁴ Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España: la cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 149-150.

Si, por un lado, compartimos la opinión de Juan Pablo Fusi, por otro entendemos que estos hechos deben ser tratados con la máxima cautela en tanto se aplican al género literario de la poesía. Además, dicho estado de cosas fue una asimilación progresiva y lenta a pesar del alto índice de politización social del momento. Las cautelas de la clase política en los momentos siguientes a la muerte del dictador apenas repercuten de forma directa en la creación literaria. Paradójicamente, gran parte de la poesía anterior a 1975 no arrastra el lastre de los compromisos políticos y sociales con los que convivía años antes. La intensa politización social provoca que los poetas aborden su entorno social de forma distinta a la desplegada por la poesía comprometida.⁵ Por tanto, no es fácil entender los cambios producidos en la evolución poética únicamente con los hitos históricos de la década de los sesenta. En último término, la evolución política de estos años provocó el rescate de los diversos regionalismos literarios, en particular, y culturales, en general. Dicha recuperación plantea una febril actividad literaria e investigadora que buscaba los rasgos identificadores de las futuras comunidades autónomas.⁶ Todos estos factores pueden ser considerados de carácter extraliterario pues, su influencia en el plano estético, no siempre es pertinente ni justificable. Por tanto, concluimos que el impulso transformador comenzó una década antes:

consistió ésta –en palabras de Abellán– en sustituir las posturas tradicionales y conservadoras (...) por las nuevas tendencias europeas: existencialismo, análisis filosófico, marxismo, filosofía de la ciencia, propiciando el cambio de mentalidad

⁵ En este sentido, anota José Luis Falcó: « (...) tras la muerte del general Franco y una vez comenzada la *transición* –que culminó con la llegada al poder del socialismo pragmático y la institucionalización de la disidencia–, el discurso poético perdió buena parte de su antiguo crédito en una sociedad dirigida por el poder omnipresente y fascinante de los *media* y educada en el canon narrativo del siglo XIX» (José Luis Falcó, «La poesía: vanguardia o tradición», *Revista de Occidente*, núm. 122-133, julio-agosto 1991, p. 171).

⁶ Cfr., por ejemplo, el libro AA.VV., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo (col. «Fundamentos», núm. 68), 1980.

y dotándola al mismo tiempo de un instrumento crítico para enfrentarse con la compleja problemática de la sociedad española.⁷

Los años siguientes asistieron a la toma de conciencia de estar viviendo los últimos años del Franquismo. Para la cultura, en muchos sentidos, el «posfranquismo había empezado ya».⁸

⁷ José Luis Abellán, «La función del pensamiento en la transición política (1975-1980)», José L. Cadigao *et al.* (dir.), *España 1975-1980: Conflictos y logros de la Democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, p. 28.

⁸ *Ídem.*

2.2.3. EL PANORAMA CULTURAL DE LA TRANSICIÓN Y EL DIÁLOGO INTERGENERACIONAL DE LOS POETAS DE DIVERSOS EQUIPOS

La poesía a partir de 1966 no sólo asiste a una nueva hornada de jóvenes poetas, sino que junto a éstos se reconocen otras voces de tonos muy dispares pero de indudable interés. Un panorama que ordenamos según la edad del autor e inauguramos con los autores del 27 aún vivos como Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti siguen escribiendo y publicando. Jorge Guillén terminó *Homenaje*¹ en 1968, y en 1973, daba a la imprenta *Y otros poemas*,² su último libro. Vicente Aleixandre con sus *Diálogos del conocimiento*³ concluye su dilatada trayectoria poética dejándonos poco antes de su último libro otros dos de bella factura: *Poemas de la consumación*⁴ y *Sonido de la guerra*.⁵ Gerardo Diego publica dos poemarios interesantes a pesar de que las matrices de los mismos recuperan versos de obras precedentes. Los libros en cuestión son los titulados *Cementerio civil*⁶ y *Soria sucedida*,⁷ publicadas respectivamente en 1972 y 1977. Por último, Rafael Alberti publicó casi al final de la década de los setenta sus poesías escritas entre 1972 y 1978 bajo el título *Fustigada luz*.⁸ Sin embargo, a pesar de la presencia activa de estos poetas en la década de los sesenta y setenta, su influencia más característica nacía fundamentalmente de la relectura de sus obras anteriores de madurez.

¹ Milán, 1967.

² Buenos Aires, Muchnik Editores, 1973.

³ Barcelona, Plaza&Janés, 1974.

⁴ Barcelona, Plaza&Janés, 1968

⁵ Valencia, s.e., 1972.

⁶ Barcelona, Plaza&Janés, 1972.

⁷ Barcelona, s.e., 1977.

⁸ Barcelona, Seix-Barral, 1980.

A la influencia de los poetas del veintisiete debemos añadir la heterogénea presencia de la poesía de posguerra. Ésta seguía teniendo una presencia activa en los años sesenta y, una vez agotada la poesía social, ensayaron diversos caminos alternativos. Así, la poesía de Gabriel Celaya incorporó nuevos aspectos a su obra con *Inquisición de la poesía*.⁹ También Blas de Otero, con su libro en prosa *Historias fingidas y verdaderas*¹⁰ y los poemas póstumos de *Mientras*,¹¹ evidenció el cambio. Este panorama se completaba con la obra de José Hierro y su poemario *Libro de las alucinaciones*,¹² donde mezclaba dos modos poéticos de extraordinaria intuición: los «reportajes» y las «alucinaciones». Luego, Carlos Bousoño, con sus poemarios *Oda en la ceniza*¹³ y *Las monedas contra la losa*,¹⁴ y José María Valverde, con *Ser de palabra*,¹⁵ nos enseñaban cómo los escritores de la primera promoción de posguerra seguían publicando versos en una década de marcado carácter polifónico con respecto a los periodos literarios precedentes más homogéneos. A este complejo puzzle de finales de la década de los sesenta y setenta queda añadir un nuevo equipo de autores cuyos primeros libros de poemas vieron la luz en la década de los años cincuenta. La quiebra de la estética social había comenzado en los años cincuenta con una nueva promoción poética y que, ya en la década de los sesenta, asumió con voz propia un papel protagonista en la literatura española. El *Tratado de urbanismo*¹⁶ de Ángel González, *Algo sucede*¹⁷ de José Agustín Goytisolo, *Moralidades*¹⁸ de Jaime Gil de Biedma, *La memoria y los signos*¹⁹ de José Ángel Valente, *Palabras a la oscuridad*²⁰ de Francisco

⁹ Madrid, Taurus, 1972.

¹⁰ Madrid, Alfaguara, 1970.

¹¹ Zaragoza, Javalambre, 1970.

¹² Madrid, Editora Nacional, 1964.

¹³ Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

¹⁴ Madrid, Alberto Corazón, 1973.

¹⁵ Barcelona, Barral Editores, 1976.

¹⁶ Barcelona, Seix-Barral, 1967.

¹⁷ Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

¹⁸ México, Joaquín Mortiz, 1966.

¹⁹ Madrid, Revista de Occidente, 1966.

²⁰ Madrid, Ínsula, 1966.

Brines y *Alianza y condena*²¹ de Claudio Rodríguez compartieron en los años sesenta un destacado protagonismo con los jovencísimos poetas que comenzaban a publicar en estas mismas fechas sus primeros libros. Consideraciones distintas son necesarias al abordar la poesía escrita por los poetas andaluces de la posguerra que siguen en activo durante los años sesenta. Entre otros, volvieron a ver la luz en estas fechas Pablo García Baena los versos sorprendentes de *Antes que el tiempo acabe*,²² Vicente Núñez y sus *Poemas ancestrales*,²³ el prolífico Fernando Quiñones da comienzo a sus «Crónicas» con *Las crónicas de mar y tierra*,²⁴ María Victoria Atencia y sus libros *Marta & María*²⁵ y *Los sueños*,²⁶ José Manuel Caballero Bonald y su *Descrédito del héroe*,²⁷ Rafael Soto Vergés y *Epopéya sin héroe*,²⁸ Antonio Hernández y *Oveja negra*²⁹ y la antología realizada por Félix Grande a Carlos Edmundo de Ory que lo dio a conocer en 1970 bajo el título *Poesía 1945-1969*.³⁰ Sorprende a propios y extraños la profusión de obras de poetas andaluces de diversas edades que, en la década de los setenta, nacieron para un público amplio, comenzando la relectura y revisión de sus obras. Una situación que, en palabras de Villanueva, «más que de relevo generacional hay que hablar, pues, de convivencia junto a la inexorable desaparición de los mayores».³¹ Un periodo donde convergen multitud de tendencias gestadas en la década de los sesenta y que tienen su apogeo en el ecuador de la década siguiente. He aquí una de las dificultades que se nos plantea en el análisis y en la limitación de nuestro estudio, pues la década de los setenta asiste a una profunda

²¹ Madrid, Revistas de Occidente, 1965.

²² Madrid, Cultura Hispánica, 1978.

²³ Sevilla, Renacimiento (col. «Calle del Aire», núm. 7), 1980.

²⁴ Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

²⁵ Málaga, s.e., 1976.

²⁶ Málaga, s.e., 1976.

²⁷ Barcelona, Lumen, 1977.

²⁸ Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

²⁹ Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

³⁰ Barcelona, Edhasa, 1970.

³¹ Darío Villanueva (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico (coor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. IX. 1992, p. 8.

transformación tanto estética como de los medios de difusión de la literatura, en general, y de la poesía, en particular.

Por el contrario, no compartimos la afirmación del mismo autor cuando escribe que «la diversidad legitimada de tendencias que la literatura disputa ya desde antes de 1975 contribuye a limar las aristas de la confrontación generacional».³² Por consiguiente, la fecha del veinte de noviembre de 1975 no parece que supusiera una mayor diversidad en el ámbito poético nacional. A pesar de esto, resulta evidente la relación entre los poetas de distintos equipos en los años que estudiamos. Todos y cada uno de ellos abordaron la realidad a partir de su experiencia estética. Pongamos por ejemplo la poesía experimental española que, en opinión de Fernando Millán, «la poesía de vanguardia es el producto de una época y de unos intereses muy concretos; mientras esa época no dé paso a otra y esos intereses no cambien, la poesía de vanguardia existirá».³³ Este mismo planteamiento estético puede ser extrapolado, aunque con las precauciones adecuadas, a la poesía en general. Por tanto, los distintos equipos poéticos obedecen a un estímulo externo común y las influencias, conscientes o no, se evidencian en un continuo diálogo poético entre ellos. Así, la dinámica literaria nos acercó a un proceso de evolución interna dentro del ámbito de la poesía cuya continuidad antes y después de 1975 quedaba patente. Sólo así podemos explicar una reacción a los planteamientos defendidos por José María Castellet en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*³⁴ y que, pocos años después, él mismo desautorizó en su «Prólogo» a los *Nueve novísimos poetas españoles*.³⁵ Por esta razón, «los “precedentes” acechan siempre para desmentir los intentos de periodización, para proyectar una continuidad incluso en épocas como la actual en la que la concepción de una historia “lineal” recibe los más contundentes ataques».³⁶ En consecuencia, no sería prudente proponer en estas fechas una

³² Darío Villanueva (ed.), *Ob. Cit.*, p. 12.

³³ Fernando Millán, «Poesía experimental en España», *Camp de l'Arpa*, núm. 86, 1981, p. 30.

³⁴ Barcelona, Seix-Barral, 1969.

³⁵ Barcelona, Barral, 1970.

³⁶ José B. Monleón, «El largo camino de la transición», en *Ob. Cit.*, p. 11.

periodización que simplificara las líneas poéticas principales cuando éstas pertenecen a poetas muy jóvenes cuya voz todavía no era definitiva.

Por tanto, el acercamiento a la evolución estética entre 1966 y 1982 se caracteriza por su heterogeneidad, por la confluencia de tendencias y poetas de edades diversas que, en palabras de Juan Pablo Fusi, la «Individualidad y diversidad triunfaban sobre escuelas, movimientos y generaciones. El hecho era idéntico en el ámbito de la creación literaria y artística. La literatura española se liberó desde 1975 de compromisos políticos y sociales (...)».³⁷ Sin embargo, debemos destacar a lo largo de nuestro trabajo cómo la crítica ha ido señalando a algunas de ellas convertidas en tendencias hegemónicas.³⁸ Una de éstas nace de la desideologización de la literatura en la década de los setenta. Comienza, por tanto, «una literatura preocupada por la literatura».³⁹ Un síntoma de diversos cambios en la literatura cuya evolución empezará a ser ajena a la intervención directa en la sociedad: «hacer de lo literario el exclusivo objeto de la literatura permitía encauzar el debate precisamente hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba –se ideologizaba– la función estética».⁴⁰ Un segundo momento nace en mitad de la década de los setenta y es descrito con detenimiento por Juan José Lanz⁴¹ y por José-Carlos Mainer, como anota en las líneas siguientes:

la refundamentación de un ámbito íntimo, *privado*, a costa de otros valores. Murió de consunción la trascendencia *social* de la literatura en los años finales de los setenta y la enterró, como es sabido, la entronización de una estética neoparnasiana. Nacida de ésta, sobrevino una literatura obsesionada por sí mismo, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciador vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto por la vía de sus

³⁷ Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Art. Cit.*, p. 52.

³⁸ Cfr. Jenaro Talens, *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, julio 1989.

³⁹ José B. Monleón, «El largo camino de la transición», en *Ob. Cit.*, p. 9.

⁴⁰ José B. Monleón, «El largo camino de la transición», en *Ob. Cit.*, p. 14.

⁴¹ «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, pp. 3-6; reed. en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, *Ob. Cit.*, pp. 121-140.

sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales.⁴²

Finalizados los años setenta, la democracia española tuvo que pasar por el delicado trance del golpe de estado del veintitrés de febrero de 1981 para que, un año después, diera por concluida la transición política española. En este sentido, el triunfo del PSOE en las elecciones generales del veintiocho de octubre supuso, según Juan José Lanz,

la incorporación al mundo cultural, social y político público de un grupo importante de personajes andaluces, al mismo tiempo que una potenciación y una difusión por la península de lo que se podría denominar «nueva cultura andaluza», radicalmente opuesta al cliché que había promocionado el franquismo.⁴³

Éste se convierte en el panorama con el que cerramos nuestro estudio y que, si bien hay autores que alargan la transición hasta 1986 con la incorporación a la CEE, la victoria electoral del PSOE transformó en poco tiempo el escenario cultural de la España de los años ochenta. De hecho, esta «nueva cultura andaluza» a la que alude Juan José Lanz nació a la sombra del apoyo de diversas instituciones públicas instaurando un «estado cultural» como hemos anotado con anterioridad. Las iniciativas culturales privadas vieron como, poco a poco, su número mermó hasta llegar a una dependencia casi absoluta de las instituciones públicas que financian y, por ende, dirigen una nueva «política cultural».⁴⁴ En estas circunstancias, la apuesta política que determinó esta intervención cultural fue la creación del Ministerio de Cultura y la supresión de la censura de espectáculos durante el año 1977, como nos recuerda Juan Pablo Fusi:

⁴² «Cultura y sociedad», en Darío Villanueva (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Ob. Cit., pp. 67-68.

⁴³ Juan José Lanz, «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Art. Cit.*, p. 6.

⁴⁴ Cfr. Marc Fumaroli, *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2007.

El 4 de julio de 1977 se creó el Ministerio de Cultura (...) sería un ministerio polémico y discutido porque fue visto como continuación de los ministerios de «Información» del franquismo y como amenaza de un posible dirigismo estatal de la cultura. Tales críticas resultarían equivocadas. El Ministerio de Cultura nació con el propósito de procurar financiación del Estado a empresas culturales para las que la iniciativa privada podría ser insuficiente, (...). El peligro estaba –y estuvo– en las políticas de subvenciones a determinados proyectos culturales de carácter comercial o industrial, como, por ejemplo, las subvenciones a la producción cinematográfica; o en la tentación de convertir las iniciativas culturales del Estado en espectáculos sociales en beneficio de la imagen política del poder, algo de lo que se acusó a los distintos titulares del Ministerio, lo mismo en los años de gobierno de la Unión de Centro Democrático (1977-1982) que en los años en que gobernó el Partido Socialista (desde 1982). (...) los principios últimos de la cultura democrática eran claros: neutralidad cultural del Estado y reconocimiento del pluralismo cultural de la sociedad civil.⁴⁵

A pesar de las condescendientes palabras de Juan Pablo Fusi, el final de la Transición afianzó, por un lado, el «mercado cultural» y, por otro, el «estado cultural». Industria editorial y Estado comenzaron a convivir en las postrimerías de la década de los setenta conformando un modelo cultural semejante al francés, según anota Marc Fumaroli en su afamado ensayo:

El Estado cultural es, por definición e intención, protector, proteccionista y dirigista en nombre de la salvación nacional. Cumple decir que, por esencia, y a despecho del equívoco de que goza entre el sentido noble y clásico del término «cultura» (*cultura animi*) y el sentido actual, que equivale a una manipulación de mentalidades, el Estado cultural es «política cultural», una variante de la propaganda ideológica.⁴⁶

⁴⁵ Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Art. Cit.*, pp. 42-43.

⁴⁶ Marc Fumaroli, *El Estado cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 384.

Todo ello trajo, a la par de una inusitada actividad cultural con asistencia masiva de público, una ampliación del concepto de «cultura» y su consiguiente trivialización señalada por Marc Fumaroli⁴⁷ y Juan Pablo Fusi:

Claro es que esa universalización del consumo social de la cultura tenía su precio: una cierta trivialización de los temas culturales, convertidos en moda y en espectáculo: una desvalorización de la verdadera cultura, por la aceptación acrítica y desjerarquizada de cualquier tipo de iniciativa pseudo-cultural; un cierto empobrecimiento (...).⁴⁸

⁴⁷ Como ejemplo de dicha trivialización de la cultura ha anotado Marc Fumaroli: «El gran secreto del Pompidou no es su colección de Matisse, Picasso, Braque, o Bonnard, sino esa escalera mecánica que subraya una rampa luminosa roja. Gracias a ella, el turista domina un maravilloso panorama sobre los tejados del viejo París, y el fotógrafo tiene mil ocasiones, como en los pisos de la torre Eiffel, para conseguir instantáneas de recuerdo. La misma felicidad para el turista del Louvre, que aguarda durante horas a la intemperie, en el umbral de la puerta más pequeña del museo más grande del mundo. Da vueltas en la soberbia sala hipogeo, consume en la cafetería, compra tarjetas postales y carteles en las librerías, y luego, las más de las veces, por que su tiempo está medido, toma de nuevo la escalera mecánica y se va. La antigua estrella del Louvre, la *Gioconda*, ha encontrado bajo esa pirámide una rival victoriosa: un espacio. (...) Las grandes obras públicas, bien miradas, son un triunfo para el Ministerio de Turismo más que para el de Cultura» (Marc Fumaroli, *El Estado cultural*, *Ob. Cit.*, pp. 267-268).

⁴⁸ Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Art. Cit.*, p. 63.

2.2.4. LA EVOLUCIÓN POÉTICA Y EL CAMBIO SOCIAL DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA

La evolución de una cultura dirigida por la dictadura a otra democrática motivó profundos cambios en el quehacer poético en particular, y en la literatura, en general. Las causas que han condicionado esta forma de creación se originaron en la progresiva transformación de la literatura en producto mercantil. La tan anhelada libertad literaria fue limitada tras el franquismo no por la censura, sino por la «política cultural» institucional y el mercado editorial que instauró otras formas de control. Esta nueva cultura estaba «dirigida a su vez por las leyes del mercado cada vez menos perfecto, manipulado y culturalmente inconsistente».¹ Este análisis nos lleva a pensar en un sistema liberal con férreos controles en el ámbito de la comercialización y la distribución de los productos editoriales. Asumir estas nuevas condiciones supone reconocer la influencia de las editoriales sobre la poesía a partir de las postrimerías de la década de los setenta y, especialmente, a partir de 1982.²

Este ámbito cultural que se transforma radicalmente en algo más de una década también afectó en un sentido muy íntimo de la creación poética. De este modo, las leyes del mercado editorial marginaron a la poesía y la abocaron a una postración antes desconocida. El poeta ahora abordaba una creación poética «consciente de la invisibilidad y desprecio por su arte cada vez más investigadora

¹ Rafael Conte, (ed.), *Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 15; también, cfr. Sergio Quinzio, «La cultura industrial», en Rodolfo Quadrelli (ed.), *Los poderosos de la literatura (Crítica literaria e industria cultural)*, pról. de Ignacio M. Zuleta, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 19-42.

² Cfr. Paul Ilie, «La cultura posfranquista, 1975-1990: La continuidad dentro de la discontinuidad», en José B. Monleón (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990, Ob. Cit.*, pp. 21-39.

por su fatal excentricidad al mercado».³ La poesía es convertida en un laboratorio formal, ajeno al mundo inmediato y al mercado literario. Resquebrajada la unión entre ambos, si alguna vez la hubo, la poesía se ensimisma y se repliega a los patios interiores del círculo íntimo del autor. Con el paso de los años, el rechazo del poder y su autoridad moral en la lucha antifranquista se transforma en renuncia de la cosa pública. En opinión de Villanueva,

el poder ya no le necesita como referente legitimador de nada. La política es, antes que la praxis de una ideología, una técnica de gestión y, sobre todo, un gran festival semiológico en el que los medios de comunicación de masas y sus agentes (...) reemplazan al intelectual.⁴

En Andalucía, la pertinaz reivindicación de la autonomía provocó una mayor concienciación de amplias capas sociales. Entre ellos, los poetas mantuvieron un estatus de privilegio que, una vez logrados los objetivos políticos autonómicos, carecieron de utilidad en la nueva sociedad andaluza. La mercantilización de la cultura provocó la desideologización de ésta y, con ella, adquirió uno de los rasgos propios del eclecticismo de la posmodernidad. Aquel «Contra Franco vivíamos mejor» de los intelectuales españoles adquirió un sentido nostálgico marcado en aquellas fechas por un sentimiento de «desencanto».⁵ En los años noventa, Salvador Giner afirmó con claridad que «la más íntima naturaleza del franquismo no era política sino cultural».⁶ Los planteamientos del Franquismo respondían a los anhelos de buena parte de la

³ Antonio Martínez Sarrión, «La poesía, un género fantasmal», Rafael Conte (ed.), *Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy*, Ob. Cit., p. 160.

⁴ Darío Villanueva, Ob. Cit., p. 18.

⁵ Sobre el concepto del «desencanto» anota Teresa M. Vilarós, «Desencanto, como bien sabemos, es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural, causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista. Fue la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), la que le dio al término carta de naturaleza» (*El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998, p. 23).

⁶ Salvador Giner, «Final de siglo: la España posible», en Darío Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Ob. Cit., p. 47.

sociedad. Con la colaboración de ésta, y no sin ella, impregnó con sus obsesiones no sólo el ámbito cultural sino toda la sociedad, pues «[El] Movimiento Nacional impuso su paranoia, el exterminio rojo, el fascismo clericaloide, la dessecularización de la población contaminada de la progresía (liberal, socialista, anarquista) y la censura ideológica».⁷ La imposición de esta sociedad nacida de la guerra civil duró algunos decenios hasta la irrupción de la vida moderna en los años sesenta: «aquel régimen, que dispuso de cuatro decenios para realizarse, vio metamorfosearse la sociedad por él dominada en lo contrario de lo programado».⁸ Buena parte de la raíz de esta conciencia de clase lo tiene la expansión de la ideología marxista y las propias contradicciones del régimen franquista que había conservado en un estado latente. Éstas se convirtieron en manos del Partido Comunista en instrumentos de agitación social tanto en el ámbito de los intelectuales y estudiantes como en los trabajadores y campesinos. Sin embargo, la hegemonía cultural del Partido Comunista de España se quebrantó en el mismo momento en que desaparecía también como oposición del Régimen franquista. Es decir, la legalización del PCE llevada a cabo por Adolfo Suárez el nueve de abril de 1977 supuso el principio del fin para la influencia ideológica comunista, desapareciendo prácticamente en el mapa parlamentario de las elecciones generales de 1982, y siendo sustituida por un nuevo credo cultural promocionado por el Estado y bajo el signo de la «normalización cultural».⁹ Dicha «normalización» política, social y, especialmente, cultural fue la consecuencia de «la fase de la Gran Sensatez Posibilista» desarrollada a partir de 1982 por el gobierno del PSOE. Pasada la euforia democrática (1976-1978) y el desencanto (1979-1982), la desmovilización popular y el pragmatismo político habían transformado en la década de los ochenta el impulso ideológico de la década anterior.

⁷ *Ídem.*

⁸ *Ídem.*

⁹ No exento de cierta inocencia y una buena dosis de idealismo, Juan Pablo Fusi anotó en 1985: «la cultura en España fue recobrando una función esencialmente cultural y no política, en contraste con lo que había ocurrido bajo el franquismo» (Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Art. Cit.*, p. 64).

2.2.5. EL FENÓMENO AUTONÓMICO ANDALUZ

*Este viaje ha sido para mí decisivo. Te hablo así porque sé que me comprendes. Mi porvenir, como mi pasado, está en Andalucía y sólo en Andalucía. Los andaluces tenemos que quererla tanto que por nosotros se derrame en todo el mundo, no universalizándose ella –para tu hermano Federico el conmovedor–, sino andalucizando nosotros el mundo entero.*¹

Juan Ramón Jiménez

Pasados los primeros entusiasmos tras la muerte del general Franco, nació el sentimiento de «desencanto» que Rosa Montero supo expresar sarcásticamente: «esta flamante España de 1980 todos estamos y nos sentimos marginados. Somos un país de ciudadanos olvidados. Olvidados por las leyes, olvidados por los partidos políticos, olvidados de nosotros mismos».² La desilusión expuesta por Rosa Montero nos acerca al cambio social en los albores de la década de los ochenta. Dicho desinterés por la política está provocado por la marginación que sufren los jóvenes. Se sienten ajenos a un sistema que apenas es susceptible de influencia de la calle: «la democracia se ha hecho en nuestro país manteniendo una absoluta continuidad de la misma gente en las estructuras del Estado».³

Un fenómeno íntimamente ligado al desencanto político fue la frustración provocada por el insuficiente desarrollo económico y el alto índice de

¹ Juan Ramón Jiménez, «A Isabel García Lorca», en *Olvidos de Granada*, ed. de Manuel Ángel Vázquez Medel, Granada, Diputación de Granada, 2002, p. 109.

² Rosa Montero, «La marginación de la mayoría», en José L. C. Cadigao, (dir.), *España 1975-1980: Conflictos y Logros de la Democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, p. 43.

³ Rosa Montero, «La marginación de la mayoría», *Ob. Cit.*, p. 42.

desempleados en determinadas regiones. Entre los más afectados por esta situación se encontraban los andaluces. Fruto de la toma de conciencia de clase ante la adversa situación social fue el progresivo desarrollo del regionalismo andaluz que comenzó con gran vigor su renacimiento tras la muerte del general Franco, en 1975. En este sentido, Raymond Carr analizó la génesis de los regionalismos tras la Dictadura: «el legado más peligroso del franquismo es una exacerbación del problema regional. No quiere decir que tal problema fuera creado por el franquismo, pero fue intensificado por el rígido centralismo del régimen».⁴

La Constitución aprobada en 1978 abrió una nueva vía para el desarrollo del fenómeno de las comunidades autónomas. De este nuevo marco jurídico surgieron profundas repercusiones en el ámbito cultural. El desarrollo progresivo de las competencias de las autonomías hizo que se inaugurase un especial interés por todo aquello que estuviera relacionado con la identidad cultural de alguna comunidad autónoma.⁵ Si nos circunscribimos al ámbito de la edición, la literatura se centra en los núcleos madrileño y barcelonés, a pesar de la tímida recuperación regional. Sin embargo, las grandes diferencias se localizan no tanto en la edición como en la distribución y comercialización de las publicaciones. En este sentido, Madrid y Barcelona ejercerán su privilegio heredado de las estructuras centralistas de la posguerra, sin que ninguna región pueda competir con ellas. De ahí que el progresivo aumento de las publicaciones regionales no haya repercutido en una mayor aceptación general y conocimiento de la poesía andaluza de la transición. En su contexto cultural, la poesía y la literatura «constituye[n] la pariente pobre y representa[n] una muy mínima e insignificante parcela del estallido nacionalista o autonómico».⁶

A partir de 1975 y una vez que Franco (no el Franquismo) había desaparecido, la conciencia colectiva asimiló, en buena medida, el proceso

⁴ Raymond Carr, «El legado franquista», en José L. C. Cadigao, (dir.), *España 1975-1980: Conflictos y Logros de la Democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, p. 138.

⁵ Cfr. Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990, p. 128.

⁶ Ramón Acín, *Ob. Cit.*, p. 140.

democratizador con el desarrollo autonómico andaluz. Pero fue a partir de junio de 1977, con las primeras elecciones democráticas, cuando se intensificó la demanda de autonomía. Desde muy pronto, son reconocidas con fuerza la conciencia de identidad regional de Andalucía, Valencia, Canarias, Asturias, etcétera, amén de las históricas Galicia, Cataluña y País Vasco. Entre ellas, destacó por su movilización popular la andaluza. Estas reivindicaciones, sin precedente alguno en otra época histórica, se convirtieron en asunto central de la vida política del momento, según afirma Juan A. Lacomba:

En el despliegue de la transición hacia la autonomía, algunas cosas fueron cambiando: de un lado, se fue desarrollando una cierta conciencia de identidad andaluza, vinculada al proceso de afirmación de Andalucía como pueblo; de otro, se fue abriendo paso, aunque de forma minoritaria y confusa, un sentimiento nacionalista (no separatista), preocupado por la construcción de una Andalucía diferente.⁷

El estudio histórico de la transición en Andalucía entre 1966 y 1982 presenta evidentes dificultades por la falta de perspectiva de los acontecimientos descritos y la ausencia de estudios de referencia sobre la reciente historia de Andalucía.⁸ Por tanto, nos encontramos con un problema de objetividad, pues los historiadores

⁷ Juan A. Lacomba, *Historia contemporánea de Andalucía. De 1800 a la actualidad*, Córdoba, Almuzara (col. «Andalucía»), 2006, p. 251.

⁸ Un meritorio trabajo, aunque con un carácter periodístico y netamente visual (pues los textos dialogan con las numerosas fotografías que componen sus páginas) más que una investigación rigurosamente histórica, ha sido la publicación coordinada por Antonio Ramos Espejo de los libros titulados *Crónica de un Sueño: la Transición en Andalucía (1973-83)*, Málaga, C&T Editores, 2001; *Crónica de un Sueño: la Transición en Almería (1973-83)*, Málaga, C&T Editores, 2005; *Crónica de un Sueño: la Transición en Huelva (1973-83)*, Málaga, C&T Editores, 2005; *Crónica de un Sueño: la Transición en Málaga (1973-1983)*, Málaga, C&T Editores, 2005; *Crónica de un Sueño: la Transición en Córdoba (1973-83)*, Málaga, C&T Editores, 2004; *Crónica de un Sueño. Memoria de la Transición Democrática en Jaén (1973-1983)*, Málaga, Comunicación y Turismo, S. L. 2003; *Crónica de un Sueño: la Transición en Cádiz (1973-1983)*, Málaga, C&T Editores, 2003; *Crónica de un Sueño: la Transición en Sevilla (1973-1983)*, Málaga, Comunicación y Turismo, S. L. 2003; *Crónica de un Sueño: Memoria de la Transición Democrática en Granada*, Málaga, Comunicación y Turismo, S. L. 2002.

aún no disponen de todos los documentos necesarios para dicha labor. El estudio de la repercusión de la transición española en Andalucía debe hacerse con extraordinario cuidado, pues «nuestra formación de historiadores –ha escrito la profesora Encarnación Lemus– nos impide plantear el estudio de la transición en Andalucía al margen de lo que han sido en los últimos veinte años la transición y consolidación democrática en España».⁹ Estos acontecimientos sucedieron a partir de 1975, una vez que el veinte de noviembre la muerte del general Franco posibilitara uno de los procesos políticos más delicados de nuestra historia contemporánea. En cuanto a los procesos exclusivamente políticos a partir de 1975, anotaremos el apretado resumen realizado por Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver en su reciente *Historia contemporánea de Andalucía*:

el nombramiento de Suárez por el Rey como Presidente del Gobierno, la autodisolución del Consejo Nacional del Movimiento y de las últimas Cortes franquistas (el famoso «harakiri»); la Ley de Reforma Política aprobada en referéndum el 14 de diciembre de 1976 que comprometía la legalización de sindicatos y partidos políticos y la celebración de elecciones generales a Cortes, mediante sufragio universal libre y secreto en el plazo de seis meses y su correlato, el nombramiento por el Rey de un Presidente Ejecutivo, acorde con la mayoría parlamentaria; la efectiva legalización de los partidos políticos, incluido el PCE, uno de los demonios familiares de los aparatos del Estado franquista; las elecciones del 15 de junio de 1977 que darían la victoria a UCD (una coalición electoral construida a toda prisa en torno al presidente Suárez) por mayoría simple (o minoritaria, como se acostumbra decir) y, en un arranque de audacia del Ejecutivo, el encargo al Parlamento elegido de redactar una Constitución, finalmente aprobada en referéndum el seis de diciembre de 1978, que supone el punto final del proceso político y, por tanto, de la Transición.¹⁰

⁹ Encarnación Lemus López, «Andalucía bajo el Franquismo», en Leandro Álvarez Rey y Encarnación Lemus López (eds.), *Historia de Andalucía contemporánea*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998, p. 497.

¹⁰ Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coor.), *Historia contemporánea de Andalucía (Nuevos contenidos para su estudio)*, Granada, Consejería de Educación y Ciencia, 2000, p. 443.

Sin embargo, como estos mismos autores reconocen, sería una falacia creer que aquí acabó el proceso de la transición. Todavía quedaban pendientes el «desarrollo autonómico» y la «democratización de los ayuntamientos», cuya parte fundamental del mismo tuvo lugar en las elecciones municipales de mayo de 1979. Una vez aprobada la Constitución de 1978, se distinguen dos procedimientos para constituir las comunidades autónomas. El proceso ordinario, que se debía realizar a través de los artículos 143 y 146, y el proceso extraordinario reservado a las «regiones históricas», que se desarrollaría a través del artículo 151 y que permitía el acceso rápido a ella. Entre estas últimas se encontraban las comunidades del País Vasco, Galicia y Cataluña, cuyo reconocimiento diferencial debemos buscarlo en la compleja política de la II República española. Sin embargo, el artículo 151 disponía que dicha vía extraordinaria también podría aplicarse si en un referéndum de ratificación de dicha iniciativa era aprobada por mayoría absoluta. Esta iniciativa debía corresponder a los Ayuntamientos y a sus representantes en las Diputaciones Provinciales. El triunfo en las elecciones de abril de 1979 de la izquierda andaluza posibilitó el apoyo masivo a la iniciativa que defendía la vía autonómica a través del artículo 151. Fue el veintiocho de febrero de 1980 cuando se celebró el referéndum con una adhesión mayoritaria en todas las provincias menos en Almería. La oposición del gobierno nacional de la UCD a todo el proceso autonómico andaluz supuso uno de sus mayores fracasos. La negociación con el gobierno determinó que Andalucía se convirtiera por el artículo 151 en Comunidad Autónoma, aprobando su estatuto de autonomía el veinte de octubre de 1981.¹¹ En opinión de Encarnación Lemus, el proceso autonómico andaluz marcó el devenir político de la UCD en el gobierno:

dentro del contexto nacional, la transición en Andalucía –y su acceso a la autonomía– resulta fundamental y modifica el curso de la transición española: en primer lugar, porque termina con la dinámica de entendimiento nuclear de las dos

¹¹ Cfr. Antonio Miguel Bernal, «Las dificultades de una transformación inacabada», en Antonio Domínguez Ortiz (dir.), *Historia de Andalucía. VIII. La Andalucía Contemporánea (1868-1981)*, Barcelona, Cupsa Editorial-Editorial Planeta, 1981, pp. 365-400.

formaciones políticas mayoritarias –UCD y PSOE-; en segundo lugar, porque termina, también, con el modelo autónomo inicialmente pensado –el de autonomía plena para las nacionalidades históricas y descentralización administrativa para el resto, las regiones–; y, en tercer lugar, porque, reconstruido el consenso después del 23 F, el estatuto de Autonomía se convierte en el nuevo modelo de Estatuto para el resto de las Autonomías pendientes.¹²

Nuestra tesis doctoral analiza a través de las revistas y las antologías de poesía la evolución de la literatura andaluza. Éstas asistirán al progresivo rebrote cultural desde 1966 y al renacer cultural autonómico a partir de la aprobación de la Constitución española de 1978 y el posterior desarrollo autonómico. Desde esta fecha, aparece la necesidad de buscar una identidad propia, cuyo proceso lento y complejo posee numerosas diversificaciones en la sociedad andaluza de los albores de la década de los ochenta. Precisamente, bajo el título «El desarrollo de la identidad andaluza»¹³ los autores de la reciente *Historia Contemporánea de Andalucía* coordinada por Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver han descrito la complejidad de dicho proceso, donde relacionan tanto la represión de dicha identidad bajo el Franquismo y su reutilización como tópico de lo español hasta el resurgimiento de una nueva cultura de la resistencia:

Una cultura de la resistencia empezó a emerger por los años sesenta con flamencos que empezaban a cantar otras cosas (Meneses, Generena, Morente); con autores y poetas como los de «Manifiesto Canción del Sur» (del que saldría Carlos Cano); con simbiosis entre rock y la música andaluza (Smash) o con experiencias teatrales como la de «La Cuadra» de Salvador Távora donde se reconstruía una dramaturgia flamenca. en las fiestas populares la gente fue cobrando unos sitios en la recuperación del «poder de interpretación» de estos fenómenos; desde el carnaval a las romerías las masas invadieron el escenario

¹² Encarnación Lemus, «La transición del consenso», Leandro Álvarez Rey y Encarnación Lemus López (eds.), *Historia de Andalucía contemporánea*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998, p. 499.

¹³ Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coor.), *Historia contemporánea de Andalucía (Nuevos contenidos para su estudio)*, *Ob. Cit.*, pp. 476-484.

oficial torciendo y forzando los límites (legales) en el caso del carnaval o los límites eclesiásticos en el caso de las fiestas populares de raíz religiosa.¹⁴

En esta dirección se movió la recién estrenada Junta de Andalucía con la aprobación en 1981 de su propio Servicio de Publicaciones u otras editoriales con el fin de promocionar la cultura regional (como, por ejemplo, las Editoras Andaluzas Unidas). En estas mismas fechas, a su vez, el interés por definir e interpretar la historia y la identidad andaluza llevó a numerosos intelectuales a formar parte de grupos de investigación y a participar en diversos foros con el fin de reflexionar sobre Andalucía desde «el campo económico (Osuna, Comín, Albuquerque), antropológico (Moreno, Pitt-Rivers), histórico (Ruiz-Lagos, Acosta, Bernal, Lacomba), cultural (Ortiz de Lanzagorta, Burgos, Barrios) o político (Aumente)».¹⁵ Si, en realidad, consistió en un elemento dinamizador de la cultura andaluza o un simple estímulo en sus primeros momentos, lo analizaremos con las distintas publicaciones de revistas y antologías que analizamos en nuestra tesis doctoral.¹⁶ De este modo, se intenta frenar ese otro exilio de los autores andaluces hacia las capitales editoras españolas de Madrid y Barcelona.

A pesar de lo escrito hasta el momento, el periodo histórico que discurre entre 1966 y 1982 siguió presentando abundantes vacíos en su estudio. Por ello, el revisionismo historiográfico sigue pendiente ya que carecemos de un estudio de conjunto que aborde dicho periodo con objetividad en España, en general, y en Andalucía, en particular. Javier Tusell expone las dificultades que hasta ahora han existido para realizar un estudio en profundidad y las orientaciones que expliquen las paradojas de la España de los setenta:

el buen revisionismo historiográfico señalaría las debilidades de la oposición pero también las del Régimen y trataría de describir cuidadosamente la realidad de que una parte considerable de los que en noviembre de 1975, desfilaron ante el

¹⁴ Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coor.), *Historia contemporánea de Andalucía (Nuevos contenidos para su estudio)*, Ob. Cit., p. 479.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Cfr. Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990.

cadáver de Franco, en junio de 1977 votaron al PSOE. En definitiva, en cosas como esa consistió el protagonismo, contradictorio pero, en el fondo, lleno de buen sentido, del pueblo español durante la Transición.¹⁷

En otro sentido, y retornando a la literatura, el estudio de la poesía andaluza en el periodo comprendido entre 1966 y 1982 no se entendería sin un análisis previo del sentimiento autonómico y sus causas. Y, a su vez, este deseo de autonomía no puede distanciarse de los acontecimientos sociales y económicos acaecidos en Andalucía en la segunda mitad del siglo XX, como afirma José F. Lorca Navarrete:

Andalucía, como algo inherente a su condición de región subdesarrollada, al cabo de veinte años, era y seguía siendo una de las regiones más deprimidas de España, siendo la región de mayor número de emigrantes, mayor número de parados y perdiendo terreno en los niveles de su participación en la producción y renta nacionales.¹⁸

Estos hechos hacen que una gran proporción de los andaluces tengan un sentimiento de marginación frente a otras regiones. De ahí que los problemas económicos de la región andaluza sean un argumento de primer orden para entender el sentimiento autonómico. Sin embargo, debemos remontarnos al comienzo de siglo para conocer el regionalismo en Andalucía, presente en las obras *Granada la bella*¹⁹ de Ángel Ganivet, *Divagando por la ciudad de la gracia*²⁰ de José María Izquierdo, *Ideal Andaluz. Varios estudios acerca del Renacimiento de Andalucía*²¹ de Blas Infante y la *Teoría de Andalucía*²² de

¹⁷ Javier Tusell, «Franco, ante la historia», *La Aventura de la Historia*, núm. 25, noviembre 2000, p. 24.

¹⁸ José F. Lorca Navarrete, *Crónicas políticas de la España actual. El proceso autonómico andaluz (entre el sentimiento y la razón de un pueblo)*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987, p. 110.

¹⁹ Madrid, Victoriano Suárez, 1905.

²⁰ Sevilla, L. Arévalo, 1914.

²¹ Sevilla, Joaquín L. Arévalo, 1915.

²² Madrid, Revistas de Occidente, 1942.

Ortega y Gasset. Serán otros, por el contrario, los libros y autores que desarrollaron en estas fechas nuevas reflexiones sobre Andalucía desde muy diversos ámbitos. Algunos ejemplos en estos años son Julián Marías,²³ Antonio Miguel Bernal,²⁴ Isidoro Moreno Navarro,²⁵ Antonio Burgos,²⁶ J. Acosta Sánchez,²⁷ Víctor Márquez Riviriego,²⁸ Juan Antonio Lacomba Abellán,²⁹ J. L. Acquaroni,³⁰ Manuel Clavero Arévalo,³¹ Isabel González,³² etc. Estos autores describen los elementos que han determinado la evolución particular de Andalucía en el siglo XX. El desarrollo económico producido en los años sesenta y setenta había sido menor en nuestra comunidad autónoma en comparación con otras regiones de España. Fue, entonces, cuando los

historiadores, escritores y ensayistas podrían, pues, argumentar que el declinar de la región desde 1800, en que Andalucía era la parte más rica de España, había sido resultado de la explotación económica, tesis que empezaría a hacerse tópica desde principios de los años setenta; que la identidad andaluza radicaba, por tanto, en su atraso económico y en sus problemas sociales, no en su pasado islámico, no en la imagen estereotipada (...) fijada por el Romanticismo y prolongada desde entonces por un folclorismo superficial e inepto.³³

²³ *Nuestra Andalucía y consideración de Cataluña*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

²⁴ *La propiedad de la tierra y las luchas agrarias andaluzas*, Barcelona, Ariel, 1974.

²⁵ *Andalucía: Subdesarrollo, clases sociales y regionalismo*, Madrid, Manifiesto Editorial, 1977.

²⁶ *Andalucía, ¿tercer mundo?*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

²⁷ *Andalucía. Reconstrucción de una identidad y la lucha contra el centralismo*, Barcelona, Anagrama, 1978; e *Historia y cultura del pueblo andaluz*, Barcelona, Anagrama, 1979.

²⁸ *Donde acaba Andalucía*, Granada, Aljibe, D.L. 1978.

²⁹ *La lucha por la Autonomía andaluza*, Jaén, Cámara Oficial de Industria y Comercio, 1978; (dir.), *Aproximación a la historia de Andalucía*, Barcelona, Laia, 1979; *Blas Infante. La forja de un ideal andaluz*, Granada, Aljibe, 1979; 2ª ed., Sevilla, Fundación "Blas Infante", 1983; y *Andalucía como ideal: la teoría del ideal andaluz*, Málaga, INB «Ntra. Sra. De la Victoria», 1980.

³⁰ *Andalucía, más que una nacionalidad*, Barcelona, Noguer, 1980.

³¹ *Forjar Andalucía*, Granada, Argantonio Editoras andaluzas, 1980.

³² *Fiestas y jolgorios andaluces*, Madrid, Penthalen, 1981.

³³ Javier Tusell y Álvaro Soto (ed.), *Historia de la transición, 1975-1986*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 448.

Un sentimiento que se explica a partir del desarrollo de los años cincuenta y sesenta. En ellos se intenta cambiar la estructura económica rural andaluza a partir de una modernización superficial. Ésta se fundamenta en el desarrollo del turismo, la mecanización del campo y el desarrollo de los polos industriales, «piezas de un sistema –según Lemus– que consolidan el perfil de una economía regional periférica y desestructurada tanto en la distribución de las cadenas productivas como en la distribución espacial». ³⁴ Con desigual éxito, todas ellas entran en crisis en la década de los setenta. La esperanza puesta en dichos proyectos se torna desesperación en poco tiempo. Así, Andalucía se convierte ante la crisis capitalista internacional en una región conflictiva a causa del paro, la miseria y el hambre. ³⁵ La emigración, entonces, ya no puede ser la tabla de salvación de la economía y, en consecuencia, el paro se convierte en la cruel cotidianidad de Andalucía. En este contexto, se publican las revistas y las antologías de nuestra tesis doctoral que forman parte de un sistema cultural amplio en el que, como describen Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver,

proponemos una visión integral que considera la Transición como un *proceso poliédrico* (de carácter político, económico, social y cultural) y *contradictorio* (en la medida en que sufre avances y retrocesos) y como un *periodo histórico* cuyos inicios se podrían remontar incluso a antes de la muerte del general Franco, (...), y terminaría con la definitiva consolidación democrática simbolizada en el triunfo electoral del PSOE el veintiocho de octubre de 1982. ³⁶

³⁴ Encarnación Lemus, «La transición del consenso», en Leandro Álvarez Rey y Encarnación Lemus López (eds.), *Historia de Andalucía contemporánea*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998, p. 474.

³⁵ Cfr. Antonio Miguel Bernal, «Las dificultades de una transformación inacabada», *Ob. Cit.*

³⁶ Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coor.), *Historia contemporánea de Andalucía (Nuevos contenidos para su estudio)*, Granada, Consejería de Educación y Ciencia, 2000, p. 446.

**3. LAS REVISTAS LITERARIAS ANDALUZAS DE LA
TRANSICIÓN (1966-1982): DIALOGISMO Y
POLIFONÍA EN UNA CULTURA EXTRASISTÉMICA**

3.1. INTRODUCCIÓN A LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA DE LA TRANSICIÓN (UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LAS REVISTAS LITERARIAS)

La revisión que ahora realizamos se detiene en las publicaciones periódicas poéticas más relevantes de los años 1966-1982, editadas en todo el territorio nacional a excepción de Andalucía. Un rápido repaso a dichas publicaciones en estas décadas nos permitirá conocer la difusión de la obra de los jóvenes autores en estos años. No es casual que las revistas publicaran los primeros versos de los jóvenes poetas ni que, en buena medida, éstas se editaran en lugares alejados de los centros tradicionalmente editoriales: Madrid y Barcelona. La memoria no nos engaña cuando acudimos para estudiar la poesía del siglo XX en las revistas *Índice. Revista de Definición y Concordia* (1921-22), *Ultra. Poesía. Crítica. Arte. Revista internacional de vanguardia* (1921-22), *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura* (1927-28) *Garcilaso* (1943-46), *Espadaña* (1944-51) o *Cántico* (1947-48; 1954-57), entre otras. Así lo atestiguan numerosos historiadores de la literatura que se han servido de este medio para conocer la poesía de algún periodo, equipo literario o tertulia. En los años de la Transición, objeto de estudio de esta tesis doctoral, debemos señalar las características que han hecho de las revistas un medio de difusión insustituible

para el conocimiento profundo de la poesía. Este interés por las revistas resulta fácilmente explicable en la actualidad, ya que sus páginas encierran buena parte de la labor poética desarrollada por numerosos autores en esos años. De este modo lo expresa la revista *Antorcha de Paja* en uno de sus editoriales, titulado «Poder editorial y revistas poéticas», y que nos recuerda alguna de las afirmaciones de Guillermo de Torre en su «Elogio a las revistas»:¹

Siempre las revistas poéticas han jugado un papel fundamental como medio aglutinante y cauce de expresión de un grupo, tendencia o vanguardia determinada. Lo que muchas veces irrumpe como espontáneo foco de una afinidad creadora, llega a afianzarse como auténtico exponente de una época de la literatura. Cada momento histórico posee su revistas, medio insustituible y fragmentario de opinión, bien frente a unos escasos instrumentos editoriales, o como voz de una disidencia o su propia práctica creativa.²

No es casualidad que sea la fecha de 1982 el momento elegido para revisar el papel desempeñado por las revistas en el tejido cultural español de los años setenta. Los cambios políticos desencadenados por el triunfo del PSOE en las elecciones generales del veinticinco de octubre de este año, inauguraron un nuevo panorama cultural y transformaron las revistas literarias en proyectos culturales de gran envergadura.³ A partir de 1982, la financiación de las ediciones de las nuevas

¹ Guillermo de Torre, «El 98 y el modernismo en sus revistas», en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969.

² *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 1.

³ Todas estas transformaciones configuraron en la España de los ochenta un «estado cultural», según la definición acuñada por Marc Fumaroli en las conclusiones de su célebre libro *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Marc Fumaroli anotó «[...] L'État culturel est par définition et intention protecteur, protectionniste et dirigiste au nom du salut national. C'est aussi dire que, par essence, et en dépit de l'équivoque dont il joue entre le sens noble et classique du mot «culture» (*cultura animi*) et le sens actuel, qui revient à une manipulation des mentalités, il est, «politique culturelle», une variante de la propagande idéologique» (Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1991, p. 292). Salvadas las diferencias entre Francia y España, la década de los ochenta desarrolló una industria cultural sin precedentes promovida por las distintas instituciones del estado. Los monopolios sobre la televisión, la

revistas estará a cargo de las instituciones públicas, siguiendo el modelo de la revista del Ministerio de Cultura titulada *Poesía. Revista ilustrada de información poética* que fue inaugurada en 1978 por el recién estrenado gobierno de la UCD.

3.1.1. LAS PRIMERAS EVIDENCIAS DE LA RENOVACIÓN POÉTICA EN LOS SESENTA: LAS REVISTAS *CLARABOYA* (1963-1968) Y *LA TRINCHERA. FRENTE DE POESÍA LIBRE* (1962)

La década de los sesenta vio cómo poco a poco nacían publicaciones de autores jóvenes que, instigados por un nuevo espíritu, iniciaban su andadura a la sombra de la poesía de los años cincuenta. La leonesa *Claraboya*⁴ plantea en el primero de sus prólogos de 1963 la necesidad de salvar la estética de la poesía social y la poesía intimista a favor de una poesía clara y libre («un poeta no es intimista ni social. Es humano»⁵). Este planteamiento estético les hace volver a la poesía de Blas de Otero⁶ y César Vallejo,⁷ a los que defendieron como

educación y la cultura transformó al estado español en el cliente más importante de numerosos proyectos en este ámbito. Sin embargo, la heterogeneidad de los primeros años fue tornándose hacia una «cultura de estado» más restrictiva y mucho menos plural, evidenciando la dependencia de la cultura del poder político. También, José-Carlos Mainer ha reelaborado este concepto en «Le roman du roman (La production narrative espagnole après 1975 : éditeurs, institutions et public)», en Bussière-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, Montpellier, Éditions du CERS, 1998, t. I, pp. 7-23 ; reed. parcialmente en Jordi Gracia (coord.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, de Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la Literatura Española*, 9/1, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 56-61.

⁴ Cfr. Juan José Lanz Rivera, *La revista Claraboya (1963-1968): Un episodio fundamental en la renovación poética de los años setenta*, Madrid, UNED, 2005; también, cfr. Araceli Iravedra, «El Equipo Claraboya o los “novísimos sociales”: Para una restitución necesaria», *Ínsula*, núm. 706, octubre 2005, pp. 6-10; y, para las nuevas formas de la poesía comprometida, Luis Baqué Quílez, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Texto, 2006; y Araceli Iravedra, monográfico «Los compromisos de la poesía», *Ínsula*, núms. 671-672, noviembre-diciembre 2002.

⁵ *Claraboya*, núm. 1, septiembre-octubre 1963, p. 46.

⁶ *Claraboya*, núm. 1, septiembre-octubre 1963.

⁷ *Claraboya*, núm. 13, enero-febrero 1967.

paradigmas poéticos. En sus obras, encontraron una poesía *humana*, puesto que ésta era la condición anterior a su *ser* poeta: «Para ser humano lo primero que se pide es tener una densidad (...). Por densidad entendemos aquí la capacidad para vivir lo que le pasa al prójimo».⁸ El poema se convierte así en evidencia de «lo más hondo de la vida»⁹ y el poeta en el hombre que comparte la otredad su propia vida. No obstante, la revista *Claraboya* no defiende una práctica poética social, sino que la critica «Hasta hoy, el modo más frecuente de comprometerse en España era hacer poesía “social”. Y hasta hoy también (...) se ha hecho nada más [que] retórica de lo social. Se ha tomado el hambre del pobre para escalar en el viciado mundo de las letras».¹⁰

Es muy interesante observar cómo José Ángel Lubina escribe en el editorial del número trece (enero-febrero 1967) sobre un nuevo grupo poético que ha sorteado a la poesía intimista («es ya un ser solitario (...) sin ninguna influencia en sector alguna de la sociedad»¹¹) y la poesía social («formalista, o se ha vuelto un traidor (...) o rompió las formas y canta a canción abierta»¹²). Los medios de difusión de este *Grupo 66*, descrito por José Ángel Lubina, se ha dado a conocer a través de «dos órganos bien definidos: nuestra Revista [*Claraboya*] y la colección de libros *El Bardo*».¹³ El análisis de este poeta alude también a los cambios que se producen en la sociedad española en estos años («hace su aparición al filo del deshielo»¹⁴) y su inevitable influencia en la poesía. Las páginas de la revista leonesa estuvieron abiertas a las colaboraciones de poetas jóvenes como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Juan Luis Panero, Marcos-Ricardo Barnatán, José Miguel Ullán, Diego Jesús Jiménez, Manuel Vázquez Montalbán, Carlos Álvarez, entre otros. En ocasiones, también dio cabida a la obra de los autores del medio siglo José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Claudio Rodríguez, etc. considerándolos maestros de la nueva generación. La poética de

⁸ *Claraboya*, núm. 1, septiembre-octubre 1963, p. 46.

⁹ *Claraboya*, núm. 3, enero-febrero 1964, p. 5.

¹⁰ *Claraboya*, núm. 3, enero-febrero 1964, p. 6.

¹¹ José Ángel Lubina, «Editorial», *Claraboya*, núm. 13, enero-febrero 1967, p. 5.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ José Ángel Lubina, «Editorial», *Ob. Cit.*, p. 6.

Claraboya señala una evolución a una segunda etapa en donde se da «el abandono del canto y el comienzo del relato».¹⁵

En cambio, muy distinto fue el planteamiento de José Batlló en su revista *La Trinchera. Frente de poesía libre* (1962). Este «Frente de poesía libre» presentaba por primera vez los versos de Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Rafael Guillén y Jaime Ferrán en el primero de sus tres números (pues, los dos restantes fueron publicados en Barcelona bajo los títulos *Poemas y ensayos*¹⁶ y *Homenaje a Vicente Aleixandre*¹⁷ de la colección de poesía «El Bardo»). Destacamos al primero de los poetas catalanes ya que éste publicó «Barcelona ja no és bona (o mi paseo solitario de primavera)» incluido más tarde en su libro *Moralidades (1959-64)*,¹⁸ donde el ambiente urbano, el tono conversacional e irónico y el distanciamiento del monólogo dramático nos presentan el desaliento de toda una generación. En ocasiones, estos versos han sido presentados como paradigma de la actitud desencantada de los poetas de los cincuenta catalanes (reunidos bajo la denominación de Carmen Riera *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: el núcleo poético de la generación del 50*¹⁹). En las páginas de *La Trinchera* leemos los siguientes versos:

Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la pax burguesa
reinaba en los hogares y en las fábricas,
sobre todo en las fábricas –Rusia esta muy lejos
y muy lejos Detroit.
Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.
Todo fue una ilusión, envejecida

¹⁵ José Ángel Lubina, «Editorial», *Ob. Cit.*, p. 7.

¹⁶ Barcelona, El Bardo, 1964.

¹⁷ Barcelona, El Bardo, 1964

¹⁸ México, Joaquín Mortiz, 1966.

¹⁹ Barcelona, Anagrama, 1988.

como la maquinaria de sus fábricas,
o como la casa en Sitges, o en Caldetas,
heredada también por el hijo mayor.²⁰

Los contrastes entre *Claraboya* y *La Trinchera* ya se ofrecían al lector en la década de los sesenta. Este hecho plantea dos líneas muy distintas entre las publicaciones periódicas en estas fechas: la leonesa *Claraboya*, órgano de difusión de la estética de dicho grupo compuesto por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas, cuya intencionalidad programática fue explicitada en los editoriales y artículos que contenían numerosas reflexiones críticas; y, en otro sentido, la revista de José Batlló no representaba a ningún grupo concreto, aunque sí deducimos cierta predilección estética por los poetas de la capital catalana. Esta tendencia de José Batlló fue manifestada de nuevo en 1967 con la publicación de la revista *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por fuera* (1968-1969), publicada en Peterborough-Ontario-Canadá de forma ficticia con el único fin de eludir la censura. Estas páginas presentaron ciertas particularidades por ser una «Revista exterior de poesía hispana», como apuntaba el subtítulo. Este hecho la convierte en una de las primeras revistas de poesía española con numerosas traducciones del catalán (Joseph María Llompart, Francesc Vallverdú), el gallego (Celso Emilio Ferreiro), el vasco (Alfonso Irigoyen) y el inglés (Alfred Tensión), entre los también poetas Gabriel Celaya, José María Valverde, Antonio Martínez Sarrión y Manuel Vázquez Montalbán. Todos estos nombres muestran un cambio poético importante en el interés del editor y poeta José Batlló. La inclusión de Martínez Sarrión²¹ y Vázquez Montalbán²² nos acerca a los llamados por José María Castellet «seniors» en su «Prólogo» a los *Nueve novísimos poetas españoles*,²³ cuando éstos habían publicado en 1967 *Teatro de operaciones*,²⁴ el primero, y *Una educación*

²⁰ Gil de Biedma, «Barcelona ja no és bona (o mi paseo solitario de primavera)», *La Trinchera*, núm. 1, 1962, s.p.

²¹ Albacete, 1939.

²² Barcelona, 1939-2003.

²³ Barcelona, Barral, 1970.

²⁴ Cuenca, El toro de barro, 1967.

sentimental,²⁵ el segundo. La elección de estos escritores demuestra la variedad poética del segundo lustro de los sesenta, donde coinciden en la colección «El Bardo» propuestas estéticas de generaciones precedentes (Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, Vicente Aleixandre, Ángel González o José Agustín Goytisolo entre otros) con los jóvenes poetas Pere Gimferrer,²⁶ José-Miguel Ullán,²⁷ Lázaro Santana,²⁸ Antonio Carvajal²⁹ y Ana María Moix.³⁰ En definitiva, los poemas impresos en *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por fuera* (1968-1969) compartían una gran heterogeneidad de planteamientos poéticos similares a la colección de poesía «El Bardo» (1964-74), la más representativa de la poesía española de estos años.

La década de los sesenta se convirtió en una época de grandes cambios. Inaugurada con la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)*³¹ y concluida con la publicación de los *Nueve novísimos poetas españoles*³² del mismo antólogo catalán, manifestó mejor que ningún otro hecho literario la transformación de la poesía española en estos años. Así, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*³³ (y más tarde completada con la inclusión de los poetas Francisco Brines y Carlos Sahagún bajo el título *Un cuarto de siglo de poesía española [1939-1964]*³⁴) supuso el punto de partida de una estética que creía en la función social de la poesía a través del realismo histórico o crítico y, en consecuencia, en el sentido comunicativo de la palabra poética. Este planteamiento estético fue compartido también por alguna de las antologías publicadas en los años sesenta por José Batlló como, por ejemplo, la titulada

²⁵ Barcelona, El Bardo, 1967.

²⁶ *Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966.

²⁷ *Amor peninsular*, Barcelona, El Bardo, 1965.

²⁸ *El hilo no tiene fin*, Barcelona, EL Bardo, 1966.

²⁹ *Tigres en el jardín*, Barcelona, El Bardo, 1968.

³⁰ *Baladas del dulce Jim*, Barcelona, El Bardo, 1969.

³¹ Barcelona, Seix Barral, 1960.

³² Barcelona, Barral, 1970.

³³ Barcelona, Seix Barral, 1960.

³⁴ Barcelona, Seix Barral, 1969.

Antología de la nueva poesía española.³⁵ En ella coincidieron muchos de los nombres seleccionados en 1960 por José María Castellet, entre los que se encontraban Francisco Brines, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Carlos Barral, Ángel González y Gloria Fuertes. Los ocho años transcurridos permitieron la incorporación de otros poetas jóvenes como Vázquez Montalbán, José Miguel Ullán y Pere Gimferrer en esta antología de Batlló. Las diferencias significativas entre ambas recopilaciones comenzaron con la exclusión del antólogo-editor de los poetas del 27 (aun cuando éstos todavía escribieran), de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, José García Nieto, Miguel Hernández y Luis Rosales, mostrando la intención generacional de esta antología. En el mismo sentido, las ausencias en ambos florilegios de José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro nos muestran las limitaciones estéticas de dichas antología de los sesenta, que todavía deberán esperar unos años para la incorporación de estos poetas a la nómina recurrente de la poesía española. La línea estética legitimada con estas publicaciones fue la poesía social-realista, que había influido en la selección de la poesía de los más jóvenes en la antología editada un año antes *Doce jóvenes poetas españoles*³⁶. En esta antología de 1967, José Batlló seleccionó a los jóvenes poetas de estas fechas, como Francisco J. Carrillo, Rafael Ballesteros, Agustín Delgado, J. P. González Martín, Ángel Pariente, Alberto Barasoáin, José Batlló, Manuel Betanzos Santos, José Elías, José María Guelbenzu, Juan Orellana y Jorge Urrutia. Todos ellos, escribe el antólogo en una «Nota editorial», «creen en la viabilidad de la poesía como medio de comunicación entre los hombres»³⁷ y, junto a su juventud, fueron los dos criterios necesarios para su inclusión en esta selección antológica.

Este inicio de década y de poética delimitada en 1960 por la antología de José María Castellet pronto fue puesto en cuestión a partir de numerosas revistas que, aunque partían de presupuestos similares, avanzaron progresivamente hacia planteamientos distintos. Las publicaciones colectivas *Problemática -63* (1963),

³⁵ Barcelona, El Bardo, 1968.

³⁶ Barcelona, El Bardo, 1967.

³⁷ José Batlló, «Nota editorial», *Doce jóvenes poetas españoles*, Barcelona, El Bardo, 1967, s.p.

Álamo (1964-71) y *Poesía Setenta* (1968-70), *Litoral* (1968-...), *Tragaluz* (1968-70) o *Zaitún* (1968-69), junto a las ya citadas *La Trinchera*. *Frente de Poesía Libre* (1962) y *Claraboya* (1963-68) evidenciaron estos cambios. El agotamiento de la estética social-realista, la concepción poética como conocimiento de la realidad³⁸ y una mayor importancia del plano de la expresión fueron apreciados de manera especial en las revistas de la década de los sesenta. Esta preocupación por el lenguaje tuvo un ejemplo paradigmático en la revista ciclostilada *Problemática-63* (1962-63). Fundada en 1962 en la sede de Juventudes Musicales de Madrid, tuvo entre sus socios fundadores a Tomás Marco, Ricardo Bellés y Manuel Adrade. Pero fue Julio Campal recién llegado desde París ese mismo año quien dinamizó dicho grupo y lo transformó en uno de los más influyentes de su tiempo. Estos ocho boletines a ciclostil (dos en 1962 y los seis restantes el años siguiente) todavía poseían una estética de índole social ya que, según reza en su propuesta estética, el poeta no era más que un ciudadano, sin que exista cabida para el individualismo. La actitud comprometida de la revista *Problemática-63* nació del despliegue de lo humano en la razón creadora del hombre. Este planteamiento fue conjugado sin violencia con una apuesta estética vanguardista. La labor del poeta uruguayo Julio Campal estuvo centrada en la difusión y el estudio de estos movimientos, fueran éstos las vanguardias de entreguerras (creacionismo, futurismo, ultraísmo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, etc.) o de posguerra (poesía concreta visual, fónica y semiótica). Al aunar ambos elementos (ético y estético), *Problemática-63* planteó un neohumanismo que aglutinaba tradición y modernidad en la síntesis creada por la poesía no discursiva, es decir, fónica (sonidos producidos por la voz humana) y concreta (palabras que son usadas en su valor plástico y rítmico). Junto a estos boletines ciclostilados de *Problemática-63* encontramos también la *Revista de Cultura Brasileña* (1962-68)

³⁸ Cfr. los artículos de Carlos Barral, «Poesía no es comunicación» (*Laye*, núm. 23, abril-junio 1953, pp. 23-26; 2ª ed., Pedro Provencio (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988; 3ª ed., Madrid, Hiperión, 1996, pp. 64-68), y Jaime Gil de Biedma, «Poesía y comunicación» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 67, julio 1955, pp. 96-101) y «Función de la poesía y función de la crítica, por T.S. Eliot» (en T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955, pp. 5-24; 2ª ed., en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980; 2ª ed., Barcelona, Crítica, 1994, pp. 17-29).

a cargo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, gran difusora de la poesía visual en los años sesenta.

Este cambio del horizonte de expectativas poético repercutió notablemente en la revista leonesa *Claraboya* que, a partir de 1965, fue abierta a nuevas propuestas estéticas sin abandonar sus líneas de identidad neohumanistas y dialéctica, como muestra *El silencio*³⁹ de Agustín Delgado. La segunda mitad de la década de los sesenta fue prolífica en obras de jóvenes poetas de gran calidad. Entre ellas encontramos los poemarios *La ciudad*⁴⁰ de Diego Jesús Jiménez, *Para decir en abril* (1965) de Eugenio Padorno, *El mar es una tarde con campanas*⁴¹ de Antonio Hernández, *El jornal*⁴² de José-Miguel Ullán, *Los ámbitos*⁴³ de Jenaro Talens o *Arde el mar*⁴⁴ de Pere Gimferrer. Las revistas de poesía en este periodo se incardinan en la relación con otras manifestaciones literarias vivas como las tertulias, las colecciones poéticas o diversos actos públicos. Todo esto configuró un tejido cultural polifónico y dialógico que determina buena parte de la poesía de cada uno de los autores que inauguraron su actividad literaria en la segunda mitad de los sesenta. Las revistas supusieron uno de los instrumentos dinamizadores de la poesía, pues mostró la vitalidad creativa en un contexto de precariedad editorial. Por estas razones, las revistas de poesía nos muestran la cronología literaria de un buen número de poetas que empezaron a publicar sus versos y *plaquettes* en estas páginas. Aquí radica, en buena medida, el interés de la historiografía literaria por el estudio de las revistas de poesía de la Transición.⁴⁵

³⁹ Madrid, Agustín Delgado García, 1967.

⁴⁰ Madrid, Rialp, 1965.

⁴¹ Madrid, Rialp, 1965.

⁴² Salamanca, Vitor, 1965.

⁴³ Granada, s.e., 1965.

⁴⁴ San Cugat del Vallés, Amelia Romero, 1966.

⁴⁵ Cfr. nuestro capítulo «2. Marco conceptual, teórico e histórico».

3.1.2. A LA ZAGA DE LA NEOVANGUARDIA: LAS REVISTAS *ARTESA* (1969-1978) Y *FABLAS* (1969-1979)

Similar entusiasmo mostraron también los veintiocho números de la revista burgalesa *Artesa. Cuadernos de Poesía* (1969-1978), dirigida por Antonio Leandro Bouza. Los diez años que recorrió esta revista entre 1969 y 1978 nos ayudan a observar también la evolución de la estética que plantearon sus mentores. Destacó *Artesa* muy pronto por su reflexión sobre la poesía española del momento y, entre las distintas estéticas de los setenta, por su inequívoca apuesta por la poesía experimental. Su editor, Antonio Leandro Bouza, escribió en varias ocasiones sobre los fines que perseguía el proyecto de esta revista:

Y hemos de decir –anota Bouza en el número uno de su revista– que nace, aun a riesgo de aborto, de la necesidad de liberación que requiere la poesía, al menos la burgalesa, frente a los certámenes que vienen catalizando, si no encauzando, el único acervo poético de vanguardia de la cabeza de Castilla./ Es la intención de quien esto escribe, dar aquí cabida a cuantos valores deseen colaborar, pero con preferencia a los jóvenes, bien lo sean por edad, o por ánimo juvenil de buscar las innúmeras sendas inexploradas de la poesía. Es decir, a quienes no se conforman con lo ya hecho, aunque en lo hecho comiencen su andadura./ [...] El nombre de ARTESA, puede interpretarse como una referencia al cuenco donde se lavan y amasan nuestros versos, o bien como Arte, Sociedad Anónima.⁴⁶

En sus páginas, la preferencia por la poesía joven no excluye los poemas de corte tradicional de temática humana y religiosa tan abundantes en estas fechas. Dicha poética heterogénea fue descrita en el «Antimanifiesto Artesa», publicado en el número siete, donde leemos que «tan digno de respeto es el soneto como el más desarraigado poema libre, con tal de que sean los dos algo más que colecciones de palabras».⁴⁷ Éste es un excelente síntoma de la superación del esquematismo de la poesía de posguerra española. Se observa, de este modo, la mezcla de tendencias y

⁴⁶ *Artesa*, núm. 1, octubre 1969, pp. 3-4.

⁴⁷ *Artesa*, núm. 2, noviembre 1969, p. 2.

estéticas en busca de una nueva expresión poética que, en el caso de la revista *Artesa*, concluye con la comunión entre las artes plásticas y la literatura:

Y para quienes «manifiesten» dolorosísimos partos en pro de una doble unión entre las formas de expresión artística, hemos de decir que en nuestra *Artesa*, que es también Arte S.A: se amasan versos, músicas y colores, y estamos consiguiendo un nuevo acento para los términos dominantes en la expresión – música en conjunto– y ya empleamos color en las palabras para que se refuercen los significados y lleguen más por el arco iris, al alma del pueblo lector.⁴⁸

Pero será a partir del año 1971 cuando esta revista se abra a propuestas poéticas más arriesgadas, como habían anunciado sus editoriales. Parte de este nuevo interés se concretó con los artículos teóricos sobre poesía de neovanguardia del jiennense Fernando Millán titulados «Génesis y fundamento de la Poesía Fonética»⁴⁹ y «La vanguardia como exilio».⁵⁰ Consecuencia de ello, fue publicada una «Antología–homenaje a Juan Eduardo Cirlot» en el número veinte⁵¹ y donde se dieron cita Fernando Millán, José María Montells, Francisco Pino, Jaime L. Valdivieso, Antonio Beneyto, Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Luis Conde, Julián Chamorro, Antonio F. Molina, Joseph Iglesias del Marquet y Damián Ximénez. Los poemas visuales de éstos venían precedidos por el artículo «Cirlot, poeta» de Fernando Millán, donde profundizaba en los parámetros poéticos de su obra. Esta reivindicación de Juan-Eduardo Cirlot planteaba implícitamente una guía para la joven poesía de los setenta, a pesar de sus contradicciones poéticas entre teoría y praxis que evidenciaba. El papel desempeñado por Fernando Millán en la revista *Artesa* nos parece fundamental en tanto que esgrimió los argumentos que llenaron de contenido teórico las propuestas de neovanguardia en la década de los sesenta y setenta. Fruto de sus reflexiones fueron las líneas que siguen, donde Fernando Millán interpretaba la poesía como un exilio, síntoma inequívoco de la poesía de final de los años

⁴⁸ *Artesa*, núm. 7, otoño 1970, p. 3.

⁴⁹ *Artesa*, núm. 16, septiembre 1972, pp. 22-27.

⁵⁰ *Artesa*, núm. 23, octubre 1974, pp. 9-20.

⁵¹ *Artesa*, núm. 20, noviembre 1973.

sesenta. Dicha reflexión sobre las actividades culturales de esta década planteó en 1974 la trascendente cuestión sobre la legitimidad del arte como instrumento de acción en la sociedad:

(...) cuando más se habla de libertad, democracia y aperturismo en boca de unas nonatas asociaciones, más se radicalizan las posiciones en lo literario, llegando no ya partido único sino excluyente, tanto en estudios sobre épocas, estilos, etc., tipo de antología, como en lo relativo a ediciones, por negación o más sutilmente [...] –añaden también– hartos de solicitarlo de voz, de voz viva e inalterable, insistimos de tinta, en la extrañeza de que no exista en España una colección de poesía editada por quienes tienen la titularidad nacional, más dados parece ser a sacar obras completas o altos y tratados extensos que a un leve libro de versos, es decir, el mote de un escudo poético en relación con lo editorial del Estado.⁵²

Para la revista *Artesa*, la poesía del exilio era equiparable a la joven poesía de la neovanguardia. De ahí que infiramos una postura abierta a nuevas propuestas artísticas y entendamos, aún mejor, la amalgama de tendencias y planteamientos estéticos que, originarios de los años sesenta, se dan cita en las revistas literarias de la década de los setenta.

Esta presencia de la poesía visual en algunos números de la revista *Artesa*⁵³ vino apoyada también por los artículos críticos de Julio Campal y Fernando Millán sobre la poesía española, desde Juan Ramón Jiménez hasta Juan Eduardo Cirlot. Otro capítulo de gran relevancia para la difusión de la poesía de neovanguardia fue, en estos años, las distintas reseñas sobre Fernando Millán y *Textos y antitextos*,⁵⁴ Juan Eduardo Cirlot y *La quiete de Browyn*,⁵⁵ Francisco Pino⁵⁶ o Pepe Bornoy y su *004 y medio e IBM y compañía*⁵⁷ que difundían las publicaciones de la poesía neovanguardista. A esto debemos añadir el aporte

⁵² *Artesa*, núm. 23, octubre 1974, s.p.

⁵³ Nos referimos, por ejemplo, a los números veintitrés (octubre 1974), veintiséis (mayo 1975), veintisiete–veintiocho (noviembre 1975) y treinta y dos–treinta y tres (febrero 1977).

⁵⁴ *Artesa*, núm. 10, abril 1971.

⁵⁵ *Artesa*, núm. 12, septiembre-octubre 1971.

⁵⁶ *Artesa*, núm. 17, noviembre 1972.

⁵⁷ *Artesa*, núm. 18, marzo 1973.

teórico de los editoriales escritos por Antonio Leandro Bouza, donde proponía una línea estética que poco a poco fue concretándose en las páginas de *Artesa*, especialmente, a partir del décimo número.⁵⁸ Otro de los aciertos de la revista dirigida por Antonio Leandro Bouza fue la incorporación de poetas jóvenes ajenos al grupo fundador de la revista, entre los que se encontraban José Infante, Felipe Boso, Fernando Millán, Fernando Merlo, José Luis Núñez, Emilio Miró, Jaime Siles, José Luis García Martín o José Luis Falcó. La nómina de poetas fue completada por los autores Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Max Aub, Jorge Guillén, José García Nieto, Concha Lagos, Carlos Edmundo de Ory, Dionisio Ridruejo, Carlos Rodríguez-Spiteri, Alfonso Canales, Celaya, Carmen Conde y Francisco Garfias, entre otros. Esta revista nos muestra una nueva publicación que, con los años, fue adquiriendo una mayor importancia gracias a una decidida apuesta por la poesía joven, por un lado, y la neovanguardia, por otro. Este nuevo sesgo de la estética de la revista *Artesa* acentuó la libertad creadora del poeta con un tono combativo propio de los manifiestos de vanguardia. Por esta razón, sus propuestas practicaron la «tradición de la ruptura» con la poesía precedente con el objeto de renovar el escenario poético español de los años setenta. A su vez, evidenció la dinámica poética en 1974 que, lejos de apagar las brasas de la neovanguardia, renovó la complicidad con los planteamientos estéticos de la revista *Problemática-63* y el círculo de Julio Campal. Pero fue en 1975 cuando la revista de Antonio Leonardo Bouza publicó un número extra con una antología de poesía visual titulada *Odología poética*⁵⁹ que completó a las anteriores antologías de Francisco Pino Gutiérrez, *Poesía Experimental. N.O.*⁶⁰ y la ampliamente difundida *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*⁶¹ de Fernando Millán y Jesús García Sánchez. Este número antológico de poesía experimental se convirtió en el estadio último de la evolución estética de la revista burgalesa desde 1970. Además, con la publicación de una antología de poesía (sea ésta de poesía visual o discursiva) *Artesa* coincide con otras revistas de los años

⁵⁸ *Artesa*, núm. 10, abril 1971.

⁵⁹ *Artesa*, núm. 25, febrero 1975.

⁶⁰ Valladolid, Villa María-El Pinar, 1971.

⁶¹ Madrid, Alianza, 1975.

setenta como la cordobesa *Antorcha de Paja* (1973-1983) o la malagueña *Litoral* (1968-...).

Pero si fue casi a mediados de la década de los setenta cuando *Artesa* adoptó una nueva poética apostando por la poesía de vanguardia, bastante más al sur, en Las Palmas de Gran Canaria, la revista *Fablas* (1969-1979) inició su andadura en esa misma dirección. Ya desde las postrimerías de la década de los sesenta, ésta recuperó la poesía vanguardista de posguerra, desde el Postismo de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro hasta las propuestas experimentales más audaces de la neovanguardia. Los diez años que abarcaron sus páginas a cargo de Antonio Ayala, Domingo Velásquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón revitalizaron las actividades poéticas de La Palma inundando sus páginas de poesía contemporánea. Al igual que anteriores revistas, sus páginas ampliaron la nómina de poetas que podemos encontrar en esta revista con las distintas colaboraciones de Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo, Gloria Fuertes y Lázaro Santana, entre otros. La presencia de diversas generaciones de poesía no dejó ningún lugar a dudas sobre el perfecto conocimiento que la revista canaria *Fablas* tenía del panorama literario español, como demuestran los versos, entre ellos, de Francisco Brines, Arturo del Villar, Concha Lagos, Vicente Aleixandre, Rafael Soto Vergés, Félix Grande y Carlos Bousoño, entre otros. La nómina de *Fablas* se completaba con una dispar nómina de los poetas jóvenes de la década de los setenta, como Juan Luis Panero, Lázaro Santana, Jenaro Talens, José Miguel Ullán, Juan Ruiz Peña, Pedro J. de la Peña, Jaime Siles, Fernando Millán y José Batlló, entre otros. La evolución de esta revista a partir de 1972 plasmó la disolución de los planteamientos estéticos que primaron en el periodo comprendido entre 1969 y 1971, a la postre, el periodo más interesante de su edición. El relevo en la dirección editorial marcó un giro estético de la revista hacia un discurso poético más plástico en sus presentaciones, desplazando el interés literario de los primeros números. Con todo ello, *Fablas* supuso una puesta al día de la literatura canaria, recuperando el protagonismo que había tenido con el movimiento surrealista de principios del siglo XX.

3.1.3. MADRID Y LA POESÍA DEL PRIMER LUSTRO DE LOS SETENTA: LAS REVISTAS *AQUELARRE* (1970), *TRECE DE NIEVE* (1971-77) Y *LA ILUSTRACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA E IBEROAMERICANA* (1974-76)

La revista *Aquelarre* (1970), dirigida por Alberto Álvarez de Cienfuegos y Torres, nació en Madrid al abrigo de la tertulia llamada los «Sábados de Aquelarre». En dichos encuentros fue donde, a partir de los «juicios poéticos», nacieron las páginas de la revista del mismo nombre. A este origen se refiere Francisco Umbral en el primero de los «Atrios» que inauguró esta publicación:

Aquelarre tiene un pasado de bohemia, noctambulismo y café sabatino. Ahora, toda esa nebulosa de humo de café, humo de tabaco y humo de versos, quiere concretarse, tomar forma, cuerpo, clavarse una grapa masoquista en mitad del corazón y ser una revista de poesía.⁶²

La nómina de los poetas que publicaron en sus páginas fue diversa. Tal es la conclusión a la que llegamos tras leer la lista de colaboradores compuesta por Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Félix Grande, Antonio López-Luna, Carlos Murciano, Gloria Fuertes, Javier Lostalé, Domingo-F. Faílde García, Manuel Alvar Ezquerro, Fanny Rubio, Antonio Hernández, José Infante, Luis Jiménez Martos, Jesús Fernández Palacios, Marcos Ricardo Barnatán y Manuel Fernández Calvo, entre otros. La poética que defendía esta revista era, en palabras de Francisco Umbral, «el arte, la poesía, como actitud confesional, conflictiva, crítica y autocrítica».⁶³ Este planteamiento se aproximó a los textos programáticos expuestos a partir de 1963 por la revista *Claraboya*, aunque sin la profundidad ni los logros estéticos que los poetas del «Equipo Claraboya» consiguieran en la década anterior. La relectura de los poetas del veintisiete no oculta la preocupación crítica por la poesía actual. De hecho, nos

⁶² *Aquelarre*, núm. 1, enero 1970, p. 3.

⁶³ *Aquelarre*, núm. 1, enero 1970, p. 4.

parece extraordinario el texto escrito por Jacinto López Gorge y publicado en el «Atrio» como una de las críticas más tempranas a los poetas *novísimos* seleccionados por José María Castellet:

¿Quién puede asegurar que la poesía del sándalo –o escuela de Venecia, como también se llama– no es otra moda más, tan pasajera como las anteriores? Además, de novísima no creo que tenga gran cosa toda esta poesía de la palabra deliberadamente bella y ornamental (y otras ingredientes nada nuevos). Son muchos sus precedentes, entre los cuales no hace falta remontarse demasiado para encontrarlos. ¿Acaso hemos olvidado ya la poesía del cordobés Pablo García Baena (...)?⁶⁴

Esta reivindicación de la poesía de Pablo García Baena no deja de sorprendernos en cuanto que se produce en época anterior al redescubrimiento de los poetas de la revista *Cántico* de Córdoba realizado por Guillermo Carnero en su estudio y antología *El Grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*.⁶⁵ Esta relectura de la tradición poética española de posguerra no hubiera sido posible sin la colaboración de los poetas de Córdoba Francisco Gálvez y José Luis Amaro, como reza en la «Nota a la edición» de su autor. La relación filial entre los poetas de *Cántico* y los *novísimos* no está exenta de polémica como ha observado en alguna ocasión Pablo García Baena:

un día *Cántico* volvió a sonar. La poesía había vuelto a sus cauces: los jóvenes poetas sentían una curiosidad ilimitada por *Cántico* y sus nombres. Y en Cataluña, los poeta de *Infame turba*, «los venecianos, los de la generación del Sándalo», tratarán de apropiarse exquisiteces e innovaciones propias, ya llevadas adelante por *Cántico*, por la escuela cordobesa de hacía veinte años.⁶⁶

⁶⁴ *Aquelarre*, núm. 3, marzo 1970, p. 4.

⁶⁵ Madrid, Editora Nacional, 1976. Para más información, cfr. nuestro capítulo sobre las antologías de poesía cordobesa (1966-1982).

⁶⁶ Pablo García Baena, «Los poetas de *Cántico*», en AAVV, *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1976, p. 146.

En otro sentido, la preocupación por incorporar tradiciones poéticas extranjeras a la poesía española se manifiesta en la selección de poetas románticos ingleses (Byron, Yeats, Davies, Freeman, Spencer, Lee, Dylan Thomas, Heath Stubb) o la sección titulada «Los padres terribles» de *Aquelarre*, donde se publicaron las traducciones de Lautréamont, François Villón, Rimbaud o Walt Whitman. El deseo de aportar nuevas propuestas poéticas a las páginas de *Aquelarre* llegó en el número triple 4/5/6 y el «Atrio» escrito por Marcos Ricardo Barnatán donde presenta, como ya hiciera en otras revistas, a los poetas de la «Beat Generation» (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Philip Lamantia). En su presentación leemos las siguientes líneas:

Difícil es saber si están en lo cierto, pero no por eso podemos desoír su realidad. Renovarse para no morir parecía ser la moraleja de la narración introductoria, pero ¿es éste un camino de renovación? Reiterar las consabidas fórmulas del academicismo es pueril, buscar una salida heterodoxa parece ser la única posibilidad que nos queda para salvar este desvencijado edificio del derribo final.⁶⁷

De nuevo, la presencia de la reflexión poética mostraba la constante búsqueda poética en 1970. La relación del «Grupo Aquelarre» con los poetas de la revista *Tragaluz* de Granada (como anunció la sección «Los sábados de Aquelarre» en el número 3 de la revista) y sus contactos con Jesús Fernández Palacios (principal dinamizador del gaditano «Grupo Literario Marejada»), Antonio Hernández y Carlos Murciano (ambos poetas de Arcos de la Frontera y afincados en la capital española) y Manuel Fernández Calvo (promotor de la sevillana colección de poesía «Ángaro») evidenció la ascendencia de esta tertulia–revista en el ámbito andaluz.

Mientras el impulso inicial emprendido por la revista *Aquelarre* decrecía ese mismo año de 1970 hasta su desaparición en el mes de marzo del año siguiente, nacía en 1971 la primera etapa de la revista madrileña *Trece de nieve* (1971-76), dirigida por Mario Hernández y Gonzalo Armero. El carácter

⁶⁷ *Aquelarre*, núm. 4/5/6, abril-mayo-junio 1970, p. 4.

independiente fue expresado en los primeros números de esta revista, tal y como leemos en el editorial del primer número. El sentido abierto y ajeno a cualquier grupo o tendencia estética determinada presentó un consejo editorial preocupado por la evolución de la poesía contemporánea en sus diversas propuestas:

Medir el valor del cambio actual es tarea encomendada no solo a los críticos, sino a las revistas que los propios poetas publiquen –escriben–. Así, *Trece de nieve* se abre a la poesía más joven, a la que dedicará especial interés, y a aquellos poetas o movimientos anteriores cuyo mundo sirva para dilucidar la transformación presente. [...]

Trece de Nieve quiere mantenerse al margen de adjetivaciones o grupos, guiado tan solo por el rigor selectivo. De esta manera cumplirá su deseo de revista abierta a los nuevos poetas junto con el de clarificación histórica de un pasado vivo.⁶⁸

Este espíritu descrito por las palabras del editorial fue puesto en práctica desde el principio por esta revista. Entre ellos, debemos destacar los números monográficos dedicados a Eduardo Chicharro y Federico García Lorca, donde el consejo editor de la revista puso de manifiesto su interés por recuperar la obra de los poetas desconocidos a lo largo de la posguerra. En particular, la publicación en 1971 de un homenaje y reconocimiento a Eduardo Chicharro señaló claramente el interés por recuperar la tradición más reciente del experimentalismo poético de posguerra, entre los que se encontraban también los poetas Francisco Pino y Carlos Edmundo de Ory, entre otros. Junto a la relectura de la obra de éstos, también publicaron poemas los jóvenes autores que, como mostraba el primero de sus números, compartieron protagonismo con los poetas Manuel Altolaguirre, Eduardo Chicharro, Bertold Brecht, Francisco Pino, Hölderlin, Marcos Ricardo Barnatán, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, Agustín Delgado, Mario Hernández, Jaime Siles, José-Miguel Ullán y Hans Magnus Enzensberger. No obstante, este importante número de poetas jóvenes que colaboraron en sus páginas no impidió que el interés de la revista *Trece de nieve*

⁶⁸ *Trece de nieve*, núm. 1, otoño 1971, p. 3.

volviese sobre la relectura de generaciones precedentes y, por ende, recuperara a los autores más importantes de la posguerra española.⁶⁹

Unos años más tarde vieron la luz las páginas de *La ilustración poética española e iberoamericana* (1974-76) que, dirigida por Antonio Martínez Sarrión y ayudado por Jesús Munárriz y José Esteban, se presentó con un corpus compuesto exclusivamente de poesía, exento de editoriales y artículos críticos. En sus páginas, encontramos los versos de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José María Álvarez, Marcos Ricardo Barnatán, Manuel Vázquez Montalbán y Guillermo Carnero. No debemos olvidar a los poetas Dionisio Ridruejo, Ángel González y Francisco Brines que completan, junto a Eduardo Chamorro, un importante elenco de los mejores poetas de la posguerra española. El rasgo más característico de esta publicación fueron las numerosas traducciones, que le conceden un carácter particular y muy original a sus páginas. Junto a esto, debemos señalar la labor de recuperación de determinados poetas de posguerra, hecho que determina una evolución en las fuentes literarias de los jóvenes poetas a mitad de la década de los setenta. Éstos vuelven la mirada a la tradición del mundo clásico con la recuperación del tema de la memoria y la reflexión sobre el paso del tiempo, inspirándose en el tratamiento que generaciones precedentes le dieron.⁷⁰

⁶⁹ Para más información, cfr. Juan José Lanz, «Trece de Nieve. Revista de Poesía», en Manuel J. Ramos Ortega (coor.), *Revistas Literarias Españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. III, pp. 209-246.

⁷⁰ Para más información, cfr. Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, CD-ROM, Madrid, Universidad Complutense (Serie «Humanidades»), 1993, pp. 2043-2194; y el capítulo «*La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*», en Manuel J. Ramos Ortega (coor.), *Revistas Literarias Españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. III, pp. 353-384.

3.1.4. HACIA UNA REFUNDACIÓN DE LAS REVISTAS DE LITERATURA: *JUGAR CON FUEGO* (1975-1981) DE JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Buena nota tomó de todos estos cambios la revista asturiana *Jugar con Fuego. Poesía y crítica* (1975-1981), dirigida por el también crítico y poeta José Luis García Martín. Planteada en su inicio como publicación de poesía, la nómina de poetas pertenecientes al grupo editor estuvo compuesta por José Luis García Martín y sus heterónimos Pedro Tordasens, Alfonso Sanz Echevarría, Luigi Durutti y Bernardo Delgado. No obstante, muy pronto sus páginas se abren a otros poetas como Francisco Brines, Carlos Murciano, Alfonso López Gradolí, Antonio López Luna, Ángel González, José María Valverde, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Aquilino Duque, Ángel Crespo, Carlos Sahagún y los más jóvenes Abelardo Linares, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Bernd Dietz, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, Eloy Sánchez Rosillo y Víctor Botas, entre otros. La naturaleza de esta revista de poesía nació con la intención de publicar tanto poesía como artículos de crítica literaria a partes iguales. Con el tiempo, estas últimas van adquiriendo una mayor relevancia en la que se mezclan reseñas de libros con entrevistas de diversos autores y críticos que aportan su visión personal sobre la realidad poética española.

La amplia nómina de poetas de los cincuenta que componen las páginas de *Jugar con Fuego* nos lleva a pensar en la recuperación de la poesía de los años cincuenta que, a partir de 1978, escriben distintos poetas jóvenes. La presencia de Francisco Brines o Aquilino Duque nos acerca a una relectura de la poesía a partir de nuevos parámetros poéticos nacidos en la segunda mitad de los setenta y que, generacionalmente, pertenecen a la obra de poetas estrictamente coetáneos a los *novísimos*. Si esto ocurre con los autores de los poemas publicados, mucho más con los artículos y reseñas que poco a poco ganan protagonismo en las páginas de *Jugar con Fuego*. Dichas críticas se deben a la pluma de su director, José Luis García Martín, oculto tras diversos pseudónimos, y configuran un corpus fundamental para entender la poesía que se publica en esos años. En este sentido, en dichas páginas encontramos las primeras revisiones críticas de los poetas

Fernando Ortiz, Alejandro Duque Amusco, José Gutiérrez o José Lupiáñez, pero también asistimos a la revalorización de algunos autores de generaciones anteriores menos conocidos como María Victoria Atencia, Carlos Murciano, Julia Uceda o Pablo García Baena.⁷¹ *Jugar con Fuego* marcó unas pautas críticas y estéticas que, en 1980, configuraron los criterios selectivos de la antología *Las voces y los ecos*⁷² de José Luis García Martín. Por último, esta mezcla de poesía y crítica poética fue extendiéndose a otras revistas, a la par que se completará con otras artes, naciendo así las «revistas de cultura» o «culturales» a partir de 1980 como, por ejemplo, la jerezana *Fin de Siglo* (1982-1986), la madrileña *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (1978-1981), la barcelonesa *Quimera. Revista de literatura* (1980-1981), la granadina *Letras del Sur* (1978) o la asturiana *Los Cuadernos del Norte* (1980-...), entre otras. La proximidad de la década de los ochenta se manifestó con una transformación profunda del modelo de las revistas hacia otro de carácter heterogéneo y diverso. En este proceso, las revistas de literatura se transformaron en publicaciones culturales donde tenían cabida todas las expresiones artísticas y cuya financiación, en muchos casos, corrió a cargo de numerosas instituciones públicas (ayuntamientos, diputaciones provinciales o cajas de ahorro, entre otras).

Este caso, descrito a través de las páginas de *Jugar con Fuego*, también se reprodujo en numerosas publicaciones durante la década de los setenta, pues a partir de 1975 y, especialmente, con la llegada de la década de los ochenta, tanto las revistas de literatura como las culturales adquirieron gran variedad. Dicha variedad en las publicaciones periódicas nos ha obligado a discriminar en nuestro repaso a un buen grupo de revistas por diversos motivos. El primero de ellos es que éstas poseen un carácter misceláneo donde la poesía no tuvo un peso específico en el conjunto de sus páginas, considerándola una revista cultural y no estrictamente de poesía. Por esta razón, excluimos de nuestro estudio a la catalana *Camp de l'Arpa* (1972-1982), las madrileñas *El Urogallo* (1969-1975) y *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* (1978-1996), la mallorquina *Papeles de*

⁷¹ Cfr. José Luis García Martín, *La segunda generación de posguerra*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1986.

⁷² Madrid, Júcar, 1980.

Son Armadans (1956-1978), o *Los Cuadernos del Norte* (1980-1990) de Oviedo. Hemos excluímos también de nuestro rápido repaso aquellas revistas de gran difusión cuya finalidad era eminentemente crítica. Por esta razón, los *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948-...), *Ínsula* (1946-...) y la *Revista de Occidente* (1923-36;1963-76;1980-...) son revistas vivas que no hemos abordado aquí, aunque sus páginas se prestaran ocasionalmente a la publicación de los versos. Tampoco podemos considerar como vehículo de difusión de la poesía joven la publicación de José García Nieto *Poesía Hispánica* (2ª época, 1971-77) por ser extraordinariamente longeva (que comprendió los números 221-300 de la revista) e incluir en sus páginas poemas y poetas sin una clara definición poética, sino la simple colección heterogénea de versos. No obstante, debemos destacar que una cala en sus páginas nos ha permitido encontrar los versos de Fernando Ortiz y Francisco Bejarano, entre otros. Ya en los últimos años de la década de los setenta nacieron las revistas barcelonesas *Hora de Poesía* (1979-1995) y *Quimera. Revista de Literatura* (1980-1981) y la valenciana *La Moneda de Hierro* (1979-1980), cuyas publicaciones anunciarían los cambios literarios acaecidos en las postrimerías de la década de los setenta y los primeros años de la década de los ochenta.

3.1.5. DOS REVISTAS ANDALUZAS ANTERIORES A 1966:

***CARACOLA* (1952-1975) Y *CALETA* (1953-1969, 1976)**

Junto a la revista sevillana *La Trinchera. Frente de Poesía Libre* (1962) de José Batlló, otras dos revistas andaluzas compartían protagonismo desde dos extremos del litoral andaluz: *Caracola* de Málaga y *Caleta* de Cádiz. Estas publicaciones tuvieron en común no sólo su fecha de inicio, sino su longevidad y amplia repercusión en el panorama poético andaluz. La primera estuvo dirigida por José Luis Estrada Segalerva y Bernabé Fernández-Canivell que, en su larga trayectoria, vivieron varias etapas como nos describe Francisco Ruiz Noguera:

La primera (del número 1 al 106), con Bernabé Fernández-Canivell como secretario y encargado de cuidar topográficamente la publicación. El esmero y la elegancia de que se habló al hacer referencia a *Litoral* se pusieron aquí de manifiesto (...). *Caracola* contó, además, desde un principio, con la colaboración y asesoramiento de Alfonso Canales, Vicente Núñez, Rafael León y Enrique Molina Campos. Entre todos consiguen que la revista malagueña se convierta en una de las principales dentro del panorama poético de la España del momento.

Con la retirada de Fernández-Canivell comienza la segunda etapa (números 107 al 199). La revista –de cuyo cuidado se encargó ahora José Ruiz Sánchez– sufre algunos cambios tipográficos, así como la desaparición de algunas secciones fijas. En su tercera etapa (números 200 al 278) *Caracola* sustituye la composición a mano por la linotipia, a la vez que la paginación y la calidad del papel disminuyen.⁷³

De la amplia nómina de autores que publicaron sus versos en sus páginas da buena cuenta Ana M^a Castillo en el *Índice general de «Caracola. Revista malagueña de poesía»*⁷⁴ y con el acercamiento a la colección completa de esta publicación se obtendría suficiente material como para escribir toda una monografía que recorriera la poesía andaluza desde la década de los cincuenta hasta los setenta. De hecho, Fanny Rubio inauguraba el estudio de la revista *Caracola* afirmando que «Alrededor de esta larga revista se podría reconstruir gran parte de la historia de la poesía española actual».⁷⁵ Sin embargo, ha señalado con tino María Dolores Gutiérrez Navas que, por esta misma razón,

⁷³ Francisco Ruiz Noguera, «Revistas y colecciones poéticas malagueñas en el siglo XX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 514-515, abril-mayo 1993, pp. 346-347.

⁷⁴ Málaga, Universidad de Málaga, 1980. También, cfr. el capítulo de Manuel J. Ramos Ortega, «*Caracola* y la herencia del 27», en *Las revistas literarias en España entre la «Edad de Plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001, pp. 155-172; y el artículo Ana M^a Castillo, «Algunas publicaciones malagueñas de poesía (1936-1976)», *Diario del Sol*, 2/09/1979.

⁷⁵ Fanny Rubio Gámez, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 386.

Caracola, la revista malagueña de poesía fundada en 1952 por José Luis Estrada Segalerva, había llegado a ser una de las más importantes revistas poéticas españolas bajo el impulso de Bernabé Fernández-Canivell. Sin embargo, a finales de los años 60 *Caracola* había entrado en una fase de declive.⁷⁶

Esta afirmación nos sirve para descartar su estudio, dado que se trata de una revista arraigada en buena parte de los años anteriores a la Transición y, por esa misma razón, la excluimos del corpus de revistas de nueva aparición entre 1966 y 1982. Un caso muy similar fueron los dieciséis números (más otro extraordinario) que publicó sin periodicidad la revista *Caleta* de Cádiz desde 1953 hasta 1969, al que hay que añadir otro número más extraordinario editado seis años después, en 1976. Apadrinados por Miguel Martínez del Cerro y Pedro Pérez Clotet, este equipo de autores gaditanos estuvo constituido en su fundación por Miguel Martínez del Cerro, Rafael Soto Vergés, Pablo Sánchez Pías, Juan Antonio Sánchez Anes, Lucrecia Gallé, Manuel Arjonilla, José María Carrascal y José Manuel García Gómez. Lo que comenzó siendo un vehículo de difusión para los poemas del grupo, acabó convirtiéndose en uno de los máximos exponentes de la poesía gaditana en estos años con la publicación de los primeros versos de los autores Rafael Soto Vergés, Manuel Ríos Ruiz, Manuel García Viñó, Manuel Mantero, Antonio Hernández y Ángel García López, entre otros. Las páginas de *Caleta* compartieron protagonismo con otras publicaciones de vida algo más breves, como la gaditana *El Parnaso* (1948-1951) y *Platero* (1951-1954), dirigidas por Fernando Quiñones y *Alcavarán* (1949-1956) de Arcos de la Frontera y dirigida por los hermanos Antonio y Carlos Murciano.⁷⁷ En este caso también hemos desechado la posibilidad de incorporar a nuestro estudio de la poesía de la Transición a la revista *Caleta*, pues tanto su discontinuidad en la

⁷⁶ María Dolores Gutiérrez Navas, «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», en Manuel J. Ramos Ortega (coord.), *Revistas Literarias Españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, v. III, p. 136.

⁷⁷ Ambas revistas gaditanas fueron estudiadas, en primer lugar, por Fanny Rubio (*Ob. Cit.*, pp. 347-352 y 344-347, respectivamente) y, recientemente, por Manuel J. Ramos Ortega, en *Las revistas literarias en España entre la «Edad de Plata» y el medio siglo*, *Ob. Cit.*, pp. 115-144 y 145-154, respectivamente.

publicación de sus números como la longevidad que abarca casi tres décadas y no reflejaría suficientemente las propuestas de la joven poesía andaluza que se incorpora a la literatura a partir de 1966.

3.2. LA JOVEN POESÍA DEL 68 QUE VINO DEL SUR: LAS REVISTAS LITERARIAS ANDALUZAS 1967-1968

3.2.1. LA REVISTA *BAHÍA* (1967-1979) O LA SOLEDAD POÉTICA DEL SUR

*En tierra de poetas, tiene que ser portavoz de inquietudes, de belleza y verdad. Los poetas andaluces «seguimos cantando».*¹

6. Afirmamos la necesidad de romper los moldes de la colonización cultural castellana y proclamamos la urgencia de partir, en nuestra búsqueda de autonomía cultural, desde nuestro lenguaje y desde los demás signos de identidad de nuestra cultura popular autóctona.

*7. Denunciamos la absoluta falta de una infraestructura editorial que, a nivel regional, estimule, encauce y promocióne la producción cultural del pueblo andaluz.*²

¹ *Bahía*, núm. 17, octubre 1971, s.p.

² «I Congreso de Escritores Independientes Andaluces», *Bahía*, núm. 34, octubre 1976, s.p.

Desde la publicación de los pliegos gaditanos de *Torre Tavira* (1962, 1965, 1974, 1976 y 1982) de Ignacio Rivera Podesta y las páginas de la revista *Liza* (1961-62),³ dirigida por José María Velásquez y Antonio Hernández en Arcos de la Frontera, la poesía gaditana se había quedado sin vehículo alguno de publicación periódica hasta la llegada de la revista *Bahía* en 1967.⁴ En particular, la revista *Liza* estuvo compuesta por cuatro números repartidos en cinco entregas (la cuarta aparece sin número) que representó el impulso de un nuevo «equipo» de poetas al comienzo de la década de los sesenta pero que poco más tarde se disgregó para seguir caminos distintos. Éste es el caso del director José María Velásquez y el subdirector Antonio Hernández de *Liza*, quienes eran considerados herederos del grupo, colección de poesía (1956-75) y revista *Alcavarán* (surgido en Arcos de la Frontera entre 1949 y 1957, y compuesto por Julio Mariscal, Antonio Murciano, Juan de Dios Ruiz Copete, Carlos Murciano, Antonio Luis Baena y Cristóbal Romero). Los distintos números de *Liza* se distribuyeron en la primavera, el verano y el otoño de 1961 y el invierno y la primavera-verano de 1962. La nómina de poetas fue eminentemente gaditana, con predominio de los poetas de Arcos de la Frontera. Así mismo, observamos la colaboración en la revista de poetas de distintas edades entre los que se encuentran Julio Mariscal de Montes, Antonio Murciano, José María Capote, Juan de la Plata, Manuel Sánchez Mariscal, Juan Cervera Sanchís, Ignacio Gay, José Antonio Rosado, Manuel Domínguez Seura, Leonardo Rosaita, Antonio Luis Baena, Julio Alfredo Egea,

³ Cfr. Fanny Rubio Gámez, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976; y «Poesía y marginación en la Andalucía de posguerra», en AA.VV., *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Diciembre de 1976. Andalucía Hoy*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, pp. 361-365; y María del Carmen García Tejera y Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (col. «Vandalia Maior»), 2003.

⁴ Cfr. José Antonio Hernández Guerrero, «Datos para la historia de las letras gaditanas (1900-1930)», *Gades*, núm. 2, 1979, pp. 135-154; y «Datos para la historia de las letras gaditanas (1930-1960)», *Gades*, núm. 3, 1980, pp. 139-168; Jesús Fernández Palacios, «Las revistas literarias gaditanas», *Pliegos de Cordel*, suplemento del diario *Córdoba*, núm. 26, 1/06/1980, p. 19; reed. *Andarax*, núm. 16, 1980, s.p.

Rafael Guillén, Joaquín Caro Romero, Fernando Quiñones, Manuel Pacheco, Manuel Pinillos, José Luis Tejada, Francisco Toledano, Luis Molina, Antonio Fernández Molina, María Jesús Alonso, Antonio Burgos, Ángel García López o María de los Reyes Fuentes, así como los encargados de la publicación José María Velásquez y Antonio Hernández, entre otros. Las páginas de esta revista finalizó en 1962 por varios motivos: el primero, los problemas de censura derivados del poema de Ángel García López publicado en el número cuatro y último que, además, estaba subvencionado por el Ayuntamiento de Arcos de la Frontera. El segundo, la disgregación del grupo promotor de la revista que tiene que emigrar por motivos de estudio o laborales a Sevilla y Madrid. Así concluye esta desconocida aportación de los jóvenes poetas de Arcos de la Frontera en los primeros años de la década de los sesenta.

Tras el final de *Liza*, debemos esperar algunos años hasta la revista *Bahía. Pliegos poéticos «Campo de Gibraltar»*, nacida en 1967 de manos de los poetas Manuel Fernández Mota, Daniel Florido y Antonio Sánchez Campos. Esta revista algecireña tuvo una vida longeva, pues duró hasta el año 1983 en los que publicó un total de cincuenta números de esta revista. Las dimensiones de las páginas de *Bahía* fueron de veintinueve por veintidós centímetros, compuestas de unas pocas cuartillas con cuatro poemas impresos. Luego, estos «Pliegos poéticos “Campo de Gibraltar”» evolucionaron a una revista impresa, compuesta de dieciséis páginas en el número cuatro (diciembre 1968) y enriquecida a partir del número diecisiete (octubre 1971) con un grosor de treinta páginas. En este segundo formato (que duró hasta el final de la revista), la edición se realizó en la Imprenta Editorial Alba de Algeciras con una tirada total de quinientos ejemplares. La periodicidad de esta revista también cambió a lo largo de su extensa andadura desde una «Publicación no periódica del “Grupo Bahía”» hasta la «Publicación bimestral (aparece los meses pares)» a partir del número diecisiete (octubre 1971), fecha en la que también apareció el premio de poesía «Bahía».

El nacimiento del «Grupo Bahía» surgió de la colaboración de sus tres miembros fundamentales, Manuel Fernández Mota (director del Grupo), Antonio Sánchez Campos (secretario) y Daniel Florido (administración). El origen de sus relaciones debe buscarse varios años antes, en 1958, cuando un encuentro fortuito

en la librería de ocasión y de cambio de Daniel Florido, ubicada en la Plaza de la Palma, les hizo entablar una duradera amistad en torno a la poesía.⁵ Por otro lado, Antonio Sánchez Campos se unió al grupo con posterioridad a esta fecha desempeñando la labor de subdirector de *Bahía*.

La finalidad de esta publicación periódica fue difundir la poesía andaluza de jóvenes autores que no pudieran publicar su obra en otros medios, algo que, por otro lado, era muy frecuente en la provincia gaditana. Desde las postrimerías de la década de los cincuenta hasta 1967 se sucedieron distintos intentos frustrados de crear una revista andaluza que tuvo que esperar hasta el mes de noviembre de 1967. En estas fechas se pudo leer la vocación de la revista *Bahía* («Nuestra revista sale para servir a la poesía»⁶) y tuvo el papel más relevante en su apoyo incondicional en 1972 a la celebración de un congreso de poetas andaluces que, finalmente se realizó en Albox (Almería) varios años después, el veintisiete de agosto de 1976. En el editorial del número diecisiete de la revista *Bahía* (octubre 1971), esta publicación quiere ser «en tierra de poetas, tiene que ser portavoz de inquietudes, de belleza y verdad. Los poetas andaluces “seguimos cantando”». ⁷ La alusión del también poeta gaditano Rafael Alberti bien podría interpretarse como una clara apuesta por la libertad de expresión como demuestra el soneto «Rafael Alberti»⁸ de Juan Antonio Sánchez Anés. Y tras este «I Congreso de Escritores Independientes Andaluces», la revista *Bahía* publicó las conclusiones de dicho congreso, en donde podemos leer:

- a. La cultura andaluza ha sido sistemáticamente oprimida y marginada.
- b. La cultura andaluza ha sido colonizada y utilizada para los intereses centralistas del Estado Español.

⁵ Cfr. Mario Ocaña (coor.), «Bahía», *Historia de Algeciras III. Arte y cultura en Algeciras*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 265-268.

⁶ *Bahía*, núm. 1, noviembre 1967; tomado de Mario Ocaña (coor.), «Bahía», *Historia de Algeciras III. Arte y cultura en Algeciras*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001, p. 266.

⁷ S.A., «Editorial», *Bahía*, núm. 17, octubre 1971, s.p.

⁸ Juan Antonio Sánchez Anés, «Rafael Alberti», *Bahía*, núm. 17, octubre 1971, s.p.

- c. La única respuesta positiva para la supervivencia de la cultura andaluza, estriba en la gestión democrática que a todos los niveles (locales, provinciales y regionales) puedan garantizar la libertad y su ejercicio.
- d. El escritor andaluz debe trasponer la problemática del pueblo andaluz partiendo de una investigación de la expresión más perfectamente adecuada a la realidad andaluza actual y a su proceso de cambio.
- e. En esta coyuntura histórica, nos parece necesario insistir en la urgencia de una producción literaria, cuya excelencias formales no olviden los niveles significativos que puedan comunicar con todos los sectores del pueblo andaluz, en su actual proceso de toma de conciencia como colectividad.
- f. Afirmamos la necesidad de romper los moldes de la colonización cultural castellana y proclamamos la urgencia de partir, en nuestra búsqueda de autonomía cultural, desde nuestro lenguaje y desde los demás signos de identidad de nuestra cultura popular autóctona.
- g. Denunciamos la absoluta falta de una infraestructura editorial que, a nivel regional, estimule, encauce y promueva la producción cultural del pueblo andaluz.
- h. Llamamos la atención sobre la necesidad de que, por parte de las entidades locales, provinciales y regionales, se proceda a la creación de una política editorial continuada y democrática al servicio del pueblo andaluz, capaz de dar cauce a todas las expresiones de nuestra cultura.
- i. Convocamos a los escritores andaluces a un nuevo congreso para que todos y cada uno participen en la creación de una Asociación de Escritores Andaluces que represente democráticamente a todos los que desde las nueve provincias (incluida como provincia la emigración) escriben y dan cauce a la expresión cultural del pueblo andaluz.⁹

El progresivo andalucismo se puede observar en sus páginas desde 1967 hasta 1979. En cierto modo, el poema de R. Palomino Kayser resumía los nuevos parámetros del compromiso poético que había puesto en práctica progresivamente la revista *Bahía* y que no había desdeñado una poesía social o arraigada en el contexto histórico y político del que nacía. De este modo debemos leer a modo de manifiesto los siguientes versos:

⁹ *Bahía*, núm. 34, octubre 1976, s.p.

POESÍA

es llorar, gritar, ¡gritar!
Correr entre los montes y los soles,
saltar cataratas sonriendo...

Llorar.

Gritar.

Correr.

Saltar.

Parir. CON EL PUEBLO

Sufrir.

Amar.

Sangrar.

Cantar.¹⁰

Los versos de R. Palomino Kayser bien pudieran secundar la «Carta abierta a Victoriano Crémer»¹¹ que Celaya remitió a la revista *Española* en respuesta a un editorial escrito por Gonzáles Lamas. En él, descubrimos algunos rasgos aplicables a este poema, como la mirada apasionada a la realidad, el uso de un lenguaje cotidiano, el desdén por el cuidado formal y su ligazón al contexto histórico-político del momento. Es por eso que la revista *Bahía* anotó en su «Editorial» del número siguiente:

Hoy como siempre, los poetas claman por la libertad y la justicia, conscientes de su responsabilidad, sabiendo que sólo el hombre libre puede engendrar una sociedad, donde impere la equidad y desaparezcan la esclavitud y la miseria.

Hoy como siempre, los poetas siguen buscando el amor, la verdad y la belleza; agua, aire y perfume, sin los cuales se siente árido y reseco el corazón humano.

¹⁰ R. Palomino Kayser, «Poesía...», *Bahía*, núm. 34, octubre 1976, s.p.

¹¹ Cfr. Gabriel Celaya, *Inquisiciones de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972.

Hoy como siempre, los poetas sienten el dolor en lo más profundo del poema, cuando ven a Caín pisotear el arco iris y regar con sangre inocente los surcos de la tierra.

Hoy como siempre, gritan los poetas su mensaje de hombres, de hermanos, de padres y de hijos, sabiendo que sólo la comprensión, el amor, la esperanza, el perdón y el olvido, nos pueden librar de las tinieblas de la guerra.

Hoy como siempre, llamarán los poetas a la Paz y a la Concordia, a la lucha del Trabajo y de la Cultura, pues saben que sólo así los hombres podrán sentirse iguales y liberados. (...)

Hoy como siempre, están los poetas aquí, hombres entre los hombres, elevando su voz, ofreciendo sus poemas, y no por puro recreo estético ni por simple juego literario vacío y sin sentido, sino por inquietud profética, reformadora y humana. Hoy como siempre, no callan los poetas.¹²

El sentido de la solidaridad y, por ende, fraternal en la poesía se convertirá desde los primeros números de *Bahía* en un rasgo que la hilvana de principio a fin. En este sentido, es interesante resaltar el poema «Tríptico del olivo y el pueblo» de Manuel Fernández Mota que fue dedicado «Al primer Gobierno Pre-autonómico Andaluz. Por si acaso».¹³ De esta postura activista ante la realidad y la futura comunidad autónoma de Andalucía nació la polémica sobre un poema de Gabriel Celaya titulado «Andaluces, enanos asexuados» de su libro *El hilo rojo*.¹⁴ En ella, Manuel Fernández Mota apoyaba la protesta del grupo «Poetas por su pueblo – Poetak Herraren Alde» que editaban la revista de poesía *Yambo* y que firmaban el artículo «De un desgraciado poema de Gabriel Celaya al inexistente racismo vasco».¹⁵ Los versos del poeta vasco criticado eran los siguientes:

Nosotros, vascos, luchando
con el hierro, con lo terco, con el cansancio y la rabia
y allá en el Sur los flamencos,
los enanos asexuados que gorgotean y bailan.

¹² S.A., «Editorial», *Bahía*, núm. 35, febrero 1977, s.p.

¹³ Manuel Fernández Mota, «Tríptico del olivo y el pueblo», *Bahía*, núm. 39, junio 1978, p. 11.

¹⁴ Madrid, Visor, 1977.

¹⁵ *Bahía*, núm. 40, octubre 1978, pp. 10-11.

¿En paz? ¡En paz! Pero un vasco,
como no acepta el Destino,
sólo encuentra luz si lucha con un furioso martillo,
porque sólo combatiendo se crea la libertad
que no es nunca natural.
La libertad: esa vida que tenemos que forjar.¹⁶

Para acabar de aclarar el sentido de este poema, Gabriel Celaya glosó dichos versos en el diario *Sol de España* con las siguientes declaraciones:

En realidad yo sólo quise contraponer la laboriosidad de los obreros vascos a la pereza en que viven sumidas las cigarras andaluzas. Lo único que yo quería defender era el trabajo. También la conquista de la libertad exige un esfuerzo y un trabajo. Por eso la indolencia andaluza –eso que ellos llaman la sabiduría ancestral– me ataca los nervios.¹⁷

La repuesta a estos textos de Gabriel Celaya mostró en 1978 el compromiso de la revista *Bahía* con una clara apuesta por la dignidad de Andalucía y su compromiso con la libertad, cada vez más explícito en sus páginas. De hecho, las páginas de la revista algecireña se esforzaron en transformar la visión tópica de una Andalucía aquejada de una cultura convertida en folklore superficial que, utilizado por el Régimen franquista, enajenaba la auténtica identidad andaluza. Por esta razón, anotó Manuel Fernández Mota en un artículo titulado «En torno a este “Poema” de Gabriel Celaya»:

Estas «cigarras andaluzas» no cantan entre el trigo como él supone. Muchos andaluces han muerto en las calles reclamando sus derechos, otros han sido y son apaleados y apresados por querer conquistar las tierras de los latifundios sin cultivar. Miles de trabajadores gritan y se manifiestan en todos los pueblos de la Región. Dirigentes sindicalistas se encierran en huelga de hambre, para de alguna forma despertar la conciencia popular. Los poetas gritan y plantan sus versos en

¹⁶ Gabriel Celaya, «Andaluces, enanos asexuados», *Bahía*, núm. 40, octubre 1978, p. 10.

¹⁷ *Bahía*, núm. 40, octubre 1978, p. 10.

las plazas públicas, y no para herir, sino para unir y levantar. Todos los andaluces (los verdaderos andaluces se entiende) estamos de alguna forma luchando y trabajando para sacar al pueblo de un subdesarrollo, que por muchas causas, y no todas intrínsecas, nos ha tocado vivir.¹⁸

En este sentido, la revista de poesía *Bahía* tuvo como finalidades la difusión de la poesía andaluza de finales de los sesenta y los setenta. Sus páginas fueron testimonio de los profundos cambios producidos en la sociedad española en general, y andaluza, en particular, de los setenta. Su compromiso con Andalucía y su conciencia de subdesarrolló fueron fundamentales para la evolución de determinados presupuestos ideológicos que, a partir de 1973, fueron recurrentes en las páginas de *Bahía*. En este sentido, la revista algecireña fue una voz alta y clara a favor de la poesía y la sociedad andaluza en una época en la que empezaba a despertar de su letargo.

3.2.1.1. EL «GRUPO POÉTICO BAHÍA»

El «Grupo poético Bahía» surgió como un proyecto largamente pospuesto entre Daniel Florido y Manuel Fernández Mota. Todo comienza con el encuentro casual de ambos en el quiosco de compraventa de tebeos y libros usados que regentaba el primero, Daniel Florido.¹⁹ Con su amistad, se fue forjando el proyecto editorial de una revista que, tras varios intentos, nació en la fecha de 1967, bajo la dirección de Manuel Fernández Mota,²⁰ auténtico dinamizador de

¹⁸ Manuel Fernández Mota, «En torno a este “Poema” de Gabriel Celaya», *Bahía*, núm. 40, octubre 1978, p. 10.

¹⁹ Santa Olalla (Huelva), 1910-Algeciras, 1975. Desde su residencia de Algeciras, publicó poemas en revistas españolas e hispanoamericanas. En vida, publicó su poemario *Mi ruta* (1972), aunque Manuel Fernández Mota editó más tarde algunos de sus versos póstumos en la *Antología del recuerdo* (Algeciras, Bahía, 1980) y *De cristal* (1995).

²⁰ Sayalonga (Málaga), 1924. Ha publicado los poemarios *Destellos del barro* (1964), *Diálogo astral* (1971) –primer número de la colección Bahía–, *Versos doloridos* (1971), *Las horas maduras* (1975), *La voz estremecida* (1975), *Los muñecos de Prometeo* (1977), *La noche de los Profetas*

esta revista de Algeciras. Por último, el trío fundador de la revista *Bahía* se completaba con el autor Antonio Sánchez Campos²¹ y otras colaboraciones de Luis Alberto del Castillo, José Riquelme, Joaquín Bassecourt o Ángel Sánchez Pascual. Otros autores más jóvenes fueron los hermanos Julio y Miguel Ortega, Enrique Rovira, Nani Morante, María Luisa González de Castrejón, Ángel Mora, Teresa Vázquez, y, sobre todo, Luis Carlos Gutiérrez Alonso.²² Todos estos autores presentaron un nuevo panorama de la poesía andaluza escrita en el Campo de Gibraltar que siempre había sufrido el constante exilio de aquellos poetas o escritores de cierto interés. Éste fue el caso de José Lupiáñez y Jenaro Talens que, muy pronto, emigraron a la ciudad de Granada para continuar sus estudios universitarios. Con posterioridad, el primero ha desarrollado su obra en la ciudad de la Alhambra y el segundo lo ha hecho en las tierras levantinas de Valencia. En este sentido, Alejandro Luque de Diego ha resumido la labor del poeta Manuel Fernández Mota:

(1980), *Sonetos calpenses* (1981), *Poemas de Bahía* (1985), *Apuntes al óleo sin arco iris* (1988), *Lunas de Guadalmequí* (1990), *Rosas de Leo* (1992), *Antología para una noche de junio* (1994), *Pétalos pluviales* (1997), *Poemas de la Isla Verde* (1998), *Latido y tiempo* (1998) y *La antorcha en vuelo* (1999). Desde el comienzo, colaboró con la prensa y la radio (*Revista Literaria Radiofónica* Carteya, dirigida por Agustín Moriche para Radio Algeciras) y mostró gran interés por las artes plásticas (formó parte de la fundación de la Unión Fotográfica Cinematográfica de Algeciras (UFCA) y de la Agrupación de Cultura y Arte (ACA)). Agotado el proyecto de la revista *Bahía* en 1982, Manuel Fernández Mota publicó numerosos libros con los sellos editoriales «Sur y Remo», «Cuadernos de la Almoraima», «Viento y Agua», «Portus Albus», o los libros de homenaje «Bahía-Poesía del Sur y Mecenas».

²¹ San Roque, 1928–Algeciras, 1999. Publicó un único poemario titulado *Nocturno gris* (1971) y difundió su poesía en pequeñas entregas.

²² 1947-1994. Una selección de su poesía fue publicada por la Fundación José Luis Cano póstumamente, bajo el título de *Diwan de Al-Yazirat y otros poemas*. Licenciado en Arte, Filosofía, Geografía e Historia por la Universidad Complutense, lector de español en varias universidades extranjeras, artista plástico y estudioso al mismo tiempo de la cerámica, las artes ornamentales y la artesanía en plata, Luis Carlos Gutiérrez Alonso bebió de una poética heterodoxa que mezclaba desde el romancero de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández, hasta la generación *beat* y la de los *novísimos*.

Tampoco contaba el Campo de Gibraltar con la presencia activa de dos de sus poetas más interesantes, el license José Lupiáñez y el tarifeño Jenaro Talens. Sólo el incombustible Manuel Fernández Mota, presente patriarca de la modernidad y fundador de la decana *Bahía* (...) ejercían como agitadores del ambiente literario y servían como puente con la poesía andaluza del momento.²³

Por otro lado, la longeva trayectoria de estos *Pliegos poéticos* «*Campo de Gibraltar*», como se titulaban los números de la revista *Bahía*, permitió que en sus páginas habitara una nómina extensa de autores. Una de las características más sobresalientes de esta revista algecireña fue, además de su heterogeneidad, la generosidad al abrir sus páginas a poetas y autores de orígenes y orientaciones poéticas variadas, de la poesía de inspiración clasicista a los caligramas y poemas experimentales.²⁴ Estas circunstancias justificarían que encontremos compartiendo protagonismo en el mismo número los poemas de Manuel Fernández Calvo y Francisco Bejarano,²⁵ José Infante y el mismo Manuel Fernández Mota²⁶ o Fernando Quiñones y Manuel Terrín Benavides.²⁷ La revista *Bahía* reunió tanto a los jóvenes Antonio L. Bouza,²⁸ Jaime Siles,²⁹ Jesús Fernández Palacios,³⁰ Francisco Peralto³¹ como a los mayores Carlos Edmundo de Ory³² y Leopoldo de Luis,³³ entre otros. De todos estos nombres escogidos inferimos el amplio abanico de autores recogidos en las páginas de la revista *Bahía*, en el que predominaron los autores del área de Andalucía occidental. Por otro lado, el carácter abierto de la revista *Bahía* también hizo que, con frecuencia,

²³ Alejandro Luque de Diego, *La Plata Fundida. 1970-1995 (25 años de poesía gaditana)*, Cádiz, Quórum Libros Editores, 1997, p. 28.

²⁴ Cfr. *Bahía*, núm. 17, octubre 1971.

²⁵ Cfr. *Bahía*, núm. 20, 1973.

²⁶ Cfr. *Bahía*, núm. 12, octubre 1970.

²⁷ Cfr. *Bahía*, núm. 14, febrero 1971.

²⁸ Cfr. *Bahía*, núm. 15, abril 1971.

²⁹ Cfr. *Bahía*, núm. 17, octubre 1971.

³⁰ Cfr. *Bahía*, núm. 19, febrero 1972.

³¹ Cfr. *Bahía*, núm. 29, febrero 1975.

³² Cfr. *Bahía*, núm. 27, agosto 1974.

³³ Cfr. *Bahía*, núm. 31-32, diciembre 1975. Monográfico dedicado «A la mujer madre».

se publicaran poemas de escasa calidad e impidiera que el lector perciba esta revista como un proyecto unitario con unos objetivos y criterios literarios definidos. En este sentido, en más de una ocasión el proyecto editorial dirigido por Manuel Fernández Mota se convirtió en un centón de cientos de versos sin identidad alguna de equipo o grupo.

Las páginas de *Bahía* dejaron de publicarse en 1983, después de una etapa en la que los números dejaron de editarse con relativa periodicidad. El cansancio y el agotamiento del proyecto editorial eran visibles ya en 1979. Sin embargo, éste continuó sin periodicidad hasta el año 1983. Los proyectos editoriales sufrieron una profunda transformación con la llegada de la década de los ochenta y, en el caso de la revista *Bahía*, no fue una excepción, pues había cubierto un ciclo completo que hemos denominado la «doble transición» y que recorre desde 1967 hasta 1983. Los nuevos proyectos editoriales impulsados por los Ayuntamientos y las Diputaciones Provinciales democráticos habían acabado por excluir del panorama cultural a todas las propuestas privadas sobrevivientes de la década anterior.

3.2.1.2. CONTENIDO DE LA REVISTA

El formato cuartilla del primer número de *Bahía* (1967) estuvo compuesto de tres folios escritos por ambos lados y ordenado a modo de un cuadernillo sin grapar. En él, se publicaron cuatro poemas de Manuel Fernández Mota, Daniel Florido y Antonio Sánchez Campos, presididos por un soneto titulado «Playa amarga»³⁴ del también poeta algecireño José Luis Cano. Tras estas primeras muestras del año 1967, llegó el formato que conservó la revista *Bahía* a lo largo de toda su extensa andadura, con dieciséis páginas hasta el número dieciséis y treinta, hasta el número cincuenta. La distribución del contenido de la revista

³⁴ Poema perteneciente a su libro *Sonetos de la Bahía* (1942). Entre sus libros más significativos fueron, además de estos *Sonetos de la bahía*, los libros *Voz de la muerte* (1945), *Las alas perseguidas* (1946), *Otoño en Málaga y otros poemas* (1955), *Luz de tiempo* (1962) y *Poesía* (1964).

Bahía fue siempre cambiante, sin secciones fijas ni artículos críticos que alternaran con la edición de los versos. En general, la poesía era editada sin prólogos programáticos ni temática alguna que vertebrase los distintos números. Sin embargo, hallamos entre los cincuenta números de la revista *Bahía* algunos monográficos o especiales titulados «Homenaje a José Luis Cano»,³⁵ «Réquiem por Neruda»³⁶ o, por último, un número dedicado a «A la mujer madre» que alternaron con otros números ordinarios.

Sin embargo, los dos números más destacados han sido aquellos dedicados a una amplia nómina de escritores andaluces ideado a modo de selección antológica. De ahí, el interés por esta «Poesía actual andaluza»³⁷ que fue objeto de intensos debates y conversaciones desde finales de la década de los setenta. En este sentido, sus páginas se convirtieron en una muestra de las preocupaciones poéticas en torno a la literatura andaluza. Dicho número extraordinario de la revista *Bahía* consignó una amplísima nómina de poetas de muy diversas edades y tendencias. Los motivos que llevaron a esta revista a centrarse en la poesía andaluza fueron descritos en el «Prólogo» que la precede:

no desvía en nada el propósito firme que nos hicimos desde un principio de estar abiertos a todos los poetas, a todas las escuelas y a todas las tendencias. No quisiéramos que nadie viera en este número un concepto regionalista, del cual intentamos huir, sino más bien un interés universal, exponiendo a todo el Mundo Hispano, el actual movimiento de la poesía sureña.³⁸

La reivindicación de la poesía andaluza era uno de los objetivos fundamentales de la revista *Bahía* en la medida que ésta no encontraba ningún vehículo que la sacara a la luz y permitiera su difusión. De ahí que los proyectos editoriales de estas fechas sean una reivindicación implícita de los escritores nacidos en el sur.

³⁵ *Bahía*, núm. 9-10, abril-junio 1970. En este número colaboraron Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Leopoldo de Luis.

³⁶ *Bahía*, núm. 25, octubre 1973.

³⁷ *Bahía*, núms. 21-24, abril, 1973.

³⁸ *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 1.

Dicho editorial, escrito posiblemente por Manuel Fernández Mota, era seguido por los comentarios del recopilador de estos números sobre los criterios de selección aplicados a esta antología. Dichos criterios estaban dirigidos hacia una mayor selección cuantitativa de autores sin ninguna restricción en cuanto a la elección de los poemas editados. De hecho, Manuel Fernández Mota escribió que:

los criterios seguidos para este EXTRAORDINARIO no han sido antológicos en cuanto a obras, aunque sí en cuanto a autores. Hemos querido reunir una gran representación de poetas, con el fin de conocer mejor el movimiento poético actual de Andalucía. Son muchas las representaciones; pero sin encasillamiento de ningún orden en cuanto a forma expresiva o concepción estilística. Eso sí, había que huir de todo desorden, de toda predilección personal, y se ofrece en un riguroso orden alfabético.³⁹

En definitiva, nos hallamos ante un volumen colectivo cuya selección de autores ha sido amplia y corresponde al antólogo. Por otro lado, los poemas han sido elegidos por los propios autores, es decir, se trata de una auto-antología. Dicho hecho convierte este número extraordinario de la revista *Bahía* en una antología programática, aunque su apariencia sea la de una selección panorámica. En ella, la selección de los autores elegidos no posee ningún criterio, más bien al contrario. En conclusión, esta antología de la revista *Bahía* no reúne las condiciones de representatividad ni ecuanimidad. Todo esto dificulta la concepción de una poética que defina la autoría de sus páginas. Por consiguiente, se trata de una antología de poesía basada en la acumulación de textos cuyo punto de encuentro era exclusivamente el origen andaluz de los colaboradores y seleccionados de sus páginas. La amplitud de esta antología hizo que se mezclaran poetas muy diversos en edad y de valía dispar. Por tanto, la impresión de la crítica sobre esta revista pasaba, por un lado, de la admiración del trabajo desarrollado por los miembros del consejo de redacción (pues «*Bahía* siempre estará abierta para todos los poetas en la medida de sus posibilidades»⁴⁰), por otro, el lector tenía la desagradable sensación de encontrarse ante un panorama poético andaluz confuso, pues el

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ídem.

orden alfabético adoptado y los poemas escogidos resultaban arbitrarios. La labor de la revista *Bahía* fue encomiable en su esfuerzo por incorporar a un extenso número de autores. Sin embargo, este esfuerzo fue insuficiente en la vertebración y selección de éstos y de sus poemas.⁴¹

La amplia nómina de autores recopilados ha sido ordenada en tres grandes grupos que comienza con los creadores de principios de siglo, pasando por los poetas de la primera y la segunda generación de posguerra y terminando con los poetas jóvenes de los años sesenta-setenta. Los poetas del primer grupo lo componían, entre otros, Francisco Arrauz García (Río Tinto, Huelva, 1899), Manuel Chaparro Wert (Río Tinto, Huelva, 1901), Eduardo Gener Cuadrado (Puerto Real, Cádiz, 1901) o José María Pemán (Cádiz, 1898). El poema de este último, titulado «Soledad», nos sirve para abordar la corriente neopopularista del primer tercio del siglo XX del que se hace eco las páginas de esta revista algecireña:

⁴¹ Los autores presentes en la antología de «Poesía andaluza» de la revista *Bahía* fueron –por orden de aparición–: Manuel del Águila, Vicente Aleixandre, José Luis Amaro Peña, Gabriel de Anzur, Jesús Arcensio, Ana María del Arco, Francisco Arranz García, Manuel Barbadillo, Joaquín Bassecourt, Francisco Bejarano, J. Félix Bellido, Juan Berbel García, Carmen Bermúdez, Juan Bernier, Odón Betanzos Palacios, Pepe Bornoy, Fausto Botello de la Heras, Ramón Burgos Ledesma, Alfonso Canales, José Luis Cano, Manuel Chaparro Wert, Juan Delgando López, Julio Alfredo Egea, Manuel Fernández Calvo, Manuel Fernández Mota, Jesús Fernández Palacios, Daniel Florido, María de los Reyes Fuentes, Francisco Gálvez Moreno, José Diego García Guirao, Ángel García López, Francisco Garfías, Eduardo Gener Cuadrado, José Manuel Gómez Méndez, José Infantes, Román Jurado Brieva, Concha Lagos, José Manuel de Lara, Antonio López Cuadra, Juan de Loxa, Leopoldo de Luis, Rafael Madueño de la Torre, Francisco Malia Varo, Julio Mariscal Montes, Juan Mena, Fernando Merlo, Manuel Millán Jiménez, María Teresa Mongay Martínez, Rafael Montesinos, Ángel Mora, Nani Morante Cayuela, Antonio Murciano, Carlos Murciano, Diego Navarro Mota, Julio Ortega Silva, José María Pemán, Manuel Pérez Casaux, Daniel Pineda, Diego Bautista Prieto, Fernando Quiñones, José Ramírez Muñoz, José María Requena, Manuel Riso Ruiz, José Riquelme Sánchez, Carlos Rivera Ortiz, Ignacio Rivera Posdesta, Ángel Rodríguez Díaz, Leonardo Rosa Hita, Enrique Rovira, Jesús Ruiz Esteban, Juan Antonio Sánchez Anes, Antonio Sánchez Campos, Carmelo Sánchez Muros, Juan Sierra, Jenaro Talens, José Luis Tejada, Francisco Toledano, Manuel Terrín Benavides, Manuel Urbano, Pedro Luis Zorrilla.

Soledad sabe una copla
que tiene su mismo nombre:
Soledad.

Tres renglones nada más:
tres arroyos de agua amarga
que van, cantando, a la mar.

Copla tronchada, tu verso
primero, ¿dónde andará? (...) ⁴²

El segundo grupo lo conformaron los poetas que desarrollaron su obra a partir de 1936. Entre los poetas más destacados por su influencia se encontraba Juan Bernier (Córdoba, 1912) con su poema «Todos». Miembro fundador del grupo *Cántico* de Córdoba –acompañado desde el principio por los también poetas Pablo García Baena, Julio Aumente y Ricardo Molina–, está considerado como el «catalizador y, en cierta medida, ideólogo del grupo». ⁴³ También, la poesía de Alfonso Canales nos acerca a su obra *Réquiem andaluz* ⁴⁴ a través del poema titulado «Treno»:

Bebe, si tienes sed, un gran vaso de arena;
si tienes hambre, llena de piedras tus entrañas;
llora, si estás alegre; canta, si tienes pena;
y deja que te besen los ojos las arañas.

Porque es mentira el agua, mentira el alimento;
la pena, la alegría y el asco son mentira.
Y no hay otros remedios para tu desaliento
que los abrasadores venenos de la ira (...). ⁴⁵

⁴² José María Pemán, «Soledad», *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 56.

⁴³ Luis Antonio de Villena, *La poesía plural*, Madrid, Visor, 1998, p.10.

⁴⁴ Madrid, Visor, 1971.

⁴⁵ Alfonso Canales, «Treno», *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 19.

En ellos encontramos elementos de la tradición elegíaca, un vocabulario desmitificador (simbolizado por la muerte entendida como proceso de descomposición y un suceso vulgar, es decir, antirromántico) y una expresión del dolor contenido. Para el crítico y poeta algecireño José Luis Cano

la forma, el rigor y dominio con que construye sus poemas, (...) su poesía es (...) poco andaluza en los temas, e incluso en la expresión, mucho más sobria y grave que coloreada y sensual, más contenida que derramada más honda que centelleante.⁴⁶

Nuestro rápido repaso alude también a este mismo autor, José Luis Cano,⁴⁷ cuya importancia como crítico y difusor de la poesía española, en general, y andaluza, en particular, ha ocultado su faceta de poeta. Su obra, al igual que su biografía, ha evolucionado en los distintos derroteros de la poesía de posguerra que recorrieron del garcilasismo de *Sonetos de la Bahía* (1942) a *Voz de la muerte* (1944), de tono pesimista y existencial.⁴⁸ Junto a este poeta de Algeciras, encontramos los versos de Julio Alfredo Egea,⁴⁹ en un poema de ambiente urbano y preocupación social –

⁴⁶ José Luis Cano (ed.), *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama (col. «Universitaria de Bolsillo “Punto Omega”»), 1974, p. 203.

⁴⁷ Cádiz, 1912–Madrid, 1999. Publicó los poemarios podemos señalar *Sonetos de la bahía* (Madrid, s.e. [Imp. Silverio Aguirre], 1942), *Voz de la muerte* (Madrid, Editorial Hispánica [Imp. Silverio Aguirre], 1945), *Otoño en Málaga y otros poemas* (Málaga, Imprenta Dardo, 1955), *Luz de tiempo* (ed. de Angel Caffarena Duch, Málaga, El Guadalhorce, 1962) y *Poesía* (Buenos Aires, Plaza&Janés, 1964), entre otras. José Luis Cano fundó en 1947 la revista literaria *Ínsula*, uno de los referentes críticos de la literatura de la segunda mitad del Siglo XX, y fue director de la colección «Adonais de poesía», editor del premio de poesía de nombre homónimo.

⁴⁸ Cfr. Rafael de Cózar, «José Luis Cano y la poesía de los inicios de la posguerra», *Almoraima*, núm. 22, octubre 1999, pp. 25-36.

⁴⁹ Chirivel (Almería), 1926. Ha publicado numerosos poemarios entre los que se encuentran *Ancla enamorada* (Granada, 1953), *La calle* (Granada, Veleta al Sur, 1962), *Museo* (Arcos de la Frontera, Alcavarán, 1962), *Valle de todos* (Madrid, Editora Nacional, 1963), *Piel de toro* (Granada, Veleta al Sur, 1965), *Repítenos la aurora sin cansarte* (Madrid, Rialp [col. «Adonáis»], 1971), *Desventurada vida y muerte de María Sánchez* (Sevilla, col. «Ángaro», 1973), *Bloque quinto* (Murcia, Diputación Provincial de Murcia, 1977), *Sala de espera* (Granada, Diputación

«me considero poeta social»⁵⁰ comenta el poeta a Rafael Vargas en una entrevista–, Francisco Garfias⁵¹ y Leopoldo de Luis.⁵² Éste último volvió en su poema «La rosa gris» sobre varias de sus recurrentes preocupaciones:

Todo está en esta rosa gris. La vida
menudamente canta. En este pájaro
de plumas incontables está el vuelo
que va del ojo al corazón y al labio. (...)

La vida va por esta rama oscura,
por este diminuto sol opaco,
por esta nube de materia donde
cae la lluvia del tiempo como un llanto (...).⁵³

Provincial de Granada, 1983), *Los regresos* (Almería, Cajal, 1985), *Los asombros* (Valdepeñas, col. «Juan Alcalde», 1996), entre otros.

⁵⁰ Rafael Vargas, *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con Poetas Andaluces*, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Editorial Guadalmena, 1993, 2 v., p. 53.

⁵¹ Moguer (Huelva), 1921. Ha publicado los libros de poesía *Caminos interiores* (Jerez de la Frontera, Cauces, 1942), *El horizonte recogido* (Madrid, Gráficas Cersal, 1949), *Magnificat* (Madrid, 1951), *Ciudad mía* (Sevilla, Ixbiliah, 1961), *Aunque es de noche* (Madrid, Rialp [col. «Adonáis»], 1969), *Entretiempo* (ed. de Angel Caffarena Duch, Málaga, El Guadalhorce, 1970), *La duda* (Madrid, Arbolé, 1972), *Escribo soledad* (Sevilla, Aldebarán, 1974), *Desde entonces* (Sevilla, Ángaro, 1982), *Doble elegía* (Huelva, Club de Escritores Onubenses, 1983), *Jazmín inacabado* (Sevilla, Ángaro, 1986), entre otros.

⁵² Córdoba, 1918–Madrid, 2005. Ha publicado los poemarios *Alba del hijo* (Madrid, Soler Hnos., 1946), *Huésped de un tiempo sombrío* (San Sebastián, Grafico-Editora, 1948), *Los imposibles pájaros* (Madrid : Rialp , 1949 1949), *Elegía en otoño* (Madrid, s.e., 1952), *El árbol y otros poemas* (Santander, Artes Gráf. de los Hermanos Bedía, 1954), *El padre* (1954), *El extraño* (Cádiz, Ateneo de Cádiz, 1955), *Teatro real* (Madrid, Rialp, 1957), *Juego limpio* (Madrid, Gráf. Osa, 1961), *La luz a nuestro lado* (Barcelona, Manresa Graf. Parragón, 1964), *Aquella primavera* (Malaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1967), *Con los cinco sentidos* (Zaragoza, Javalambre , 1970), *De aquí no se va nadie* (1969, 1971), *Igual que los guantes grises* (1979, 1980, 2001), *Entre cañones de miro* (1981), *Una muchacha mueve la cortina* (1983), *Del temor y de la miseria* (Madrid, Orígenes, 1985), *La sencillez de las fábulas* (Guadalajara, Diputación Provincial, 1988), *Reformatorio de adultos* (Madrid, Torreznos, 1990), entre otros.

⁵³ *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 41.

Las características fundamentales de la obra de Leopoldo de Luis son descritas por el mismo José Luis Cano en numerosos estudios. En uno de ellos, podemos leer una buena síntesis de la trayectoria poética de este cordobés, «andaluz no ejerciente» como le gustaba definirse, cuya obra abordaba

un tema trascendente, el dolor del hombre en la tierra, su indefensión ante la crueldad de nuestro tiempo (...) tiñe de pesados y dolientes luz, de contenida tristeza, casi toda la obra de este poeta nacido en Córdoba, pero que tiene más de castellano grave que de andaluz nostálgico y luminoso.⁵⁴

Este nutrido grupo de poetas de los primeros años de posguerra –presentes en esta «Poesía actual andaluza»– concluía con los versos de Julio Mariscal Montes,⁵⁵ Rafael Montesinos⁵⁶ y Fernando Quiñones.⁵⁷ El poema publicado por este último

⁵⁴ José Luis Cano (ed.), *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama (col. «Universitaria de Bolsillo Punto Omega»), 1974, p. 111.

⁵⁵ Arcos de la Frontera (Cádiz), 1922–1977. Ha publicado *Corral de muertos* (Madrid, Neblí, 1953), *Pasan hombres oscuros* (Madrid, Rialp [col. «Adonáis»], 1955), *Poemas de ausencia* (Madrid, Lazarillo, 1957), *Quinta palabra* (Arcos de la Frontera, Alcaraván, 1958), *Tierra de secanos* (Jerez de la Frontera, La Venencia, 1962), *Tierra* (Granada, Veleta al Sur, 1965), *Último día* (Málaga, Cuadernos del Sur, 1971), *Poemas a Soledad* (La Carolina, La Peñuela, 1975), *Trébol de cuatro hojas* (Sevilla, Ángaro, 1976), entre otros.

⁵⁶ Sevilla, 1920–Madrid, 2005. Ha publicado los poemarios *Balada del amor primero* (1946), *Canciones perversas para una niña tonta* (1946), *El libro de las cosas perdidas* (1946), *Las incredulidades* (1948), *Cuadernos de las últimas nostalgias* (1954), *País de la esperanza* (1955), *El tiempo en nuestros brazos* (1958), *La verdad y otras dudas* (1967), *Cancionerillo de tipo tradicional* (1971), *Último cuerpo de campanas* (1980), *De la niebla y sus nombres (Poemas íntimos y otros versos andaluces, 1981-1984)* (1985) y *Con la pena cabal de la alegría (1986-1996)* (1996), entre otras.

⁵⁷ Chiclana de la Frontera (Cádiz), 1931–Cádiz, 1998. Ha publicado *Ascanio o Libro de las flores* (Málaga, col. «A quien conmigo va», 1957), *Cercanía de la gracia* (Madrid, Rialp [col. «Adonáis»], 1957), *Retratos violentos* (Arcos de la Frontera, Alcaraván, 1963), *En vida* (Madrid, Cultura Hispánica, 1964), *Las crónicas de mar y tierra* (Madrid, El Bardo, 1968), *Las crónicas de Al-Andalus* (Barcelona, Ocnos, 1970), *Circunstancias y acordes* (Madrid, Poesía para todos, 1970), *Ben Jaqan* (Barcelona, Ocnos, 1973), *Las crónicas americanas* (Madrid, Aguaribay, 1973), *Las crónicas del 40* (1976) y *Las crónicas inglesas* (1980), entre otras. Todas ellas se hallan

se tituló «Las noticias» y pertenecía al libro *Las Crónicas de Al-Andalus*,⁵⁸ cuyo ciclo comenzó en 1968 con *Las crónicas de mar y tierra* y no concluyó hasta su último poemario, *Las crónicas de Rosemont*.⁵⁹ Los versos de Fernando Quiñones en este número de la revista *Bahía* fueron los siguientes:

Un poco tarde llegan a este rincón las cosas
pero es seguro que no hay que dar la vuelta por Oriente:
todo seguido, unos 26 días
y han hecho ya nueve o diez viajes.
Bajan a miles los rumíes
para embarcar.

Con esto
se olvidarán un poco, puede ser, de acosarnos
y otros ahora y allí van a ser sometidos en sus campos
y sus ciudades, echados
de sus templos.

Al-Andalus
continúa en las Indias.

Acaso aquí tengamos un poco de más paz
cuantos nos hemos querido abandonar la tierra
y allí estarán también, tienen que estarlo,
nuestra desdicha, nuestra gloria.⁶⁰

El poeta Fernando Quiñones construye la voz de un narrador intemporal, un sujeto poético donde dialoga la ficción y la experiencia propia del autor. Dicha voz «es

reunidas en el *Libro de las Crónicas*, vol. I de la Obra Escogida de Fernando Quiñones, Madrid, Hiperión & Ediciones OBA, 1998, estudio preliminar de Fanny Rubio. Una antología reciente de sus versos es *Crónica personal. Antología poética*, Ed. José Manuel Benítez Ariza, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (col. «Vandalia Mayor»), 2005. Sobre el conjunto de la obra de Quiñones puede consultarse AAVV, *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Chiclana de la Frontera, Fundación Fernando Quiñones, 2002.

⁵⁸ Barcelona, Ocnos, 1970.

⁵⁹ Madrid, Visor, 1998.

⁶⁰ *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 59.

un dialecto particular e inconfundible: el cuidadísimo prosaísmo (...), la referencia culturalista (...), el lirismo desgarrado de ascendencia flamenca, el exabrupto en ocasiones, el curioso emparejamiento de un bronco andalucismo con el más refinado de los vocablos»,⁶¹ la convierte en uno de los poetas más originales del panorama poético nacional en los años cincuenta y sesenta. Por otro lado, Enrique Molina Campos había destacado el complejo maridaje de tradiciones y autores heterogéneos que se dan en la obra poética de poeta de Chiclana:

La voluntad de «desegotización», de «antiautorreferencia», con que Quiñones asume una historia y una extrañidad que le interesan más que él mismo, excluyen de su poesía: 1º, el «objetivar los sentimientos» (tradición inglesa, Juan Ramón Jiménez, Cernuda); 2º, el derramarlos o recogerlos en un entrañable contorno familiar (Rosales); 3º, el trasponer a un periodo histórico conveniente una determinada actitud vital (Cavafis); 4º, el servirse de la expresión infracultural de un muy determinado ambiente para *situar* una descompuesta historia personal y colectiva (Vázquez Montalbán). En cuanto a Cardenal, es más puramente narrativo y más directamente denunciador (...).⁶²

Estos planteamientos del crítico Enrique Molina Campos han sido retomados por José Luis García Martín para destacar el *culturalismo* que desarrolló Fernando Quiñones a partir de *Las Crónicas de Mar y Tierra*⁶³ de 1968, mostrando una de las propuestas poéticas más intuitivas y actuales de la poesía española.⁶⁴

Junto a estos poetas mayores de voz poética madura, también encontramos a otros autores de equipos posteriores que comenzaban a publicar sus primeros poemas al final de la década de los sesenta y al principio de los setenta. Entre las propuestas poéticas de los autores del sesenta y ocho, hallamos tanto

⁶¹ Carlos Marzal, «Arder en las palabras», en Fernando Quiñones, *Cien poemas*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 11-12.

⁶² Enrique Molina Campos, «Fernando Quiñones, cronista de la clara desolación», *Informaciones* (suplemento), 30/06/1977, p. 4.

⁶³ Madrid, El Bardo, 1968.

⁶⁴ José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Exma. Diputación de Badajoz, 1986, pp. 218-229.

poemas visuales («Muerte blanca» de Julio Ortega Silva⁶⁵) y caligramas («La escalada de Eros» de Pepe Bornoy⁶⁶) como los poemas discursivos de Francisco Bejarano,⁶⁷ Jenaro Talens⁶⁸ y Juan de Loxa.⁶⁹ Éste último, con su poesía «Siete liras setenta y pico», evidenciaba la influencia del simbolismo lorquiano y la poesía flamenca o popular con el resultado de un verso de gran sonoridad, cercano a la estética vanguardistas. No por otros motivos Fernando de Villena cree que «sus poemas [refiriéndose al poeta granadino Juan de Loxa], que tan sutilmente logran captar toda suerte de atmósferas, poseen siempre el requisito primero de toda gran literatura: la capacidad de sorprender»,⁷⁰ como queda de manifiesto en su poema seleccionado en las páginas de la revista *Bahía*:

El amarillo hueso
castañuelea al borde de un maullido
Kikiriki o beso
sentado en el sonido
que «hará parar las aguas del olvido».⁷¹

Mientras el culturalismo de la poesía de Juan de Loxa adquiere una dimensión próxima a lo *camp* norteamericano, el poeta jerezano Francisco Bejarano se presentó con el poema «Las cuatro», perteneciente al conjunto de los *Primeros poemas* escritos entre los años 1969 y 1971 antes de su primer libro, titulado *Transparencia indebida*.⁷² Por último, Jenaro Talens prestó su poema «Toast

⁶⁵ Algeciras, 1947.

⁶⁶ Pepe Bornoy es el seudónimo del pintor, poeta e impresor malagueño José Manuel Cuenca Mendoza (Málaga, 1942).

⁶⁷ Jerez de la Frontera, 1945.

⁶⁸ Tarifa, 1946.

⁶⁹ Granada, 1944.

⁷⁰ Fernando de Villena, «Poetas granadinos de los 70», en AA.VV., *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Port Royal (col. «Poesía»), 1999, p. 21.

⁷¹ *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 40.

⁷² Granada, Universidad de Granada (col. «Silene»), 1977. Su autor ha escrito que «a partir de 1969 comenzaron a aparecer poemas míos en revistas, muy esporádicamente. Los poemas y las revistas eran, por lo general, malos» (José Luis García Martín [ant.], *Las voces y los ecos*, Madrid,

fúnebre», incluido en el libro *Ritual para un artificio*,⁷³ donde abordaba la temática amorosa desde su disolución, la experiencia de la muerte y el abandono, convirtiendo a éstas en ejes de la obra de Jenaro Talens junto a la reflexión de la escritura.⁷⁴ A partir de su primera obra, Talens mostró algunas de sus preocupaciones recurrentes como observamos en el siguiente texto:

Si pudieras decir: admira el lento párpado,
los labios, no su historia,
la placidez de un aire casi erguido
frente al dolor, la sólita muralla
que el buril cinceló para la muerte.

Los ojos. El volumen. Ya no bastan
movimiento, quietud, Quién, para quién
conoces.

Soledad. Y cómo frunce la tarde
el inquieto crecer de la clepsidra.
El caballero finge en la penumbra
pálida voz de mármol, la mano en el arzón.

Si pudieses decir: soy; pero nadie
oye.

Cuanto naufragio adviene sin esfuerzo.
El puñal con zafiros y una espada herrumbrosa.

Júcar, 1980, p. 218). De hecho, se da la circunstancia que Francisco Bejarano publicó en varias ocasiones en la revista *Bahía*, al menos, en cinco ocasiones. A saber: *Bahía*, núm. 19 (febrero 1972), *Bahía*, núm. 20 (abril 1972), *Bahía*, núm. 28 (diciembre 1974), *Bahía*, núm. 33 (abril 1976), *Bahía*, núm. 40 (octubre 1978).

⁷³ Valencia, Fomento de Lectura (col. «Hontanar. Libros de Poesía», núm. 8), 1971.

⁷⁴ Cfr. Miguel Más y Juan Luis Ramos, «Destrucción, escritura y discurso amoroso en la poesía de Jenaro Talens», en Jenaro Talens, *El vuelo excede el ala*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1982, 2ª, pp. 239-268; Juan Carlos Fernández Serrato, «Introducción», en Jenaro Talens, *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas», núm. 531), 2002, pp. 13-134; y Juan Carlos Fernández Serrato (ed.), *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, Madrid, Visor Libros (col. «Biblioteca Filología Hispana», núm. 95), 2007.

Yeso, esquilas, rencor: furias que el tiempo ulcera.
Solos, un mundo insomne y un laurel inaudito.

Ahora inútiles ya los pájaros de otoño.⁷⁵

Las colaboraciones que habían compuesto este número especial de *Bahía* fueron de relativa importancia, gracias a que incluía autores de cierto prestigio dentro del panorama poético español. No obstante, la publicación de este número especial contuvo una nómina excesivamente amplia y una ordenación caótica, donde el lector con dificultad hubiera podido obtener alguna conclusión sobre el panorama poético andaluz de las últimas décadas. En este sentido, el poeta y crítico Manuel Urbano anotó en la introducción de una de sus antologías que

Como un inmenso y abigarrado esportón poético en el que entraron sin las más mínimas exigencias de calidad todos aquellos poetas que acudieron a la amplia, ecléctica y generosa llamada de sus confeccionadores, se nos viene el cuádruple número antológico de la revista *Bahía* ya mencionado, y que alberga a más de ochenta poetas, de ellos son gaditanos más de una treintena; el saldo, como es de esperar, decepcionante y no sólo por el elevado número de flojos poetas que contiene –en el caso de que a los malos poetas se les considere como tales–, sino por las notorias ausencias, lo que arrastra como resultado que el trabajo antológico pierda su natural objetivo de ser testimonio, al menos, de un *estado poético*.⁷⁶

Por el contrario, tal centón de autores tuvo la virtud de mostrar la pluralidad y continuidad de la poesía andaluza en las décadas posteriores a la guerra civil, aunque la cantidad desmereciera el resultado. Un importante esfuerzo por ubicar y promocionar la poesía andaluza en un contexto nacional de la que era excluida en numerosas ocasiones. Fue, en conclusión, la respuesta de las páginas de *Bahía* a

⁷⁵ *Bahía*, núm. 21-24, abril 1973, p. 72.

⁷⁶ Manuel Urbano, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 120.

una creciente preocupación por la cultura andaluza, convirtiéndose en una de las primeras publicaciones en plantear dicha vocación cultural andaluza.

La revisión de la poesía andaluza por parte de la revista dirigida por Manuel Fernández Mota no fue concluida en el número extraordinario veintiuno/veintidós (abril 1973). Años después fue publicado otro número de la revista *Bahía* con el título «Poesía joven andaluza»,⁷⁷ aunque menos ambicioso que el proyecto antológico precedente. A cargo de los antólogos Juan Antonio Ortiz Torres y Pablo Antonio Fernández, Manuel Fernández Mota realizó el prólogo de esta nueva antología de poesía joven cuya presentación fue elaborada en verso:

Bahía ha brindado sus páginas,
y ellos, poetas,
las han llenado de soles, rayos, surcos, fuentes y tormentas.
Ellos son la esperanza del pueblo.
Si ellos gritan y cantan,
si ellos elevan su voz, sus manos y su frente,
Andalucía está viva⁷⁸

El espíritu de los versos de esta colección se identificaba con la necesidad del grito de todo un pueblo ante el silencio impuesto. Estas páginas pretendían sumarse en 1978 a las numerosas actitudes reivindicativas que, de manera creciente, fueron brotando a partir de 1976. Sin embargo, no todos los poetas presentes en *Bahía* entenderían esta misma forma de expresión. No existe una «tiranía estética» que los defina, únicamente un origen común y un mismo deseo.⁷⁹ De hecho, las páginas más modestas de esta última entrega antológica

⁷⁷ *Bahía. Pliegos Poéticos «Campo de Gibraltar»*, núm. 38, abril 1978.

⁷⁸ Manuel Fernández Mota, «Editorial», *Bahía. Pliegos Poéticos «Campo de Gibraltar»*, núm. 38, abril 1978, p. 2.

⁷⁹ La nómina de poetas seleccionados en *Bahía* (núm. 38, abril 1978) fueron Manuel Fernández Mota, Pedro Martín Muñoz, Domingo Mariscal Rivera, José Chamorro Gómez, Antonio Tinoco Lucía, Diego Fábrega, José López Romero, Salvador López Becerra, Manuel Hedrera, José Antonio Segovia Sierra, Ramón Reig García, Mariano Márquez Toro, Rafael Castaño Sánchez,

repetían el esquema de la primera, elaborando un centón poético cuya heterogeneidad hace muy difícil al lector distinguir las voces poéticas auténticas de aquellas que no lo son.

En general, el «Grupo», la revista y el «Premio Bahía de Poesía» se convirtieron desde 1967 en referente cultural del Campo de Gibraltar.⁸⁰ A partir de ahí, muchos autores jóvenes publicaron sus primeros versos o se pusieron en contacto con otros grupos, revistas y poetas andaluces. La longevidad de la revista *Bahía* permitió, a su vez, mostrar la heterogeneidad de propuestas que partían de lugares y equipo diversos para conciliar un espíritu de época y unos acontecimientos históricos comunes. De esta manera, *Bahía* ha cubierto todo el proceso evolutivo acaecido en la transición gaditana, convirtiéndose en ineludible referente para el estudio de este periodo comprendido entre 1967 y 1983.

José Ángel González, Antonio Trujillo Vera, José Moreno Fernández, Manuel J. Ruiz Torres, Joaquín Ríos, Hughes, José Antonio Sáenz Fernández, Francisco Bautista Gutiérrez, Inmaculada Vusuara Alcántara, José Ordóñez Trigo, Juan José Téllez Rubio, Reyes Cáceres Molinero, Concepción García Gómez-Quintero, Antonio Ñeco Brioso, Miguel Ángel Hurtado García, Jesús García Blanca, Rafael Sánchez Herrera y José María Varo Varo.

⁸⁰ Cfr. Mario Ocaña (coor.), *Historia de Algeciras III. Arte y cultura en Algeciras*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 265-268.

3.2.2. LA REVISTA TRAGALUZ (1968-1970) O CUANDO EMPEZAMOS A CREER EN LA «BALLAD OF THIN MAN»

*(...) You try so hard
But you don't understand
Just what you'll say
When you get home.*

*Because something is happening
here
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones?*

Bob Dylan
«Ballad of a Thin Man»¹

La Andalucía de 1968 vivió de manera desigual los convulsos acontecimientos internacionales de París y de Praga. En particular, para que el «Mayo del 68» tuviera una repercusión evidente en la ciudad de Granada debemos esperar hasta 1969. En esa fecha, fueron cerradas las Facultades y el espíritu revolucionario impregnó de aliento, aunque tardíamente, a buena parte de la inconformista juventud granadina. Pero antes de estos acontecimientos, aquel año de 1968 no dejó indiferente a ninguno de los jóvenes de su época que vieron por televisión en poco tiempo el asesinato de Robert Kennedy, las barricadas de París y los tanques rusos en Checoslovaquia. Sin saber por qué y casi sin entenderlo, 1968 conoce el renacimiento cultural de la joven poesía de Granada. Nos encontramos ante uno de los síntomas más característicos de la transición cultural de finales de la década de los sesenta. Pocos años después, en 1974, Manuel Alvar

¹ *Highway 61 Revisited*, Columbia, 30.08.1965.

Ezquerria ya advertía en su artículo «Poesía y focos provinciales (España, 1970-1974)»: ²

la verdadera eclosión llega en 1968, fecha en que aparece la revista *Tragaluz*, un poco después se inicia *Poesía 70*, que ya existía como emisión semanal radiofónica. [...] La mayor parte de los componentes de este movimiento son estudiantes entre 17 y 22 años. ³

Dicha «eclosión» de revistas debe completarse con el resto de expresiones artísticas que abogaron por la modernidad vital y estética. Este fenómeno ambiental no tuvo una dimensión pública hasta 1969, pero impulsó de forma definitiva la actualización cultural de Granada. También el profesor Andrés Soria Olmedo anotó unos años después sobre este asunto:

Hoy puede verse con claridad qué novedades de ese año tan diferentes como las revistas *Poesía 70* y *Tragaluz* y el libro *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal reunían un designio común de modernidad, de puesta al día con otras iniciativas de Europa y América y de rebelión contra el pasado inmediato y el presente opresivo, por más que no se identifiquen la protesta, la neovanguardia y el nuevo esteticismo. ⁴

Nos resulta irónico cómo dicha modernidad a la que aspiraron los jóvenes estudiantes del 68 en España fue el resultado de una labor dirigida por el gobierno de forma consciente. Dicha modernización que desde su inicio estaba abocada parcialmente al fracaso debido a las restricciones que el propio régimen franquista impuso. Desde esta perspectiva, *Tragaluz* y otras propuestas poéticas coetáneas se nos antojan limitadas por el entorno histórico del que nacen. Son, en definitiva,

² En AA.VV., *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1976.

³ Manuel Alvar Ezquerria, «Poesía y focos provinciales (España, 1970-1974)», en AA.VV., *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1976, pp. 177-178.

⁴ Andrés Soria Olmedo, «Granada: cien años de poesía (1898-1998)», en AA.VV., *Literatura en Granada (1898-1998) II. Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 82.

consecuencia indirecta de un discurso burgués que promueve el desarrollismo capitalista del Régimen franquista en estas fechas:

la relación entre la supuesta «generación» citada y el «mayo francés» se reduce, coincidencias cronológicas aparte, a la filtración de *modernidad* (en determinadas áreas, sólo de *actualidad*) que tienen su causa en la evolución –de la autarquía doctrinaria fascista a la apertura de mercados propiciada por el desarrollismo capitalista– con que la dictadura, implicándose en un entramado de intereses, procura –y consigue– su supervivencia.⁵

La revista del «Grupo poético Tragaluz» nace en un ambiente de efervescencia creativa a la sombra de la cultura universitaria. *Tragaluz* parte con un bagaje cultural eminentemente académico que evidenciaba amplias carencias de poetas contemporáneos, tanto españoles como extranjeros. Por ello, la Universidad de Granada tuvo una gran importancia para la poesía y, en este sentido, Miguel Gallego Roca anota en el «Prólogo» de su antología:

es en la Universidad donde se crean los ejes en los que gira la vida cultural de la ciudad, desde ella se dan los primeros pasos de apertura cultural de la ciudad o se consolidan los proyectos extrauniversitarios. Esta presencia de la Universidad se agudiza en el periodo poético al que pertenecen los antologados [de la *Antología de la joven poesía granadina*]. Prueba de ello es que casi todos proceden de la Universidad, concretamente de la Facultad de Letras, y (...) es cierto el dominio en esta promoción de los poetas profesores que comparten su dedicación a la poesía con las tareas docentes y la investigación. Lo que puede dar especificidad a la poesía escrita en Granada respecto a la escrita en otras ciudades.⁶

⁵ Enrique Molina Campos, «Sobre una primera antología de Antonio Jiménez Millán», en Antonio Jiménez Millán, *La mirada infiel. Antología poética 1975-1998*, pról. de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación de Granada (col. «Maillot Amarillo», núm. 11), 2000, p. 164.

⁶ Miguel Gallego Roca, «La ciudad y los poetas», en AA.VV., *Antología de la joven poesía granadina*, sel. y pról. de Miguel Gallego Roca, Granada, La General, 1990, pp. 20-21.

Diversos actos y lecturas públicas,⁷ programas de radio⁸ y polémicas airadas en la prensa local convirtieron los últimos años de los sesenta en una plataforma idónea para jóvenes poetas dispuestos a ser más «novísimos» que los *novísimos* y más arraigados en la tradición poética española que ellos.⁹ Sin embargo, la conciencia de fracaso inoculada como fenómeno de época sobrevuela las conciencias de estos poetas. Por esta razón, Álvaro Salvador escribe casi al final de la publicación en 1970 la decepción con su ciudad natal:

Nuestras revistas despiertan el interés de toda España, los programas radiofónicos que aquí se realizan son únicos, el número elevadísimo de recitales no se repite en casi ningún otro centro cultural. En fin, para qué seguir, nadie es profeta en su

⁷ El «Grupo poético Tragaluz» tuvo una activa participación en Granada con numerosas lecturas poéticas. Entre otras, dio una lectura en el otoño de 1968 en el Centro Artístico de Granada, donde se presentó tanto el número 0 de la revista como a los miembros de dicho colectivo. En 1969, el «Grupo poético Tragaluz» (representados por Antonio García Rodríguez y Álvaro Salvador) inauguró sus actividades con una lectura poética en la Casa de América, acompañados por los también poetas R. Martín Jerónimo, Guillermo Lacomba, José María Ramos y José A. Fortes. En los meses de marzo y abril de este año, se organizaron recitales poéticos individuales con la participación de los miembros del «Grupo poético Tragaluz» Antonio García Rodríguez, Álvaro Salvador y Manuel Alvar Ezquerro. El curso siguiente (1969-70), Antonio García Rodríguez dirigió el «Aula de poesía» de la Facultad de Letras y, en febrero de 1970, se presentó el número 3 de *Tragaluz* en Madrid invitados por el «Grupo Aquellarre» que estaba dirigido por Alberto Álvarez de Cienfuegos. Para dicha presentación leyeron sus poemas Antonio García Rodríguez, Álvaro Salvador, Manuel Alvar Ezquerro, Rodolfo Martín Jerónimo, Domingo F. Faílde y Antonio Fernández López que habían publicado en el último número de la revista.

⁸ Este programa radiofónico titulado «Tragaluz (Revista de poesía)» comenzó en la primavera de 1969 y concluyó en el otoño de ese mismo año. Emitido por «Radio Granada», colaboraron casi todos los poetas de la revista *Tragaluz*. En dicho espacio se organizaron numerosos homenajes a los poetas Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel Hernández, Luis Cernuda o Federico García Lorca entre otros. Este programa de radio del «Grupo poético Tragaluz» nació a la sombra de aquel dirigido sin interrupción desde 1967 por Juan de Loxa titulado «Poesía 70» con el que tuvo numerosos elementos en común.

⁹ Se da la circunstancia que uno de los poetas más destacados en esas fechas fue Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943) con la publicación de su libro *Tigres en el jardín* (Barcelona, El Bardo, 1968) que lo convierte en un *novísimo* fuera de la nómina elaborada por José María Castellet.

tierra. Me resigno a la indiferencia conciudadana y a esa atención compensatoria, extralocal.¹⁰

La revista *Tragaluz* vio la luz por primera vez en 1968 y su último número se publicó en 1970. En los tres años de existencia la revista fue editada en dos formatos y diseños distintos. El primero tuvo unas dimensiones de veinticuatro por diecisiete centímetros en los números cero y uno. Luego, gracias a la colaboración en el diseño de José Aguilera, su formato fue ampliado hasta los veintiocho por veintiún centímetros y medio en los números dos y tres.¹¹ En común tienen ambos formatos la ausencia de paginación y únicamente el número dos apareció con el precio de veinte pesetas en la cubierta. La revista *Tragaluz* fue el resultado de la labor de un grupo heterogéneo de estudiantes universitarios de principio de carrera en la Facultad de Letras de Granada. El «Grupo poético Tragaluz», como se denominaron, solicitó al rector Federico Mayor Zaragoza una subvención que le fue concedida para dicha publicación. A su vez, pidieron el visto bueno de Antonio Gallego Morell como Delegado de Información y Turismo,¹² y éste también fue favorable.

El nombre escogido de *Tragaluz* tenía una lectura simbólica que pretendía representar la situación cultural granadina, en particular, y española, en general. Una metáfora de la luz en mitad de la penumbra de la cultura franquista y adocenada de la clase media española de los años sesenta. La cultura, en opinión del «Grupo poético Tragaluz», trajo con la llegada de la música *pop* y la *Beat Generation* una nueva forma de ver la realidad española. Una especie de subversión en el plano estético que siempre tuvo una lectura crítica con los

¹⁰ Álvaro Salvador, «*Tragaluz* contestatario», *Patria*, Granada, febrero 1970.

¹¹ Resulta muy interesante analizar la influencia de las portadas de los discos de los Beatles en las cubiertas de las revistas dos y tres diseñadas por José Aguilera. Especialmente, la última tiene un gran parecido al disco *Revolver* (1966) de los Beatles.

¹² En el número 1 de la revista *Tragaluz* leemos los siguientes agradecimientos: «Ya sólo me resta agradecer a D. Antonio Gallego Morell las facilidades burocráticas que nos ha dado para la publicación de esta revista: y a los poetas granadinos Elena M. Vivaldi, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara por su colaboración y sus frases de aliento y apoyo» (*Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 3).

distintos ámbitos tradicionales, tanto políticos como sociales, de la Granada de final de los sesenta. La cultura, en general, y la poesía en particular, plantearon la transición por primera vez, ya que ésta se convierte en «tragaluz» donde penetra la claridad del exterior, del extranjero. Esta nueva luz que ilumina una habitación amueblada con sillas y mesa de la posguerra hizo tomar conciencia del «adocenamiento» estético y la oscuridad vital en la que se vivía en la España franquista. La música, en sus distintas manifestaciones del *pop* a lo cantautores españoles o hispanoamericanos, fue para dicho ambiente estudiantil un impulso fundamental en la creación como toma de conciencia y postura ante el presente que vivían.¹³ La precariedad económica con la que sobrevivía la revista, a pesar de la subvención del Rectorado, condicionó la periodicidad de *Tragaluz* y de sus cuatro números repartidos en tres años.

3.2.2.1. POÉTICA Y POÉTICAS DE LA REVISTA *TRAGALUZ*

Los jóvenes miembros que integraron el «Grupo poético Tragaluz» en sus comienzos estuvo formado por Álvaro Salvador (director de la revista), Antonio García Rodríguez (que aparece también como redacción en el número uno y dos, y codirector con Álvaro Salvador en el número tres), Domingo F. Faílde García, Antonio Fernández López, Manuel Alvar Ezquerro y Rodolfo Martín Jerónimo. Más tarde, en 1969 se unieron a este núcleo fundador Guillermo López Lacomba, José Antonio Fortes y José María Ramos. La juventud de todos sus miembros, recién llegados a la Facultad de Letras, permitió un cierto grado de homogeneidad en sus preocupaciones y una común formación intelectual en sus primeros pasos como poetas. En el editorial del número uno de la revista *Tragaluz* anotaron:

¹³ No es casual que publiquen en la revista *Tragaluz* poetas que, con posterioridad, se dedicaron al mundo de la música como Carlos Cano o Joaquín Sabina. También los jóvenes poetas colaboradores de *Tragaluz* Justo Navarro y José Carlos Rosales compartieron su vocación poética con la musical formando el grupo de rock *Los clavos* y, posteriormente, *Escribano, Velilla & Co* acompañados del flautista Fernando Wilhelmi y del guitarrista Nicolás Extremera.

El grupo TRAGALUZ surgió de la comunicación amistosa entre sus miembros —ya sabéis que los aficionados a la poesía se encuentran y ya no se separan nunca— de reuniones, tertulias y decidió darse a conocer mediante una publicación impresa. Quiero insistir también que no hemos surgido como resultado de ningún movimiento poético granadino; estas iniciativas que bullen en la ciudad son dignas de alabanza; con ellas nos une un impulso de amistad y una similitud de fines pero no les debemos de ninguna manera la paternidad de nuestros intentos.¹⁴

No obstante, estos jóvenes inician su andadura como poetas en las páginas de *Tragaluz*. Es por esto que, aunque les anima un mismo aliento, sus poemas difieren ampliamente ante la influencia en mayor o menor medida de determinadas lecturas. Sus poéticas indecisas se van perfilando a lo largo de estos tres años de andadura. Entre los heterogéneos versos podemos distinguir dos grandes líneas en las páginas de *Tragaluz*.

3.2.2.1.1. Primera tendencia poética

La primera la abandera Álvaro Salvador que parte de planteamientos *beat* con cierto desenfado e ironía. La segunda línea poética es esbozada por Antonio García Rodríguez que elabora un discurso explícitamente comprometido. Estas estéticas dispares no deben ocultar un proyecto común presente en cada uno de los versos del «Grupo poético Tragaluz»:

su voluntad de ruptura y su ubicación en un «punto cero» desde el que iniciar, revolucionariamente, un «cambio de vida» en el que va implícito un nuevo, y autónomo, sistema de expresión artística general; su condición de herederos de quienes se plantearon, en el pasado más o menos próximo, el mismo orden de propósitos —de una parte—, y la irrefragable dependencia de una situación concreta sobre la que precisamente se quiere actuar (esto es, una forma de compromiso) a diversos niveles —de otra parte—, reducen la ruptura, en lo

¹⁴*Tragaluz*, núm. 1, mayo 1968, p. 3.

literario-poético siquiera, a un deslenguamiento más o menos audaz según la querencia que, en lo íntimo de sí mismo, guarda cada poeta respecto a los modos «bellos» de una tradición reconocida.¹⁵

Por el contrario, las propuestas poéticas, dado su carácter juvenil, no siempre fueron alcanzadas por sus autores hasta unos años más tarde. La poesía de Álvaro Salvador,¹⁶ abanderado de esta primera tendencia, inició en las páginas de la revista universitaria *Tragaluz* un proyecto literario que desembocó en la colaboración teórica y poética del «Colectivo 77»,¹⁷ primero, y en el manifiesto titulado *La otra sentimentalidad*,¹⁸ después. No obstante, dicho «aire desenfadado e iconoclasta»¹⁹ de su poesía no debe ocultar la reflexión poética que late bajo los versos de Álvaro Salvador. Este discurso reflexivo de tema metapoético parte en los años setenta de una concepción marxista del texto poético, como muestran los versos del poema «La gaya ciencia» escritos en 1975:

¹⁵ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Cal*, núm. 36, noviembre 1979, p. 20.

¹⁶ Álvaro Salvador publicó su primer libro *Y...* (Granada, Universidad de Granada, 1971), *La mala crianza* (Málaga, Librería Anticuario El Guadalhorce, 1974 y 1978), *De la palabra y otras alucinaciones* (Vélez-Málaga, Arte y Cultura, 1975), *Los cantos de Ilíberis* (Jaén, El Olivo, 1976), *Las cortezas del fruto* (Madrid, Ayuso, 1980), *Tristia* en colaboración con Luis García Montero (Melilla, Rusadir, 1982), *El agua de noviembre* (Granada, col. «Maillot amarillo», 1985), *Reina de corazones* (Granada, Corimbo de Poesía, 1989) y *Ahora, todavía* (Sevilla, Renacimiento, 2001).

¹⁷ El «Colectivo 77» es un grupo interdisciplinar de creadores andaluces que recoge buena parte de los poetas de *Tragaluz*. Éste puede ser considerado el continuador espiritual del proyecto iniciado en 1968. De sus actividades poéticas quedó publicado un volumen colectivo titulado *La región (poesía) más transparente* (Málaga, Librería Anticuaría *El Guadalhorce* [col. «Cuadernos del Sur»], 1976) con la participación de José Carlos Gallegos, Antonio García Rodríguez, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Manuel Salinas y Álvaro Salvador (para más información, véase el artículo de Enrique Molina Campos «Poesía del Colectivo 77», *Hora de poesía*, núm. 7, Tarragona, 1980).

¹⁸ Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote (col. «Los Pliegos de la Barataria», núm. 5), 1983. Para más información, cfr. Andrés Soria Olmedo, «Granada: cien años de poesía (1898-1998)», *Ob. Cit.*, pp. 11-174; Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y Antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003; y Araceli Iravedra (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

¹⁹ Miguel Gallego Roca, *Ob. Cit.*, p. 23.

Si de las olas tenues que alejaron tu nido
cortaras un ramal, un ala líquida, sobrante,
y embrujado en palabras abarcaras
la cerrazón del día,
recuerda tu soledad, tu personal prisión, tu miedo,
y mira
con qué suerte de inútiles y mágicas palabras,
supuestamente mágicas, en realidad trucadas,
confías en levantar una belleza,
una falsa belleza que a nada te conduce
a nada de lo que amas y, en realidad, te importa,
con qué torpe mentira: premeditado engaño
has llegado hasta aquí
construyendo un poema.²⁰

La evolución estética de los años ochenta tiene un precedente muy claro en la labor poética de Álvaro Salvador y en todas las empresas en las que colaboró a partir de 1968. El camino recorrido hasta 1983 fue el que llevó a una poética que abandona las vanguardias y los poemas se conciben bien como ficción, bien como experiencia. Estos planteamientos poéticos que esgrimen los tres autores del manifiesto *La otra sentimentalidad* son el resultado, en buena medida, de la búsqueda poética constante de Álvaro Salvador iniciada ya en las páginas de la revista *Tragaluz*. Los cinco poemas que publica el director de la revista en sus cuatro números plantean una poética heterogénea fruto de la indecisión de un autor que busca un estilo propio y que ensaya, una y otra vez, distintos motivos y tonos poéticos, como observamos en la pesadumbre de vivir de «Sólo lo que hoy me nace...»:

Aquí estoy: hacia el viento y con el viento
por la vida. Condenado a la muerte

²⁰ Álvaro Salvador, «La gaya ciencia», *Las cortezas del fruto*, Madrid, Ayuso, 1980. También incluido en su antología *Suena una música*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 44.

y en silencio. (...)
Sólo ardería el fracaso dentro de mis entrañas
si no supiera amar todo lo que yo amo
ni cantar lo que canto, ni vivir lo que vivo,
ni ser humano y simple por encima de todo²¹

Éste es el «fracaso» de la juventud, aquel que antepone sus sentimientos y su plenitud emotiva a lo material, a los valores establecidos. Una juventud rebelde e inconformista a semejanza de la generación *beat*. Es interesante el juego entre la credulidad, la incredulidad y el infierno, ya que el poeta-cantor repite que «No se arrepiente» a modo de *leit-motiv*. La salvación del hombre está en la palabra poética («Sólo lo que hoy cante/ quedará siempre vivo»²²) como último reducto de la libertad del hombre, tan próximo a Blas de Otero. El carácter de la vida experimentada como una sucesión de instantes («Sólo lo que hoy me nace/ es lo que importa»²³) también remite al tópico barroco de *Cotidie morimur* que reiteran en la revista *Tragaluz* Joaquín Martínez Sabina (en «Vivir es ir muriendo poco a poco»²⁴) o Juan J. León (en «Cosas rotas»²⁵). Pero, si hay un poema de sensibilidad *beat* donde aparece el *tono irónico* como eficaz forma de atenuar la angustia, esos son los versos de «Romeo 69 (Monólogo)» de Álvaro Salvador:

No sé cómo hacerlo,
la verdad es que los barbitúricos
me producen angustia y le tengo
verdadero terror a la sangre.²⁶

La apatía del suicida es intensificada con la propia abulia de quien no se decide ni tan siquiera a morir:

²¹ Álvaro Salvador, «Sólo lo que hoy me nace...», *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, pp. 12-13.

²² *Ídem*.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 14-16.

²⁵ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 19-20.

²⁶ Álvaro Salvador, «Romeo 69 (Monólogo)», *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 18.

Necesito acabar con todo bruscamente.
Me aburre morir entre un rato
de cama y otro de alcohol, entre
unos labios de mujer y un cigarrillo.²⁷

El sinsentido del suicidio en el mundo del poeta no es que no quiera, es que ya ocurre:

Hoy en día
es tan difícil suicidarse bruscamente;
vamos muriendo cada día sin darnos cuenta
y no nos apetece.²⁸

La obra *Romeo y Julieta* sirve al poeta para ironizar sobre el sentido trágico de la juventud, que no es el suicidio sino el final paródico:

Hubo un antepasado mío en Verona
que murió por Amor:
se tragó un tubo entero de veneno,
¡qué asco! ¿verdad?
ni siquiera lo mezcló con Coca-Cola.²⁹

Es muy interesante el lenguaje que utiliza Álvaro Salvador en la parodia del mito amoroso. La dignidad de este amor queda transformada por el tono desmitificador de los versos irónicos:

Y todo fue por una niña, una tal Julieta,
hija de la oposición, nacida en el seno
de una buena familia burguesa.
¡Qué estupidez! Cómo se nota

²⁷ *Ídem.*

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ídem.*

su origen de niño mal criado
y caprichoso.³⁰

La desmitificación de la pasión de Romeo condena a una «generación golpe» al hastío de una sensibilidad epidérmica y decadente carente de ideales. El contraste llega al final del poema con un tono confidencial y una emoción contenida que contrasta con la parodia del amor de *Romeo y Julieta* shakespeariano:

En fin...

quiera sentir lo mismo que sintió
aquel antepasado mío allá en Verona,
de este modo justificaría mi suicidio
y me quitaría la vida a gusto ¡qué caramba!³¹

Vuelve la ironía pero con un sabor más grave en el fondo. El poeta no puede sentir así aunque quisiera ya que el amor es distinto:

Pero es todo tan distinto hoy,
un amor se sustituye con otro,
un beso con otro beso,
... un vientre con otro vientre, y a vivir,
perdón, digo a morir.

¿CÓMO HARÍA PARA SUICIDARME ESTA MAÑANA?³²

El sentido de la vida nacía ya en la juventud del final de los sesenta con un alto grado de desazón y apatía. Demasiado difícil vivir para tan poca recompensa. Ésta es la reescritura del mito elaborada a partir de la distorsión y el distanciamiento paródico en 1969. El tono conversacional al modo de Félix Grande y Pablo del Águila anuncia la rebeldía social y política que caracterizó la poesía escrita en los

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ídem.*

³² *Ídem.*

setenta. Junto a esta toma de conciencia a partir de los movimientos estudiantiles de «Mayo del 68», la poesía de Álvaro Salvador inicia una nueva etapa basada en la reflexión metapoética a la luz de nuevos paradigmas críticos divulgados por el profesor Juan Carlos Rodríguez a partir del curso universitario de 1969-70. Sobre los poemas iniciales de Álvaro Salvador ha escrito Ángel González:

Ya en el momento inicial de los «Primeros poemas», datados en un «tiempo inútil» –el periodo que va de 1971 a 1973– y «en un país cansado de esperar lo imposible», en una «España perdida por el miedo», el personaje poético se define dentro de una situación histórica concreta, que lo obliga a contemplarse no como un ser único y solitario, sino como un ser que se identifica con los otros; consciente de que vivir es convivir, compartir un tiempo y una historia, el poeta no habla únicamente de sí mismo, habla de toda una generación (...) pero el punto de vista desde el que lo contempla es suyo, lo mismo que es suya la manera de asumir y de interiorizar la circunstancia compartida, de convertirla en materia de su intimidad.³³

Entre los colaboradores más frecuentes de la revista se encontraba Joaquín Lobato³⁴ que ofrecía una evolución similar a la de Álvaro Salvador. Desde la insatisfacción expresada en su poema «Con mis zapatos mojados...»³⁵ hasta la influencia de la *Beat Generation* en «Cántico por la muerte de Lutero King»,³⁶ este autor muestra cómo la insatisfacción juvenil de tintes neorrománticos dio un giro hacia una poética moderna y novedosa:

³³ Ángel González, «Prólogo», en Álvaro Salvador, *Suena una música*, Valencia, Pre-Textos (Poesía), 1996, pp. 11-12.

³⁴ Joaquín Lobato (Vélez-Málaga, 1944) poeta-pintor publicó su primer libro titulado *Primera antología de cosas*, Málaga, col. Cuadernos del Sur (nº 15), 1972. Luego, *Dedicadas formas y contemplaciones* (Málaga, Ángel Caffarena, 1975), *La careta* (Málaga, Ed. Ciudad del Paraíso, 1975), *Farándula y epigrama* (Málaga, Ángel Caffarena, 1976) y de teatro una obra titulada *Jácara de los zarramplines* (Granada, Universidad, 1978).

³⁵ Joaquín Lobato, «Con mis zapatos mojados...», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 10-11.

³⁶ Joaquín Lobato, «Cántico a la muerte de Lutero King», *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 23.

Y de pronto

un ritual de escarabajos

escupe famélicas sonrisas de sangre

Se brinda por el cumpleaños de todos los asesinatos

(Pero en las alpargatas de todos los mendigos del mundo

han crecido fragantes margaritas esperanzadoras).

Los negros de Brukling

hacen rosarios de lágrimas

mientras

los demócratas desayunan cenizas de mariposas.

Es inútil callar el rezo. Ni debemos intentarlo siquiera.

Lo que debemos es tener un trozo de lágrima

para llorar todos juntos.

Ahora es necesario que saquemos la reliquia de amor que
tenemos

escondida.

Ahora

hace falta lo que prometimos

cuando hicimos la primera comunión.

Cuarentitantos millones de norteamericanos

bailan el Rock-and-Roll en los clubs nocturnos

y unas mil damas hacen fiestas benéficas carcajeando caridad

(Se rifa un coche. Se subastan collares. Se vende un Van Gogh

En Memphis la muerte cumple una cita.

Nadie tiene la culpa.

Lavémonos las manos y cojamos un cacho de paz.

La paz es hoy gratis para todos.

La muerte es así de caprichosa y por eso hoy

te ha elegido a ti, Lutero King.

Pero no te preocupes. Cristo también fue asesinado.

Resucitó al tercer día de entre los muertos.

y bendijo la paz como alimento definitivo.³⁷

De la primera imagen de evidentes connotaciones surrealistas nacen unos versos de carácter crítico hacia una sociedad burguesa bienpensante, consentidora y cómplice de las grandes atrocidades del mundo. Joaquín Lobato concentra en este poema la insatisfacción del poeta a través de una imagen estrictamente contemporánea. El versolibrismo que practica forma parte de su obra *Primera antología de cosas*.³⁸ Cuando la modernidad no se trata de la temática abordada en los versos, Joaquín Lobato usa un discurso próximo a la vanguardia con la disposición espacial de los versos. Un buen ejemplo de este libro es el poema «Tengo una blasfemia en mis labios»³⁹ que plantea también la protesta existencial con una estética de vanguardia. Por otro lado, con un lenguaje menos provocador que Lobato y Salvador, pero con un sentimiento análogo, transitan por las páginas de *Tragaluz* los poemas de Carlos Cano.⁴⁰ Desde una elegía titulada «Por la muerte a Miguel Hernández» hasta el lenguaje provocador y *beat* de «Santuario», la temática amorosa en Carlos Cano se entremezcla con la decepción y la angustia:

¡Sueños... la angustia deshojó los viejos pétalos
Señor, haya comercio entre Nosotros!
Y como un ave solitaria
que cruzara sin rumbo el horizonte, la Esperanza:
¡El Océano Inmenso de los héroes!⁴¹

Los versos de Carlos Cano inciden en los parámetros de la poesía de *Tragaluz* (el compromiso y el movimiento *beat*), pero siempre con una cuidada estética formal

³⁷ Joaquín Lobato, «Cántico por la muerte de Lutero King», *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 23.

³⁸ Málaga, Cuadernos del Sur (nº 15), 1972.

³⁹ *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 12.

⁴⁰ Carlos Cano (Granada, 1946-2000). Cfr. el reciente libro de Antonio Ramos Espejo y Juan José Téllez, *Carlos Cano. Una vida de coplas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

⁴¹ Carlos Cano, «Santuario», *Tragaluz*, núm. 3, marzo 1969, p. 23.

que lo convierten en uno de los mejores autores de esta publicación. Sírvanos como muestra el homenaje a Miguel Hernández:

Leo tu testamento, el que me acorta.
y en tu respiración rugida
caliento mi cuerpo disconforme.
Y estrújolo y pláncholo,
con aires de bomba...⁴²

Por último, un jovencísimo Justo Navarro⁴³ publica en *Tragaluz* un poema extraordinario por cuanto tiene de juego formal y madurez poética. La poesía de Justo Navarro, ya en sus primeros versos, partía desde la vanguardia formal donde hilvanaba una narración casi siempre desconocida sin un final evidente, como descubrimos en «La dame malgre tout...»:

adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,
(Vicente Aleixandre, «El Vals»)

LA DAME MALGRE TOUT
(cronología de un vals)

hacia las doce malgre tout la Dame
desciende a la platea y entre lágrimas
y lágrimas improvisa
una sonora carcajada

CHIRRÍAN

huesos y dientes vidrio los balcones
no están cerrados quieren

⁴² Carlos Cano, «Por la muerte Miguel Hernández», *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 18.

⁴³ Justo Navarro publica su primer *plaque* titulada «Serie negra» (*Antorcha de Paja*, núm. 9, agosto-septiembre, 1976) y luego sus poemarios *Los nadadores* (Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1985), *Un aviador prevé su muerte* (Granada, Diputación provincial [col. «Maillot amarillo»], 1986) y *La visión* (Málaga, Ángel Caffarena, 1987).

abrir de par en par salidas ojos
 la PUERTA unos violines
 divagan sobre un tema
 de liszt dios
 nos asista son
 las doce
 y cinco hacia las doce
 y cuarto malgre tout la Dame cambia
 la partitura el muérdago las flores
 de la mise en scene vuela la música
 como un encaje
 deshilachado vuelve
 todo a girar la Pista medianoche
 brilla desierta luz –telón caído–
 de las horas un túnel vals de valsés
 por entre bastidores qué
 narcisos
 arden en el espejo y mi voz
 crece
 termina empieza
 AQUÍ
 sobre los años
 baile de seda ballet desnuda Máscara
 VALS DE LA MUERTE HACIA LAS DOCE Y MEDIA
 CUANDO LA DAME MALGRE TOUT SE POSA
 HORADA POR MIS HOBROS Y SUCCIONA
 LABIO A LABIO SU BOCA ENTRE LA
 MIA.⁴⁴

Estos versos de Navarro son plenamente *beat* porque expresan ya en su juventud el cansancio del arte y de la poesía heredera de las vanguardias. Dicha actitud poética lo lleva a jugar con las fronteras del propio género literario de la lírica,

⁴⁴ «La dame malgre tout...», *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, p. 16.

impregnándolo de elementos narrativos con los que configura un sugerente discurso hermético, como nos describe José Manuel Molina Damiani:

la lírica de quien nos ocupa nunca se concreta como un mundo acabado con sentido sino como un mundo sin sentido acabado desde el que examinar el manifiesto sinsentido del mundo. No es extraño, así las cosas, que el discurso poético de Justo Navarro escrute los nombre inhabitables de la inanidad, el silencio y la angustia que cercan nuestras vidas mediante los alambicados desarrollos argumentales, las enigmáticas elipsis descriptivas y los intrigantes enmascaramientos narrativos que conforman la hermética opacidad de su escritura.⁴⁵

Con los versos de Justo Navarro publicados en *Tragaluz* nacía un poeta con una voz poética particular ya desde sus primeros versos. De este modo, podríamos aplicar buena parte de lo aquí anotado a sus poemas posteriores de la «Serie negra»,⁴⁶ *Los nadadores*⁴⁷ o *Un aviador prevé su muerte*.⁴⁸

3.2.2.1.2. Segunda tendencia poética

La segunda línea poética de *Tragaluz* la representa Antonio García Rodríguez⁴⁹ con su *albada* «Noche que pasa», donde el destino de los amantes está abocado a la separación con la llegada de la aurora («En la noche/ todo hoy espera su mañana»⁵⁰). Otro de sus poemas titulado «La Alhambra sola» retomaba la temática amorosa de tono suave y erótico con una petición a modo de estribillo:

⁴⁵ José Manuel Molina Damiani, «La poesía de Justo Navarro: desde el clásico andén de la vanguardia», *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén. Sección de Filología*, vol. III, Tomo I, 1994, p. 21.

⁴⁶ *Antorcha de paja*, núm. 9, agosto-septiembre 1976, pp. 4-9.

⁴⁷ Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1985.

⁴⁸ Granada, Diputación Provincial (col. «Maillot Amarillo»), 1986.

⁴⁹ Antonio García Rodríguez (Granada, 1949) publicó sus poemas bajo el título *Libro de las fábulas de los oscuros y los claros caminantes*, Málaga, col. «Halcón que se atreve» (nº4), 1973.

⁵⁰ Antonio García Rodríguez, «Noche que pasa», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 4.

«Ahora... Desnúdate ahora». Los amantes solos en el mundo se tienen el uno al otro para superar ese estado inerte de materia. El verso de arte menor y su temática revelan la influencia de las canciones de cantautor, cuyo diálogo entre poesía y música era evidente en estos años finales de la década de los sesenta:

Desnúdate ahora,
en silencio, callada,
sumergida en la sombra.
Para mí sólo...
como dulce casada
que espera...
¿Oyes el murmullo
suave del agua,
el triste lamento
que el aire lanza?
Ahora... Desnúdate ahora.
Para mí sólo...
Ya no queda nadie...
Ellos se fueron,
con su letargo de materia,
para seguir viviendo.
Desnúdate ahora...
despacio... y dámete
entera en la sombra.⁵¹

Su otro poema «Noche que pasa» (dedicado también a Carlota N.F.) partía de la clásica «albada» donde los amantes siempre están destinados a separarse («En la noche/ todo hoy espera su mañana»⁵²). Pero también la separación de los amantes aboca al poeta a la soledad cotidiana del día, encontrándose a solas consigo mismo y sus fantasmas:

Se nubló la desnudez del tallo detenido,

⁵¹ Antonio García Rodríguez, «La Alhambra sola», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 3.

⁵² Antonio García Rodríguez, «Noche que pasa», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 4.

los perros en silencio al sol aguardan
y mi sombra aparece, vengativa,
a seguir librando conmigo su batalla.⁵³

El verso libre de Antonio García Rodríguez, aprendido en Pablo Neruda y César Vallejo, tiene uno de sus mejores muestras en el poema «Vengo del miedo...». Allí entremezcla el deseo carnal y, con él, la necesidad de subvertir la tradicional costumbre burguesa cuando el sexo se esgrime como elemento de escándalo y protesta:

Vengo del miedo de unos cuerpos acabados,
del espasmo de un mar enfurecido,
para decirte, aunque se quiebre mi garganta:
Vamos,
es la hora de buscarnos el desnudo.⁵⁴

Esta angustia de vivir en el mundo es salvada en el encuentro amoroso. El abrazo de la amada es su única tabla de salvación, su última oportunidad de redimir su propia existencia siempre sentida en la oscuridad nocturna:

Una noche larguísima, desprovista de aurora,
en cavernas profundas de sequía insaciable,
en marismas cuajadas de ansiedades inútiles,
en el fondo del alma,
me perdí soñoliento buscando y buscando,
me quedé sin mirada y sin Dios y sin lluvia,
arañando atardeceres circunflejos
por los monótonos paseos del cansancio,
y el fondo desolaba,
y el fondo era triste, amada mía.⁵⁵

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ Antonio García Rodríguez, «Vengo del miedo...», *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 14.

⁵⁵ *Ídem.*

La mezcla del tema amoroso y existencial concede a este poema una nueva sensibilidad ajena a buena parte de la poesía española contemporánea escrita en esa misma fecha, pero heredera de la mejor poesía social de posguerra (leída en los versos de Blas de Otero) y de los poemas de textura expresionista de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. La problemática social reaparece en el poema «Mujeres de Nigeria–1968», cuyo tono se aproxima a una poesía de denuncia y reivindicación ante lo que el poeta entiende una injusticia social. En estos versos se observa cómo no está definida la poética de estos jóvenes granadinos, pues retoman la poesía social con los elementos que en buena medida podían expresar la «injusticia cósmica» ante una realidad que deploraban. Se trata de unos versos vacilantes en cuanto a sus propósitos pero que muestran el desencanto de toda una generación que no creía en casi nada, ni tan siquiera en un futuro mejor:

Con suplicio de tiempo amenazado,
la tarde se derrumba;
se desploma la tarde como un irse muriendo,
como un irse dejando los trozos del amor
—o jirones que anuncian la terrible hecatombe—
sobre un mar desolado
que navega el olvido.⁵⁶

A pesar de escribir una poesía comprometida, los versos de Antonio García Rodríguez anuncian un mundo poético más personal e íntimo que nos recuerda la poesía de Félix Grande y Pablo del Águila. Las vivencias de estos autores son anotadas en sus versos como parte fundamental de la poética de *Blanco Spirituals*⁵⁷ o *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*.⁵⁸ Con estas lecturas, se produce una revalorización de la experiencia vital que,

⁵⁶ Antonio García Rodríguez, «Con suplicio de tiempo amenazado...», *Tragaluz*, núm. 3, otoño–invierno 1969–70, p. 14.

⁵⁷ La Habana, Casa de las Américas, 1967; 2ª ed. Barcelona, Lumen (col. «El Bardo»), 1969

⁵⁸ Granada, Poesía 70, 1973; luego en *Poesía reunida (1964-1968)*, pról. de Justo Navarro y epíl. de Carmelo Sánchez Muros, Granada, Silene, 1989, respectivamente.

trasmutada en experiencia estética, configura uno de los elementos constitutivos del *Libro de las fábulas de los oscuros y claros caminante*⁵⁹ de Antonio García Rodríguez. En unas breves notas escritas por su amigo y compañero de empresas poéticas Manuel Alvar Ezquerro, éste añadió:

El poeta que más recuerdos nos trae de Pablo del Águila es Antonio García Rodríguez (...). Como características fundamentales he de señalar el uso del verso libre, y el hacer gala de cultura a través de los poemas utilizando nombre que evocan la Biblia y el antiguo mundo de las primeras civilizaciones. (...) su manera de abandonar el mundo no es el suicidio: hay que matar la vida, pero la muerte no es la solución. Para Antonio García es el amor el que hace posible la existencia de todas las cosas, pero el mundo actual es frío y hace difícil el amor, de ahí que impere la soledad. El tiempo no cesa en su paso y nos aparta de todo.⁶⁰

La obra de Antonio García Rodríguez muestra un buen conocimiento de la escasa obra de Pablo del Águila, inédita hasta 1973. Este joven poeta impregnó buena parte de los mejores versos de *Tragaluz* que buscaban nuevas formas de expresión. La relación entre el «Grupo poético Tragaluz»⁶¹ y Pablo del Águila había comenzado tiempo antes del proyecto literario que ahora estudiamos. De este modo, Pablo del Águila⁶² era conocido por su inteligencia y extravagancia en

⁵⁹ Málaga, col. «Halcón que se atreve» (nº 4), 1973.

⁶⁰ Manuel Alvar Ezquerro, «Poesía y focos provinciales (España, 1970-1974)», *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1976, pp. 180-181.

⁶¹ Nos referimos especialmente a los poetas Antonio García Rodríguez y Álvaro Salvador.

⁶² Sobre su relación con el «Grupo poético Tragaluz» afirma Carlos Muñiz Romero: «A la Universidad –y, en cierto modo, a «Tragaluz»– pertenecía el tristemente desaparecido poeta Pablo del Águila.» («Momento poético de Granada», *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, núm. 32, Madrid, febrero 1970, p. 120). También Álvaro Salvador ha aludido a su relación durante el curso universitario 1967-68 donde Pablo del Águila tuvo una estrecha relación con Antonio García y él mismo. De hecho, buena parte de la sensibilidad de la *Beat Generation* en el «Grupo poético Tragaluz» procede del joven poeta desaparecido. Por último, y en el capítulo de anécdotas, Pablo del Águila dio un poema titulado «Piedra y camino» (que en su *Poesía reunida* no tiene título es agrupado en los «Poemas de 1966») para el primer número de *Tragaluz* (que luego no fue incluido en él) y defendió públicamente al grupo de esta revista en el programa radiofónico *Poesía 70* de

el Instituto Padre Suárez de Granada. Pero esta relación distante se intensificó durante el curso universitario 1967/68, cuando los poetas de *Tragaluz* coincidieron numerosas noches con él. Dicho trato motivó una influencia directa de los planteamientos poéticos del malogrado Pablo del Águila en los comienzos de nuestra revista. Con sus versos, introdujo en *Tragaluz* la sensibilidad *beat* y una estética próxima a la elaborada por Félix Grande en *Blanco Spirituals*.⁶³ Fruto de esta relación, Pablo del Águila entregó su poema titulado «Piedra y camino» a *Tragaluz* para que fuera publicado en el primero de sus números. Dicho poema no vio la luz en estas páginas, y hoy lo encontramos en la edición de *Poesía reunida*⁶⁴ de Pablo del Águila con el título «Ya tengo veinte años». Un año más tarde, sí llegó a publicarse póstumamente la «Qasida de la misma ciudad y el mismo río» en el número dos de *Tragaluz*:

En la misma ciudad donde vivíamos veíamos siempre el mismo río, hermana.

el mismo puerto siempre.

el mismo manantial, la misma acequia.

te llamabas de un modo parecido a como me llamaba:

Enlil, Ninlil: no teníamos edad, hermana mía.

De tu casa a mi casa, la ruta de costumbre, el camino de siempre:

el del amor, hermana.

Apenas si teníamos otras preocupaciones si podíamos

hacer nada distinto a los besos rozados

a mirarnos desnudos junto al muelle:

no teníamos edad, hermana mía, ni tampoco más tiempo que al ausencia.

vivíamos unidos por el río.

Cuando estábamos cerca la corriente nos llevaba hacia abajo:

abajo estaba el mar, hermana mía.

los ataques del escritor cubano Julio E. Miranda. Por otro lado, Miguel Gallego Roca anota que «Otro grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras con parecidos presupuestos poéticos a los de Pablo del Águila y comprometidos con los movimientos estudiantiles españoles, reflejo del mayo francés, crean también en 1968 la revista *Tragaluz*, dirigida por Álvaro Salvador» (*Ob. Cit.*, p. 20).

⁶³ *Ob. Cit.*

⁶⁴ *Ob. Cit.*

El agua de la mar tenía las algas que luego recogíamos:
a lo lejos los barcos, las aguas que nunca recorríamos.
más acá de la mar todo era arena.

tú eras un pez entonces y esquivabas mis manos
vivíamos los dos en la misma ciudad y el mismo puerto, hermana.
A veces señalabas con un dedo: «¿dónde estará mi alma?»
y estabas entre los dos, hermana, entre los dos
como un pequeño germen dispuesto por la vida para que todo fuese más sencillo.
Reíamos, mirábamos entonces la alta capa del mar
la yodada estructura de tus miembros
el espacio de hueco entre los dos como si todo fuese mar y nada viento, hermana.
En ese tiempo vivíamos los dos en la misma ciudad.
nunca había nubes, para que todo fuese permanentemente azul
para que el tiempo no saliese de ahora y no se convirtiera
en un ir y venir entre las rocas.
los campos roturados eran los mismos siempre.
veíamos siempre el mismo río, hermana, en la misma ciudad donde vivíamos
la misma acequia siempre:
los campos roturados eran siempre los mismos
te llamabas de un modo parecido a como me llamaba.
Tu nombre era Ninlil que significa:
lo que cuesta perder lo que ese tuvo un día.
Yo me llamaba Enlil y significa:
vivíamos los dos en la misma ciudad en ese tiempo.
Después nos separamos, otros campos llenaron mi recuerdo.
Pero a pesar de todo, hermana, vuelvo a pensar
en cuando
vivíamos los dos en este mismo sitio
y no nos conocíamos, hermana, y no nos conocíamos.⁶⁵

Este poema de Pablo del Águila fue escrito en 1968 y publicado unos meses después, en marzo de 1969. Entre estas dos fechas, la figura del malogrado poeta

⁶⁵ Pablo del Águila, «Qasida de la misma ciudad y el mismo río», *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, pp. 14-15.

se había convertido en referente ineludible para los jóvenes autores de finales de los sesenta. Los poemas de Pablo del Águila habían conseguido aunar influencias y poéticas dispares para expresar un inequívoco desengaño vital. En este mismo sentido, André Neuman y José Andrés Cerrillo han escrito sobre estos versos del poeta granadino que:

Se trata de un prodigioso poema, complejo y sentimental, tradicional en métrica y en fuentes, pero ambas retorcidas hasta obtener un verso largo y exhaustivo y una atmósfera confusa. Pese al discurso hasta cierto punto hermético, polifónico y con varios sujetos, Pablo del Águila tenía ese algo *que engancha* y sacude, como Vallejo; su poesía es madura, dolorosa, conativa. Resulta estremecedor ver la cruz fúnebre junto a la firma del joven poeta.⁶⁶

En este poema encontramos una clara anticipación de la versificación de lo cotidiano, una recurrencia a lo *beat* y a lo *pop* con una profunda ironía que expresó el desengaño con el mundo. Antes incluso de la publicación póstuma de su primer y único libro titulado *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*,⁶⁷ la poesía de Pablo del Águila fue el referente más importante de la joven poesía granadina: «El tipo de verso que utiliza es libre, su poesía, muy culta, con ribetes de poesía árabe clásica, que, de pronto, se quiebra con la inclusión de los versos de una jarcha».⁶⁸ El repaso de este poema concede al lector la posibilidad de asistir a unos versos que ejemplifican como ninguno el recorrido poético desde los modelos clásicos heredados hasta la expresión de la modernidad que supuso el sesenta y ocho. Como consecuencia de ello, sus versos, escribe Justo Navarro, «con su inestable polifonía y su permanente ejercicio de dramatización, da cuenta de lo imposible de constituir una identidad individual sólida».⁶⁹ A su vez, y unido íntimamente a esta faceta de la identidad,

⁶⁶ Andrés Neuman y José Antonio Cerrillo, «Revistas literarias de Granada. Décadas del franquismo», *Letra Clara*, núm. 4, enero 1998, p. 32.

⁶⁷ Granada, Poesía 70, 1973.

⁶⁸ Manuel Alvar Ezquerro, *Ob. Cit.*, p. 179.

⁶⁹ Justo Navarro, «Introducción», en Pablo del Águila, *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Silene, 1989, p. 11.

encontramos en su obra la necesidad de comunicar su sentimiento de injusticia ante el mundo. Ambas facetas del ser humano, lo público y lo privado se unen según Justo Navarro, convirtiendo la obra de Pablo del Águila en una de las más novedosas del momento. A esto, debemos sumar la influencia en 1967 del libro *Blanco Spirituals* de Félix Grande, cuyas páginas «le desbroza el camino de la ironía y la peripecia cotidiana como eje del poema, construido con frecuencia como una conversación en versículos donde se busca desarticular los modelos lingüísticos heredados».⁷⁰ En definitiva, los versos de Pablo del Águila sintetizaron las influencias que conformaron la poética del sesenta y ocho, vivida desde un foco cultural provincial como fue Granada. Por esta razón, su poesía nació de

(...) una retórica que manifiesta un cierto malditismo en ocasiones inquietante y que se resuelve en poemas de gran densidad culturalista, con numerosas citas en absoluto disimuladas, estructurados como secuencias *collages* en las que se mezclan vinculaciones a la élite cultural y a la cultura popular andaluza, concretamente granadina. Son los versos de un joven estudiante de Filosofía y Letras que vive desde su ciudad natal la actualidad filtrada que viene de París, identificando en su escritura la historia personal con la historia colectiva (...). Del Águila es consciente del papel de la poesía aprendido en Brecht (...). Es también y sobre todo un poemario desesperado.⁷¹

La actitud vital y poética de Pablo del Águila lo convirtió a los ojos de la joven poesía en uno de los mejores poetas españoles cuya influencia en *Tragaluz* resulta incuestionable. Dicha huella fue en su mayoría póstuma, pues el final trágico de este autor coincidió con el inicio del proyecto editorial de *Tragaluz*. Por ello, Juan Carlos Rodríguez ha escrito que «en verdad fue un *hombre póstumo*»⁷² y las páginas de la revista *Tragaluz* se esforzaron por demostrarlo.

⁷⁰ Andrés Soria Olmedo, *Ob. Cit.*, p. 110.

⁷¹ Miguel Gallego Roca, *Ob. Cit.*, p. 19.

⁷² Juan Carlos Rodríguez, «Pablo del Águila y *Ada o El ardor* (Un precursor póstumo)», en *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 99.

Por otro lado, los poetas de *Tragaluz* Domingo F. Faílde, Antonio Fernández López y Rodolfo Martín Jerónimo estaban emparentados poéticamente con la obra de Antonio García Rodríguez. El primero de ellos publicó sus poemas «Alhambra» y «Autorretrato» en el número cero de *Tragaluz*, donde encontramos a un Domingo F. Faílde⁷³ joven pero con un claro propósito poético cuya palabra está cuidada hasta el extremo. De tono neorromántico y con evidentes influencias modernistas, la Alhambra se convierte en el lugar donde refleja el poeta su emoción personificada con alma de mujer:

Tu piedra se hace ansias de cuerda ilimitada,
donde trepan las almas, al unísono arrullo
de tu melancolía festiva.

Tu eres toda jardín y piedra ennegrecida bajo el azul templado
por moléculas verdes que desprenden los rayos de una vida
que pierde
su camino en tu noche.

[a partir de aquí se cortaría] Y es que eres tú. Tú sola. Tú única. Quien devoras
el ansia de las miradas que te escudriñan, hasta perderse
en el fondo de tu misterio y tu vida.

Eres tú sola en medio de la noche.

Eres tú sola el ideal de vivir, anudados los cuerpos
en una moldura eterna de miradas de asombro
y de palabras incontinentes.

Todo a tus pies es alma, y el agua te serena
y te envuelve de música.

es que eres tú la única, retorcida, definitiva ilusión del aire puro
presidiendo la luz que te circunda
y que mancha la paz

⁷³ Domingo F. Faílde (Linares, Jaén, 1948) ha publicado numerosos libros de poesía entre los que destacan en sus primeros años *Materia de amor* (1979), *Oficio y ritual de la nueva Babel* (1980), *Cinco cantos a Himilce* (1982), *Ese mar de seco que os contemplo* (1983) y *Patente de corso* (1986) entre otros. Su actividad poética ha sido constante en estos años como se puede observar en su reciente *Testamento del Náufrago. Antología poética (1979-2000)* (Jaén, Excma. Diputación, 2002).

de tu eterno silencio.
Tu serás mi guarida, esta noche...
Solamente. Esta noche, tan sólo...
Y te abrirás en mí sin pretenderlo, y a tu último soplo
yo desviaré mi afán y mi sentir primero.
Te llenarás de mí y yo te entregaré
cuanto tengo.
Porque sólo tú eres, esta noche...
Tú. La única. La flor primera del círculo cerrado
donde nacen las nubes y el alma sueña,
en sí misma, con aves en la palma y arboles truncados,
envueltos en la niebla
de una aureola mística con espigas y flores.
Tú. ¡Tú, tan sólo, en mi noche!⁷⁴

Esta palabra poética cuidada aparece también en su poema de temática existencial «Autorretrato», donde trata la angustia generacional que redundaba en una percepción pesimista del tiempo. El individuo tiende a desaparecer en el mundo, desorientado ante unos ideales utópicos abocados al fracaso:

Ni fuerte, ni alto, ni rubio;
humano, simplemente. Nacido de mujer como todos vosotros,
en la noche como todas las noches, al borde de las tumbas,
para perderme en la bruma y consumirme.
Y consumir mi presente constante que dejará de ser.⁷⁵

De nuevo, el tiempo en «Poema de un nombre» desarrolla un verso más contenido, en el que el poeta se ha quedado con una mirada melancólica ante el recuerdo:

Se dejan cosas tiradas por el mundo;
trozos de corazón,

⁷⁴ Domingo F. Faílde, «Alhambra», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 21-22.

⁷⁵ Domingo F. Faílde, «Autorretrato», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 23.

harapos de conciencia y alfileres de gozo,
huellas de manos muertas crepitando en el fuego.⁷⁶

Por último, los versos de «El mito del año» abordan una acerba crítica sobre la educación recibida en la época franquista. La crítica social construida a través de la ironía se transforma en una nueva estética de la preocupación social del poeta. Entonces, al final de la década de los sesenta la insatisfacción del poeta se expresó con otros medios como el uso de la ironía o la alusión:

He nacido
debajo de un gran manto de oro y plata
y me pueblan las aguas
de un primer resfriado
—la ducha obligatoria del post-parto—.
«Niño; tú renuncias, él renuncia,
todos renunciarán (mujer, desobediencia,
peligro de pecado con luz roja...)
Habéis de ser, hijitos,
precisa
y
justamente
aquello que no sois...⁷⁷

En la misma línea poética, Antonio Fernández López publicó únicamente en los dos primeros números de *Tragaluz*. Sus poemas «Aquí. Ahora», «He cubierto mi voz...» y «Desde la orilla...»⁷⁸ presentaban una poética a imitación de la poesía desarraigada escrita por Blas de Otero. También, el estudiante de medicina Rodolfo Martín Jerónimo tuvo una intensa actividad como poeta a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Fruto de dicho trabajo, publicó en la revista *Tragaluz* un total de cinco poemas de temática amorosa y

⁷⁶ Domingo F. Faílde, «Poema de un nombre», *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 9.

⁷⁷ Domingo F. Faílde, «El mito del ceño», *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969–70, p.22.

⁷⁸ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 6-8; *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 6 y 7, respectivamente.

estética neorromántica distribuidos en sus distintos números, de lo que es un buen ejemplo los versos de «Flor, luz, vuelo, pájaro...».⁷⁹ En el siguiente número de *Tragaluz*, sus poemas adquirieron un tono más comprometido similar a Antonio García Rodríguez y Álvaro Salvador. En el siguiente número de la revista *Tragaluz*, Rodolfo Martín Jerónimo mostró sus dotes poéticas camaleónicas, propia de quien posee una voz inmadura y mimética, cuyo referente era la poesía española de posguerra. Así, publicó en este número dos un soneto amoroso que se inspiraba en la tradición de la revista *Garcilaso*. Dicho poema que inauguró este número dos de *Tragaluz*, fue un buen ejemplo de la vacilación de su autor que oscilaba entre la tradición sonetista de García Nieto y la crítica a la mala educación en su poema «La vieja casa...».⁸⁰

Entre otros colaboradores de la revista encontramos los poemas de José Heredia Maya,⁸¹ poeta algo mayor que los miembros del «Grupo poético Tragaluz» y, por entonces, más maduro que ellos. Éste colaboró en las páginas de *Tragaluz* en los números cero y dos. Sus poemas «Hoy siento asco...»⁸² y «Me cabalgo por dentro...»⁸³ muestran la dualidad estética que recorre la obra de José Heredia Maya. En el primero, advertimos una temática social con abundantes juegos de palabras y coloquialismos y una clara tendencia al verso libre:

Hoy siento asco
como sólo pueden sentirlo
los acosados desde siglos.

Hoy siento asco

⁷⁹ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 17.

⁸⁰ *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, pp. 6-8.

⁸¹ José Heredia Maya (Albuñuelas-Granada, 1947) ha publicado cinco libros de poemas a partir de los años setenta: *Penar Ocono* (Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1973; 2ª ed., Granada, Universidad de Granada, 1974), *Poemas indefensos* (Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1976), *Charol* (Jerez de la Frontera, Diputación Provincial de Cádiz, 1983), *Un gitano sin ley: Ceferino Jiménez Maya. Oratorio* (Madrid, Édice, 1997) y *Experiencia y juicio* (Granada, Cuadernos del Vigía, 1999).

⁸² *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 12-13.

⁸³ *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 13.

en lo más hondo,
asco
del fondo.

Asco
mondo y
–asco– lirondo.

Hoy siento asco
como sólo pueden sentirlo
los que
masturban su voz
por ver si consiguen
un
es...
pasma que se parezca a un grito.

Hoy siento asco
en lo más hondo,
asco
del fondo.

Asco
mondo y
–asco– lirondo.

Hoy mueren millares de inocentes
por eso siento asco
en lo más hondo,
asco
del fondo.

Asco
mondo y
–asco– lirondo.

Asco,
 asco, asco, y un poquitín
 de pena.
 Tal vez odio.
 Nada de amor.
 Asco, asco, asco,
 en los más hondo,
 asco
 del fondo y
 no quiero matar
 ni puedo suicidarme.
 Asco mondo
 y lirondo.
 Asco en lo más hondo,
 asco
 del fondo.⁸⁴

Estos versos condensan el impulso y el sentir de los jóvenes de *Tragaluz* cuya preocupación por la ausencia de voz crítica («es.../ pasmo que parezca un grito») o la muerte de inocentes en cualquier conflicto del mundo («Hoy mueren millones de inocentes...») hace sentir al poeta «asco» del mundo que le rodea y del que no puede zafarse («no quiero matar/ ni puedo suicidarme»). Este poema condensa el malestar juvenil que refleja «una estética de la desesperanza, del inconformismo y la náusea social»,⁸⁵ extensiva a la poesía juvenil de *Tragaluz* y, especialmente, a los versos de Antonio García Rodríguez. Por último, la preocupación de Carmelo Sánchez Muros es expresada con tono grave, como leemos en «Os digo que mi sangre...»,⁸⁶ o satírico, como muestran los versos de «Peopleland».⁸⁷ Pero ambos poemas nos conducen a la visión crítica del mundo que tiene el autor. La crudeza de sus comparaciones y sus metáforas nos descubren la indignación del poeta ante el dolor humano provocado por la violencia, la guerra o la muerte.

⁸⁴ José Heredia Maya, «Hoy siento asco...», *Tragaluz*, núm. 0, Granada, mayo 1968, pp. 12-13.

⁸⁵ Andrés Neuman y José Carlos Cerrillo, *Ob. Cit.*, p. 32.

⁸⁶ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 8.

⁸⁷ *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, p. 17.

3.2.2.1.3. *La tercera tendencia poética*

La descripción de las dos líneas poéticas fundamentales de nuestra revista excluyó a algunos relevantes colaboradores de *Tragaluz*. Entre ellos, encontramos a José Carlos Rosales,⁸⁸ Francisco Javier Egea⁸⁹ y Joaquín Martínez Sabina, que escribían un verso de temática intimista o, como Juan J. León y Manuel Alvar Ezquerro, que se inspiraban en el folklore. Entre todos ellos, destacó el jovencísimo Francisco Javier Egea con el poema «...Si supieras la noche que me llena», cuya inteligencia poética ya podía observarse en los versos de este soneto donde hallamos la recurrente temática de la soledad:

Si supieras la noche que me llena,
cómo cultivo sombras en mi huerto,
cómo nado del mar al negro puerto
del océano triste de la pena.

Si supieras, amor, cómo resuena
—roto de soledad, pobre y desierto—
el acorde cansado, casi muerto,
de un recuerdo de amor sobre la arena.

⁸⁸ José Carlos Rosales (Granada, 1952) publica sus primeros poemas en una carpeta junto con aguafuertes de Julio Juste titulado *Casi dumas* (Madrid-Granada, Ciudad-Diseño, 1984). Con posterioridad, su primer libro fue *El buzo incorregible* (Granada, Corimbo de Poesía, 1988; 2ª ed. Granada, Diputación [col. «Maillot Amarillo»], 1996), *El precio de los días* (Sevilla, Renacimiento, 1991), *La nieve blanca* (Valencia, Pre-Textos, 1995) y *El horizonte* (Madrid, Huerga&Fierro, 2003).

⁸⁹ Javier Egea (Granada, 1952-1999) comienza sus publicaciones con *Serena luz del viento* (Granada, Universidad, 1974), *A boca de parir* (Granada, Zumaya, 1976), *El viajero* (con Juan Vida, Granada, Romper el cerco, 1981), *Paseo de los tristes* (Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1982; 2ª ed. Granada, Diputación de Granada [col. «Maillot amarillo»], 1986), *Argentina 78* (Granada, La Tertulia, 1983), *Troppo Mare* (León, col. «Provincia», 1984; 2ª ed. Granada, Dauro, 2000), *Príncipe de la noche* (plaque, Málaga, Papeles de poesía, 1987) y *Raro de luna* (Madrid, Hiperión, 1990).

Si supieras, amor cómo labora
el labrador de penas que me ocupa
de sol a sol, con el antiguo arado.

Si supieras, amor, que soy ahora
el jinete más gris sobre la grupa
del más triste corcel acobardado.⁹⁰

El uso de esta estrofa clásica concede al poema una equilibrada forma que facilita su recitado. La anáfora y los continuos paralelismos junto con la temática amorosa no anclan el soneto de Javier Egea en el pasado Siglo de Oro, sino que lo dotan de gran actualidad. Esta perfección formal a la que aludimos estaba motivada por que el autor, según Ramiro Fonte,

asumía el legado de la tradición, dejando que la tradición o las tradiciones sonasen en sus versos con el ritmo de auténtica poesía moderna. La recuperación de la poesía bien hecha se asentaba, así nos lo proponía entre otros Egea, en el ritmo, en el tono y en la utilización, a conveniencia de cada poema, de los metros tradicionales: la buena poesía, a fin de cuentas, debe superar el oficio, no ignorarlo.⁹¹

Junto a él, colabora también José Carlos Rosales cuyo verso «Que el corazón esconda la tristeza...» desarrollaba una temática intimista que desembocó en un poema impregnado de desencanto:

Que el corazón esconda la tristeza

Dalias de corazón—

crisantemo

⁹⁰ Francisco Javier Egea, «...Si supieras la noche que me llena», *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, p. 18.

⁹¹ Ramiro Fonte, «Prólogo la tercera edición», Javier Egea, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación de Granada (col. «Maillot amarillo»), 1996, pp. 12-13.

dorado que me permita hablar
y sonreír
por toda esta mañana-atardecida,
y estas hojas de flor,
de mar,
de playa,
y pon ejemplo
que vengas y me ayudes
y que nadie
me pueda adivinar esta tristeza
invadiendo mi corazón
esta mañana.⁹²

Los primeros poemas de este autor publicados en *Tragaluz* tenían que ver más con la propuesta literaria de su primer libro titulado *Gato persa*⁹³ y nunca publicado por deseo expreso del autor. Su primer libro de poesía, *El buzo incorregible*,⁹⁴ planteaba una depuración constante del verso de donde eliminó todo lo superfluo, dejando aquello que es la clave del poema. Entre los primeros versos publicados en revistas de literatura de finales de los sesenta hasta la fecha de su primer libro, 1988, debemos encontrar elementos comunes entre su obra inicial y madura, perteneciente a la década de los ochenta como ha señalado Antonio Muñoz Molina.⁹⁵

Hemos dejado, por último, al poeta y cantautor Joaquín Martínez Sabina que, en el número cero de *Tragaluz*, publicó dos de sus primeros poemas titulados

⁹² José Carlos Rosales, «Que el corazón esconda la tristeza...», *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, p. 5.

⁹³ Málaga, Ángel Caffarena, 1974, inédito. Sobre las razones de la tardía publicación de José Carlos Rosales, debemos buscarlas en el carácter selecto de su poesía y su deseo de evitar la publicación de un libro juvenil de escaso valor.

⁹⁴ Granada, Corimbo de Poesía, 1988.

⁹⁵ «El escritor incorregible», *Granada 2000*, 28/10/1988. También, cfr. Antonio González Vázquez, «Las mínimas manías de José Carlos Rosales y Justo Navarro» (*Ínsula*, núm. 706, octubre 2005) y Andrés Soria Olmedo, «Poeta y escafandra» (*Ideal*, 21/12/1988).

«Soñados horizontes» y «Vivir es ir muriendo poco a poco».⁹⁶ El primero de los poemas desarrolló la temática amorosa y, el segundo, el tópico literario *Cotidie morimur*. En sus versos, se entremezclan los juegos de palabras con los términos coloquiales y las metáforas elaboradas. También hace uso del versículo en el primero, y la estructura del soneto, en el segundo. Observamos claramente en la lectura de «Vivir es ir muriendo poco a poco» las influencias literarias que este autor, Joaquín Sabina, había absorbido al final de la década de los sesenta:

Llegar aquí sin más, oscuramente.
Llagada cruz de carne en el camino.
Una rotunda hoz es mi destino,
para abatirme, alzada, de repente.

Llegar aquí. Sentir bullir la vida
como un alud de sangre en el costado.
El hombre es un galope desbocado
al que un ciprés nocturno pone brida.

Con un grito nacemos a esta suerte,
la vida es sólo un grito desolado
que amordaza otro grito: el de MUERTE.

Tanto luchar a contragrano, tanto
desesperar y amar. ¡Cuánto quebranto
para morirse como está mandado!⁹⁷

No es el único poema que publicó Joaquín Sabina en *Tragaluz*, pues en el número uno vio la luz «Salió a la calle...»⁹⁸ donde abordó el poema formal y temáticamente desde lo cotidiano, aunque sus versos dejaban entrever cierta

⁹⁶ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, pp. 14-16.

⁹⁷ Joaquín Martínez Sabina, «Vivir es ir muriendo poco a poco», *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 16.

⁹⁸ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, pp. 24-25.

inmadurez todavía. Con la lectura de estos autores, la poesía granadina había iniciado un nuevo camino hacia la intimidad del poeta con el consiguiente reflejo de la realidad cotidiana:

la atención del poeta y la intensidad del poema se van desplazando desde el compromiso hacia la intimidad conectadas aquél y ésta en la consideración o la evocación del vivir cotidiano, sobre el cual pesan en diversa proporción, la circunstancia histórica y la peripecia personal, ambas asumidas en un talante típica y estrictamente generacional.⁹⁹

La aparente heterogeneidad de estas poéticas de los jóvenes autores obedecía a la multitud de referentes literarios que interaccionaban entre sí a finales de los años sesenta. Sin embargo, todos ellos poseían un impulso común que configuró el carácter de grupo, como un rasgo particular y distintivo del mundo poético granadino hasta la fecha, y fue subrayado por Álvaro Salvador en el artículo titulado «*Tragaluz* contestatario» de 1970:

Tragaluz está ahí. A pesar de todo (y ese todo es muy grande) todavía no nos afligimos por su entierro. No, por favor. Hace dos años que *Tragaluz* existe como grupo poético hace dos años que da guerra con sus cosas, sus revistas, sus palabras, sus posturas incluso. Es un grupo que puede verse hasta en fotografía. En noviembre presentó en un acto público celebrado en la Casa de América a tres nuevos componentes, tiene ya algunos más que presentará cuando la coyuntura lo permita. En fin, *Tragaluz* sigue adelante como siempre, como cada curso que empieza. Es más *Tragaluz* hoy invierno-albor de 1969 más uno, es realmente «*Tragaluz* grupo poético o de poesía», con unas tendencias, un quehacer y un definirse perfilado y claro. Hasta ahora fue un esbozo balbuciente que iba concertando sus engranajes. Es ya un hecho, aunque algunos lo duden.¹⁰⁰

⁹⁹ Enrique Molina Campos, «Sobre una primera antología de Antonio Jiménez Millán», *Ob. Cit.*, p. 167.

¹⁰⁰ Álvaro Salvador, «*Tragaluz* contestatario», *Patria*, 05/02/1970.

En este texto leemos una clara alusión a la revista de Juan de Loxa, *Poesía 70*, que en las mismas fechas inició una agria polémica con *Tragaluz*. En opinión de Domingo F. Faílde, «Frente a *Poesía 70*, un conglomerado bastante heterogéneo de voces y estilos, sin menoscabo de su calidad, *Tragaluz* siempre fue una publicación universitaria y este talante siempre la marcó. Fue, como sus poetas, irregular, crispada en ocasiones y a veces refinada, pero siempre comprometida».¹⁰¹ El compromiso es entendido por *Tragaluz* como acción a través de la poesía. Abandonadas las posturas de la poesía social, civil y revolucionaria, el poeta entiende los versos como una toma de postura ante el mundo, a pesar de que sabe que todo su esfuerzo está abocado al fracaso, a la frustración. De ahí la sensación de apatía y de tedio que muestran muchas de las composiciones. Pero será en 1968 y con revistas como *Tragaluz* cuando observemos el inicio de una voluntad clara de ruptura como describe Enrique Molina Campos:

declara, no sin alguna estridencia, su voluntad de ruptura y su ubicación en un «punto cero» desde el que iniciar, revolucionariamente, un «cambio de vida» en el que va implícito un nuevo, y autónomo, sistema de expresión artística general: su condición de herederos de quienes se plantearon, en el pasado más o menos próximo, el mismo orden de propósitos –de una parte–, y la irrefragable dependencia de una situación concreta sobre la que precisamente se quiere actuar (esto es, una forma de compromiso) a diversos niveles –de otra parte–, reducen la ruptura, en lo literario–poético siquiera, a un deslenguamiento más o menos audaz según la querencia que, en lo íntimo de sí mismo, guarda cada poeta respecto a los modos «bellos» de una tradición reconocida;¹⁰²

Fruto de dicho enfrentamiento, encontramos en la prensa local granadina numerosos artículos donde partidarios de ambos bandos defienden sus diferencias con más o menos acierto. Entre ellas destaca un artículo de Antonio García

¹⁰¹ Domingo F. Faílde, carta personal al autor (17/XI/2004).

¹⁰² Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Ob. Cit.*, p. 20.

Rodríguez en el que nos descubre cuál fue el auténtico enemigo de la revista *Tragaluz* en la Granada de final de la década de los sesenta:

Todos conocemos el esfuerzo de Juan [de Loxa] por la poesía, admiramos su labor y lamentamos, sin hipocresía de ningún tipo, que por las dificultades que sea, no lleve brillantemente a cabo su estimable intento. Pero eso de que Granada se queda sin revista de poesía, más aún, ya descaradamente, sin «su» revista, es algo inadmisiblemente insultante, muestra clara del desconocimiento absoluto –y creemos que intencionado– del panorama poético granadino. No, Gumersindo [Ruiz], no Juan de Loxa: Granada tiene una revista, no «su» revista porque, aunque representa un movimiento surgido en su tierra, no ha nacido para enterrarse en sus límites. Se llama «Tragaluz» y de ella se habla, además de en los círculos granadinos, en toda la geografía nacional, llena, hoy más que nunca, por alas jóvenes interesadas por el movimiento poético de las nuevas generaciones.¹⁰³

El desinterés, primero, y la ignorancia de la propia crítica, después, han cubierto de olvido desde 1970 las páginas de *Tragaluz*. El final de la revista constituyó, por el contrario, el inicio de una voz más personal de sus poetas Antonio García Rodríguez, Álvaro Salvador, Domingo F. Faílde y Joaquín Lobato. La importancia de los movimientos juveniles granadinos fue destacada en numerosos escritos, tanto reivindicada por ellos mismos como por otros críticos. De ahí, podemos leer en «*Tragaluz* contestatario» de Álvaro Salvador:

Granada puede y debe sentirse orgullosa de tener dos revistas poéticas con la dignidad y calidad (perdonen la inmodestia) de las que posee. Yo creo que no las merece [...]. Me gustaría aclarar, para aquellos que aún no se hayan dado cuenta, que en Granada la tan cacareada gente joven está haciendo por la poesía lo que no se hace en ninguna otra provincia española exceptuando, claro está, Madrid y Barcelona.¹⁰⁴

¹⁰³ Antonio García Rodríguez, «*Tragaluz* y la poesía joven», *Ideal*, 01/02/1970.

¹⁰⁴ Álvaro Salvador, «*Tragaluz* contestatario», *Patria*, 05/02/1970.

Este hecho que destaca Álvaro Salvador resulta estrictamente cierto, puesto que el periodo entre 1968 y 1970 supuso el inicio de una nueva etapa en las publicaciones periódicas andaluzas. Este «renacimiento editorial» tuvo a las ciudades de Granada y Málaga como primeros centros dinamizadores, especialmente, al final de la década de los sesenta.¹⁰⁵ Más tarde, llegarían otras revistas originarias del sur en 1973, como *Marejada* de Cádiz, *Antorcha de Paja* de Córdoba o *Gallo de Vidrio* en Sevilla. Por esta razón, leemos en la «Presentación» del número uno de *Tragaluz* firmada por la redacción:

Somos, sobre todo jóvenes; comprendemos nuestra debilidad inicial y es por ello por lo que estamos dispuestos a aceptar todo tipo de colaboración de aquellas personas que lucharon hace tiempo y que ahora recogen los frutos de su lucha; tenemos ese deseo impulsivo de hacer algo pero nunca se nos ha ocurrido destruir lo ya hecho, lo que hicieron otros que también tenían deseos de hacer algo.¹⁰⁶

En especial, el número uno de *Tragaluz* contiene los versos de tres poetas granadinos fundamentales en la posguerra española: Elena Martín Vivaldi, que colabora con un soneto titulado «Un mal sueño»,¹⁰⁷ Rafael Guillén y su poema amoroso «Las cimas del jaleo»,¹⁰⁸ y José G. Ladrón de Guevara y «Los aeroplanos»,¹⁰⁹ donde evoca la guerra civil. Todos ellos pertenecieron a la tertulia granadina «Versos al aire libre» compuesto por un elenco heterogéneo de pintores, novelistas, escultores y poetas. Luego, tras la publicación de la *Antología de la actual poesía granadina* (Granada, col. «Veleta del Sur», 1957) concluyen sus actividades y comienza dicha colección poética, la más importante en esos años. Los tres autores granadinos compartieron numerosas actividades culturales

¹⁰⁵ En Málaga comenzó en 1968 la tercera época de la revista *Litoral* dirigida por José María Amado y contó con las colecciones de poesía de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce» de Ángel Caffarena.

¹⁰⁶ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 3.

¹⁰⁷ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 5.

¹⁰⁸ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 9-11. Posteriormente fue incluido por su autor en el libro *Los vientos (1967)* (Madrid, Revista de Occidente, 1970).

¹⁰⁹ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 16.

con los jóvenes de los sesenta y setenta, así como colaboraron activamente en diversas revistas y antologías de estos años.

En otro sentido, debemos anotar la colaboración de Antonio Carvajal como poeta joven ya reconocido en 1968 y que apuesta por una poética personal, muy distinta al «Grupo poético Tragaluz». Éste colabora con la publicación de un soneto titulado «Santo»,¹¹⁰ donde mostraba su particular estética barroca ya madura y su disidencia de la poesía social en el libro *Tigres en el jardín*:

hay que detenerse ante la obra ejemplar de Antonio Carvajal –escribe Miguel Gallego Roca–, que por esos años empieza a darse a conocer. Su primer libro *Tigres en el jardín*, publicado en 1968, inaugura su línea disidente tanto de la poesía social como de la estética novísima. Si los poetas tratados hasta ahora tienen cierto sentido colectivo de la labor poética, en lo que coinciden con muchos de los que inician su andadura hacia 1975, Antonio Carvajal queda fuera de cualquier proyecto poético colectivo. Su poesía parte de la profundización en la técnica y la investigación de las posibilidades formales del poema para abrirlo a una realidad compleja y laberíntica. Dentro de la generación 70 Carvajal ejemplifica la recreación de la poesía barroca como recurso para desarrollar la autonomía del lenguaje poético. Su actitud es la del profesional de la poesía que pretende ampliar y enriquecer las posibilidades del discurso poético. Carvajal será leído de dos maneras por la promoción siguiente: una lectura crítica interesada en su poesía como respuesta artística y profesional al sistema y una lectura técnica interesada sobre todo en su virtuosismo.¹¹¹

¹¹⁰ *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 7.

¹¹¹ Miguel Gallego Roca, *Ob. Cit.*, p. 16. También, en este sentido Andrés Soria Olmedo ha añadido: «el proyecto poético de Antonio Carvajal es novísimo y curiosamente análogo al de los más modernos de sus coetáneos, aunque en otra dirección, como advirtió en 1981 el crítico cómplice Ignacio Prat; Carvajal comparte con aquellos la «gran revisión» de los años sesenta y la preocupación por el lenguaje (aunque no el decadentismo ni el desdén por el compromiso social): si aquellos buscaban sus referencias en los medios de comunicación de masas, en el cine y en el rescate de los «raros», (...) éste –a costa de cierto aislamiento, entonces– se fabrica un canon enraizado en un nuevo modo de leer a los clásicos españoles» (Andrés Soria Olmedo, *Ob. Cit.*, p. 99). Para una bibliografía completa, cfr. Antonio Carvajal, *Una perdida estrella. Antología*, sel. y ed. de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999; y VV.AA., «Antonio Carvajal. El compromiso

La obra *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal supuso, en definitiva, la creación de un mundo y una palabra descaradamente artificiales, la constancia del tiempo irreparable y fugitivo que pone en tensión al mundo bellamente ordenado, la sensualidad de sus versos con una naturaleza ofrecida a los cinco sentidos, el vitalismo epicúreo (donde todo el saber se inscribe en el cuerpo) y un erotismo violento heredado del *Libro de poema* de García Lorca, como observamos en su soneto «Santo» publicado en *Tragaluz*:

Erguido en luces, propagado en flor,
amaneceres, nácares, anuncia
y una música sola le pronuncia
la nube jazminera en su rumor.

Las palomas lo cercan de candor,
las abejas de mieles, y la juncia
de largas ondas para su renuncia
a cuanto es mundo, carne y vano amor.

Velado por la luna tantos días,
feliz en sus celajes se acostumbra
a las blancas y serias alegrías.

la suprema verdad le alza, y columbra
a Dios entre las lentas melodías
de una palpitación en la penumbra.¹¹²

La relación con los miembros del «Grupo poético Tragaluz» se realizó a través de Antonio García Rodríguez. Su poética no tuvo una repercusión directa en la poesía del grupo, cuya relación se circunscribió a la colaboración literaria.

estético», coor. por Juan Ramón Torregrosa, *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 261, septiembre 2005, pp. 12-60.

¹¹² Antonio Carvajal, «Santo», *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 7.

3.2.2.2. ALGUNAS CONCLUSIONES

La urgencia de actuar a través de la poesía refleja ese estadio de inconformismo juvenil ante la revolución del parisino «Mayo del 68», las «Revueltas de Berkeley» y la «Primavera de Praga». El grito de los estudiantes universitarios hacia la libertad fue unánime en toda la sociedad española de final de los años sesenta. Pero será en 1968 y con revistas como *Tragaluz* cuando observemos el inicio de una voluntad clara de ruptura que luego madurará y obtendrá sus auténticos frutos en el «Colectivo 77», tal y como describe Enrique Molina Campos, pero que nació en el espíritu del año de 1968 y se afianzó durante toda una década después:

declara, no sin alguna estridencia, su voluntad de ruptura y su ubicación en un «punto cero» desde el que iniciar, revolucionariamente, un «cambio de vida» en el que va implícito un nuevo, y autónomo, sistema de expresión artística general: su condición de herederos de quienes se plantearon, en el pasado más o menos próximo, el mismo orden de propósitos –de una parte–, y la irrefragable dependencia de una situación concreta sobre la que precisamente se quiere actuar (esto es, una forma de compromiso) a diversos niveles –de otra parte–, reducen la ruptura, en lo literario–poético siquiera, a un deslenguamiento más o menos audaz según la querencia que, en lo íntimo de sí mismo, guarda cada poeta respecto a los modos «bellos» de una tradición reconocida.¹¹³

Este impulso en lo ideológico es abierto en lo poético y en lo estético con la colaboración de otros poetas granadinos de su mismo equipo. Dicho grupo no buscó sus fuentes de inspiración e influencias literarias únicamente en la tradición más inmediata. Si algo caracteriza la poesía de la revista *Tragaluz* es la ruptura de una tradición poética entendida como regional o, incluso, nacional. Los grupos granadinos del sesenta y ocho recurrieron a todo tipo de lecturas que les permitió

¹¹³ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Ob. Cit.*, p. 20.

compartir con numerosos poetas jóvenes de su generación aspiraciones y similitudes extraordinarias. En opinión de Manuel Alvar Ezquerro:

Cada uno de los focos regionales tiene unas características peculiares, pero no es menos verdadero que en lugar de ser unos círculos herméticos, cerrados a todo flujo exterior, están abiertos a cualquier tipo de cultura, es, pues, un renacer ante el mundo. Y ese influjo exterior es captado no por menosprecio de la propia cultura, sino con afán de purificar las corrientes exteriores a través del propio crisol, lo cual no quiere decir que nuestros focos no tomen aquello que de valor exista en la influencia forastera.¹¹⁴

De ahí la heterogeneidad estética que poseen las páginas de *Tragaluz* con la colaboración de distintos poetas y la homogeneidad en cuanto a sus preocupaciones como fenómeno de época. El análisis de las pretensiones rebeldes del «Grupo poético Tragaluz» nos lleva a los versos del primer poema que inicia las páginas de la revista en su número cero. Dicho poema, titulado «Sacramento» y escrito por Álvaro Salvador, se convierte en un auténtico manifiesto donde su autor expresó las intenciones poéticas del grupo:

Lo nuestro son los versos, compañeros,
de amor anquilosado y ansias inefables.
Lo nuestro es lo que el fuego nunca alcanza
detrás de nuestros límites pensados.
La lluvia que derrama la alegría.
La sangre coagulada en la desdicha.
Un pájaro sin alas.
Una ciudad herida de luces y desidia.
Los quince años muertos de una niña.
Un joven que amanece por la barba.
La luz de unas miradas.
La sonrisa del mar.
El cerrojo del cielo.
La creación en los labios.

¹¹⁴ Manuel Alvar Ezquerro, *Ob. Cit.*, p. 165.

Lo humano en las palabras.

¡Todo es nuestro!

Lo nuestro es la poesía:
la vida que está oscura para todos
en la cegazón inmensa de sus almas
y ante nosotros abre su inmensa sed
de ser corroborada,
de que alguien [la] sienta en sus entrañas
y después la purifique en sus palabras.¹¹⁵

Estos versos son una aproximación a la poética de la revista *Tragaluz* que, en un primer momento, incidió en la concepción romántica del poeta que anhelaba en este mundo el imposible, lo utópico. La yuxtaposición de imágenes irreales del mundo era la posesión tan inútil como absurda del poeta. No obstante, todo objeto poético ha de estar adherido a la realidad de lo cotidiano, próximo a la historia diaria donde estos jóvenes poetas buscan el sentido de sus vidas. Los versos de «Sacramento» ofrecen toda una reflexión metapoética en el contexto español de 1968, «no centrada en una reflexión sobre *qué es lo bello* sino sobre *qué es poesía y para qué*».¹¹⁶ La poética de *Tragaluz* es, sobre todo, una forma de estar en el mundo, y de mirarlo con ojos críticos. La búsqueda del «Grupo poético Tragaluz» les lleva a volver sus miradas a la estética de la *Beat Generations* y su planteamiento vital, más por actitud que por conocimiento profundo de su literatura. También la expresión del mundo contemporáneo les dirige a la crónica de la realidad, tanto histórica como sentimental, pasando de lo serio a lo irónico casi sin transición y bebiendo de lo cotidiano y de la música que tanto impregnó este movimiento juvenil.

El carácter dinámico de la revista *Tragaluz* se evidencia en la «Presentación» del número uno, donde leemos: «Después del ejemplar de prueba

¹¹⁵ *Tragaluz*, núm. 0, mayo 1968, p. 1. En este poema se deslizó una errata que corregimos entre corchetes.

¹¹⁶ Andrés Neuman, José Andrés Cerrillo, *Ob. Cit.*, p. 32.

(...) todavía no hemos llegado a ninguna meta (...).¹¹⁷ En esta búsqueda que caracteriza las efímeras revistas literarias, todavía hay tiempo para reflexionar sobre el sentido de sus páginas. En la última de ellas, el colofón del número uno fue un texto firmado por la redacción de la revista y que es reproducido parcialmente en el número dos que dice:

¿TRAGALUZ? Parece como si la serenidad antigua de los sauces se hubiera quebrado; como si un ruido infernal quisiera apoderarse de la garganta cósmica del hombre; parece que la muerte se corona como reina, como señora de la agonía extensísima; pero todavía quedan ramos y quedan pájaros, quedan niños azules y mares solitarios: todavía queda un camino abierto a la esperanza, un TRAGALUZ que ilumina la oscuridad de las sombras, que hierde el silencio y que tenemos que agrandar entre todas a fuerza de cansancio y de entrega.¹¹⁸

Esta imagen recurrente de la poesía como luz sirve para ver con ojos nuevos la realidad que les ha tocado vivir. Las páginas de *Tragaluz* son un compromiso con la realidad y con la reflexión poética, sin que a estas alturas se tenga una postura estética definida, tanto de grupo como individual. Lo único a lo que no estaban dispuestos a renunciar los poetas de *Tragaluz* era a la izquierda en política¹¹⁹ y a la innovación en lo literario. La muerte de lo antiguo y caduco está representada en unos versos que encabezan el número tres de la revista *Tragaluz*:

Cuando haya anochecido, llevadme
margaritas a mi tumba. Yo ya
estoy muerto, muerto en todo aquello
que huele a pasado y a tomillo...¹²⁰

¹¹⁷ *Tragaluz*, núm. 1, septiembre 1968, p. 3.

¹¹⁸ *Tragaluz*, núm. 2, marzo 1969, p. 28.

¹¹⁹ Sobre este asunto Domingo F. Faílde ha escrito: «Salvo alguna excepción, militábamos en las filas del Partido Comunista de España e impulsamos la implantación de CCOO en la Universidad. Todos fuimos partícipes, con premeditación y alevosía, de la fundación del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Granada (SDEUG), que las autoridades académicas, vista su implantación, hubieron de tolerar» (Carta personal al autor [17/XI/2004]).

¹²⁰ *Tragaluz*, núm. 3, otoño-invierno 1969-70, p. 1.

Este «pasado» es lo que permite convertir la cultura tras el «Mayo del 68» en un instrumento de rebelión y resistencia estudiantil. Pero esta resistencia nace, en un primer momento, de la crítica a la enseñanza universitaria que, a la sazón, era quien financiaba (bien es verdad que de forma precaria) la revista *Tragaluz*. Estas contradicciones fueron las responsables, sin lugar a dudas, de la desaparición en 1970 del «Grupo» y la revista *Tragaluz*. Siete años más tarde, otro grupo llamado «Colectivo 77» fue heredero en parte de este proyecto inaugurado en 1968. De su continuidad dan fe las colaboraciones de Álvaro Salvador, Antonio García Rodríguez, Joaquín Lobato y José Carlos Gallego.¹²¹

¹²¹ Para más información cfr. la nota 17 y los capítulos de esta tesis doctoral dedicados a las antologías *La poesía más transparente* (ed. de Ángel Caffarena, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1976) y la revista granadina *Letras del Sur* (1978).

3.2.3. POESÍA 70 (1968-1970) O LA REVOLUCIÓN POR EL LENGUAJE

*...Revista que recoja el latido de todas partes
para saber mejor cuál es el suyo propio:
revista alegre, viva, antilocalista,
antiprovinciana, del mundo...¹*

Federico García Lorca

«Vamos por el 70/ y empieza a ser de día» escribió el poeta malagueño José Infante en el último de sus poemas del libro *Uranio 2000 (Poemas del caos)*,² señalando el aliento de renovación poética que las páginas de *Poesía 70* inauguraban en el mismo año del Mayo parisino o la Primavera de Praga. El interés crítico que ha recibido esta revista granadina a lo largo de los últimos años no es casual, pues nos encontramos ante una revista de extraordinaria relevancia tanto en sus contenidos como en su calidad plástica y tipográfica. Dirigida por Juan de Loxa (pseudónimo de Juan García Pérez) y diseñada por Claudio Sánchez Muros, *Poesía 70* llamó la atención de Fanny Rubio en su tesis doctoral *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*.³ Pero además, la autora de dicho estudio colaboró en el número cero de *Poesía 70* con su poema «No me culpéis, hermanos...». Éste

¹ Federico García Lorca, *Gallo*, núm. 1, marzo 1928. También *Poesía 70*, núm. 0, 1968, p. 3.

² Edición de Ángel Caffarena, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce (col. «Almoraduj», núm. XII), 1971. Reeditado en José Infante, *Poesía (1969-1989)*, estudio y edición de Francisco Ruiz Noguera, Málaga, Ayuntamiento de Málaga (col. «Ciudad del Paraíso», núm. 4), 1990, p. 180.

³ Fanny Rubio Gámez, *Revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 384. Corregimos un error de la autora en la fecha de la revista *Tragaluz*, donde dice: 1968-69, debe decir: 1968-70.

acabó por convertirse en todo un «Manifiesto» de nuestra revista de Granada cuyo fin solidario e inconformista recorre, como en estos versos, sus páginas:

No me culpéis, hermanos, si conmigo ha venido la guerra.
Yo no la quise nunca para vosotros.
No me culpéis si defendéis mi idea con vuestra sangre.
Yo no quiero más llanto
que el necesario para que brote un árbol.

Destruyamos al zángano que odia
antes que multiplique sus huevos por entre la colmena.
quiero que améis la espada que defiende.
Yo quiero, hermanos, que vuestros pasos pierdan el temor,
que vuestras manos siembren libremente
y que vuestra palabra deje de ser amordazada.

Amigos, oprimidos hermanos,
las catacumbas tienen vuestra luz,
y los hombres la igualan con el mundo al sol libre.
Hermanos vivos, respirad tan hondo
que las piedras de arriba se desgajen
hacia la paz de nuestro amor unido.⁴

Los versos de Fanny Rubio nos trasladan a las ilusiones de estos jóvenes poetas en Granada cuyo gesto supuso un revulsivo en el ámbito cultural de esta ciudad. El compromiso con la realidad fue retomado por la generación de jóvenes poetas como conciencia ante el mundo y como esperanza de un futuro mejor. Los estudios más interesantes sobre la revista *Poesía 70*, si excluimos las alusiones de Andrés Soria Olmedo,⁵ Miguel Gallego Roca⁶ y Fernando de Villena⁷ en sus

⁴ Fanny Rubio, «No me culpéis, hermanos...», *Poesía 70*, núm. 0, 1968, p. 23.

⁵ «Granada: cien años de poesía (1898-1998)», *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 11-174.

⁶ «La ciudad y sus poetas», *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, La General, 1990, pp. 7-52.

respectivas antologías, han sido el capítulo de Juan José Lanz en su tesis doctoral,⁸ el artículo de Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo⁹ y un capítulo del libro *De la memoria contra el olvido. «Manifiesto Canción del Sur»* de Fernando González Lucini.¹⁰ De todos ellos, el más interesante para nuestra investigación es el escrito por Juan José Lanz que hace un análisis profundo de las líneas poéticas de las páginas de la revista. A ellos nos referiremos cuando abordemos el estudio de los poemas publicados en *Poesía 70*. Sin embargo, han sido las páginas escritas por Neuman y Cerrillo las que han tratado, por primera vez, el contexto cultural del que surge la revista dirigida por Juan de Loxa. Por último, el reciente libro de González Lucini ha añadido alguna anécdota más sobre la génesis de esta publicación y su íntima relación con el también granadino «Manifiesto Canción del Sur». Por todo ello, inauguramos este estudio con una cita de Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo donde leemos:

Para entender el fenómeno socio-literario de *Poesía 70* no debe empezarse por su revista, sino por describir aquel mosaico de iniciativas enhebradas por el afán de rebeldía y cuestionamiento de la *moral pública*.¹¹

⁷ «Poetas granadinos de los 70», *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Port-Royal Editores, 1999, pp. 9-23.

⁸ «*Poesía 70*», en *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Tesis Doctorales), 2001, III, pp. 2227-2252 (CD-ROM). También reproduce parcialmente este estudio en el artículo «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja*», *Zurgai*, diciembre 1994, pp. 4-11.

⁹ «Revistas literarias de Granada. Décadas del franquismo», *Letra Clara*, núm. 4, enero 1998, separata.

¹⁰ «Del nacimiento de *Poesía 70*», en *De la memoria al olvido. «Manifiesto Canción del Sur»*, Madrid, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura)-Iberautor Promociones Culturales, SRL, 2004, pp. 75-99.

¹¹ Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo, «Revistas literarias de Granada. Décadas del franquismo», *Ob. Cit.*, p. 32.

Este complejo «mosaico» se compone, en primer lugar, del programa radiofónico *Poesía 70* dirigido por Juan de Loxa, cuyo inicio en 1967 supuso el comienzo de diversas acciones juveniles en la cultura granadina de finales de los sesenta:

Un buen día –escribe Luis Arboleda– se presentó [Juan de Loxa] ante el padre Linares y le explicó su proyecto de programa: aquel fue el comienzo de una larga y fructífera colaboración. Así nació *Poesía 70*, un programa heterodoxo, vanguardista, trasgresor, underground, antecedente de *El loco de la colina* y de la radio experimental desarrollada por Radio 3 de Radio Nacional una década después.¹²

Una vez más, no debemos olvidar cómo la música se convirtió en auténtico símbolo cultural de los movimientos juveniles con las canciones hispanoamericanas (Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui) y extranjeras (Bob Dylan, Pete Sélter, Joan Baez, Georges Brassens, Leo Ferré, Rolling Stones, Beatles, etc.). Éste es el inicio de una actividad frenética de *Poesía 70*, «Manifiesto Canción del Sur» y *Tragaluz* que hará de la joven poesía granadina de finales de los sesenta uno de los movimientos más creativos y originales de toda España. El programa radiofónico *Poesía 70* acabó convirtiéndose en un hito excepcional dentro del panorama poético andaluz:

(...) varias razones explican la enorme influencia alcanzada por este programa que comenzó a emitirse en 1967 –argumenta Luis Arboleda– (...). En primer lugar, porque rompió con toda la radio que se había hecho hasta entonces; fue un programa pionero no sólo en los contenidos, sino también en la realización, en el aprovechamiento máximo de todos los recursos del lenguaje radiofónico.

En segundo lugar, sirvió para aglutinar a un conjunto de creadores (...) que lucharon para «romper el cerco de la dictadura». (...) Su amplia repercusión sociocultural, que se plasmó incluso en un grupo que aunó la música, la literatura y la política: *Manifiesto Canción del Sur*.¹³

¹² Luis Arboleda, *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos. Sesenta años de radio en Granada*, Granada, Comares, 1995, p. 151.

¹³ Luis Arboleda, *Ob. Cit.*, pp. 151-152.

Junto a este programa radiofónico iniciado en 1967, un año después se ponen en marcha otros dos proyectos dirigidos por Juan de Loxa: nos referimos a la revista *Poesía 70* y al grupo «Manifiesto Canción del Sur». Este último nació del impulso de Juan de Loxa que, en compañía de Claudio Sánchez Muros, aúna a dos cantautores como Carlos Cano y Antonio Mata que fueron de gran trascendencia en la Granada de los setenta:

«Manifiesto Canción del Sur» para la cultura y para la historia andaluza, porque existió un hombre como Juan; un hombre, sin duda extraordinario es decir, fuera de lo común en la Andalucía de los años sesenta.¹⁴

Manifiesto Canción del sur fue fundado por los tres primeros con el fin de aunar poesía y música. La canción resultante tiene como tema la situación social andaluza. Los poemas están muy influenciados por García Lorca, tras un verso repleto de símbolos naturales y de carácter popular. *Manifiesto. Canción del sur* es según sus creadores «un movimiento musical-ideológico –surgido al contacto de «Poesía 70» y en torno a la Emisoras de Radio Popular– con el que se pretende buscar una nueva canción con raíz Andalucía».¹⁵ Los miembros de *Canción del sur* muestran un claro compromiso con la poesía oral de nuestra tierra. Poesía que está ligada a los «poetas cantores identificados con la realidad de su pueblo y con las resonancias extraídas de los más hondos, claros y cristalinos aljibes del Sur».¹⁶ Este grupo llamado *Manifiesto. Canción del sur* reúne a músicos y cantantes en torno a la poética de *Poesía 70*. La canción «La Miseria» de Carlos Cano nos acerca a uno de sus temas recurrentes que aborda el compromiso social de *Manifiesto. Canción del sur*:

Vengo de abajo cansado de tanta cuesta.

¹⁴ Fernando González Lucini, *De la memoria contra el olvido. «Manifiesto Canción del Sur»*, Ob. Cit., p. 61.

¹⁵ AA.VV., *Manifiesto. Canción del sur*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1971, s.p.

¹⁶ Manuel Urbano, «Introducción», en *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán 1980, p. 110.

Vengo, no sé adónde voy, huyendo de ella.
La Miseria, la Miseria.
Tiene en un valle dos ríos y casas viejas.
Vive en un mundo cerrado a otro que comienza.
La Miseria, la Miseria.
Es la ciudad donde muere el poeta.
Yo quiero que me entierren lejos de ella.
La Miseria, la Miseria.
La más judía y ruin sobre la tierra.
Para el amor la más inculta y necia.
La Miseria, la Miseria.
Vengo de abajo, de un valle podrido de hierba,
donde se le dan medallas al hombre de piedra.
La Miseria, la Miseria.¹⁷

La figura de Juan de Loxa fue capital como director del programa radiofónico *Poesía 70* –nacido en 1965–, la revista del mismo nombre –publicada por primera vez en 1968– y, por último, el *Manifiesto. Canción del sur* en 1969. Por estos motivos Muñoz-Romero cree que «a su alrededor –refiriéndose a Juan de Loxa–, se catalizan las ilusiones y primeros logros de un buen número de poetas y artistas que empezaban a actuar en plan de francotiradores».¹⁸ La característica común de estos movimientos se encuentra en la conjunción de dos tendencias fundamentales: la tradición poética española y, en segundo lugar, la renovación poética derivada del mayo francés, la música *pop* y el movimiento *hippy*.¹⁹ Este movimiento musical y poético tenía una clara finalidad: aproximar la poesía a la gente de la calle²⁰ y promover, a través de la canción, unas nuevas señas de identidad andaluza.²¹

¹⁷ Carlos Cano, «La miseria», en AA.VV., *Manifiesto. Canción del sur*, Ob. Cit., s.p.

¹⁸ Carlos Muñoz-Romero, «Introducción», en *Seis poetas granadinos posteriores a García Lorca*, Granada, Editor Miguel Sánchez (Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos), 1973, p. 34.

¹⁹ Cfr. Fernando de Villena, «Poetas granadinos de los 70», en *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Port Royal (Poesía), 1999, pp. 9-23.

²⁰ El movimiento «Manifiesto Canción de Sur» estuvo compuesto por Antonio Mata, Carlos Cano, Antonio Fernández Ferrer, Pascual Pérez de Chaparro, Enrique Moratalla, Juan Titos, Juan José

Formando parte fundamental de este impulso juvenil y creativo dinamizado por Juan de Loxa, encontramos las páginas de la revista *Poesía 70* a la que vamos a dedicar las próximas líneas. Esta revista se enmarca dentro de una finalidad y un impulso común con los movimientos anteriormente descritos, particularizada por su difusión impresa. El carácter oral de la radio y de la canción comprometida o de autor²² difiere de las páginas de la revista. Dicha oralidad permitió una mayor difusión popular de las actividades radiofónicas y musicales. En cuanto a las finalidades comunes de todas estas actividades, Luis Arboleda ha anotado que

Poesía 70 significó un huracán de aire fresco y puro en el emponzoñado ambiente cultural que el régimen autoritario y su fiel escudero, la censura, habían creado a lo largo de tres décadas. La poesía entró en la radio, pero también la vida; la poesía como forma de vida y de lucha contra la opresión.

(...) Fruto de ese compromiso por cambiar la sociedad desde la cultura, *Poesía 70* fue uno de los primeros programas de radio en las que pudo escucharse

Ceba, Ángel Luis Luque, Esteban Valdivieso, Miguel Ángel González, Raúl Alcover, Aurora Moreno, Ignacio Tinaud Francisco del Pino, José María Agüí e Ignacio Carrillo de Albornoz, entre otros.

²¹ En opinión de Fernando González Lucini, «el concepto de *nueva canción* que Juan [de Loxa] soñaba y proyectaba para Andalucía, ese mestizaje era esencial y necesario. Debía ser una canción que acogiera la identidad andaluza forjada con las manifestaciones musicales más auténticas y más populares de la tradición y, a la vez, una *canción de acogida* hacia las nuevas tendencias musicales y poéticas que empezaban a forjarse dentro y fuera de nuestras fronteras. Una canción en la que, por supuesto sin renunciar a la crítica y a la búsqueda permanente de la belleza y de la calidad, no cabía, por ejemplo, el rechazo a la *copla* o al *flamenco*» (Fernando González Lucini, *De la memoria contra el olvido. «Manifiesto Canción del Sur»*, Ob. Cit., p. 73).

²² Sobre dicha terminología González Lucini ha escrito: «Al movimiento o al género poético-musical que he llamado *canción social* se le han dado otros nombres, que en su momento fueron muy significativos, pero que, en la actualidad, desde una perspectiva histórica, considero que son realmente empobrecedores. Entre esos nombres destacaron, por ejemplo, los de *canción protesta*, *canción testimonial*, *nueva canción* o *canción de autor* –denominación esta última de la que procede el término confuso y, hoy por hoy, sin duda desprestigiado, de *cantautores*» (Fernando González Lucini, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Ob. Cit., p. 20).

a personas que reivindicaban «el país andaluz», en una época en la que los nacionalismos todavía no se habían adueñado de la escena política.²³

3.2.3.1. ORIGEN Y PRESUPUESTOS POÉTICOS DE *POESÍA 70*

Los distintos proyectos iniciados por Juan de Loxa tuvieron una fortuna diversa, siendo la revista impresa uno de los más breves e intensos de todos. Esta publicación granadina nació en 1968 y vio la luz por última vez dos años después, en 1970. La cuidada edición de sus números y el lujo de su impresión la han convertido en una de las más relevantes revistas granadinas del final de la década de los sesenta. Su formato fue de treinta y uno por veintidós centímetros para todos sus números. *Poesía 70* se editó sin paginación y su precio fue de cien pesetas por cuatro números al año. El fundador y auténtico dinamizador de esta revista fue Juan de Loxa que contó, como era habitual en sus proyectos, con la importantísima colaboración de Claudio Sánchez Muros, quien se encargó del diseño de las portadas, las ilustraciones y la confección de todos sus números. En este sentido, Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo han escrito:

La estructura de *Poesía 70* es más compleja y racional de lo que parece: hay páginas especulares en las que el texto «reflejado» –el que está cabeza abajo– contiene los pasajes más fuertes y también continuos guiños intertextuales dentro del ejemplar y hacia los otros números, como ocurre sobre todo con el número 2/3.²⁴

Fue la conjunción del diseño de Claudio Sánchez Muros y la dirección de Juan de Loxa lo que convirtió a esta revista, sin duda alguna, en un caso insólito en la España de 1968.²⁵ Nos encontramos ante un proyecto poético netamente granadino que apuesta por una revista de gran belleza visual en su diseño, que dice tanto en sus versos como en la edición de los mismos. Claudio Sánchez

²³ Luis Arboledas, *Ob. Cit.*, pp. 151-152.

²⁴ Andrés Neuman y José Manuel Cerrillo, *Ob. Cit.*, p. 34.

²⁵ Cfr. nuestra introducción a las revistas de los sesenta y setenta.

Muros y Juan de Loxa²⁶ fueron los responsables de esta revista cuyas páginas «derribaron muchas ideas caducas, no sólo en el ámbito literario, y trajeron una brisa de novedad y aventura en unos años aún de fotografía en blanco y negro».²⁷

Las páginas de *Poesía 70* carecen de editorial, prólogo programático o manifiesto que nos permita conocer de forma directa los intereses de su director. No obstante, ésta no fue una cuestión dejada al azar por Juan de Loxa. Al contrario de lo que pudiera parecer, la ausencia de textos teóricos se debe a una búsqueda de la ambigüedad con el fin de encubrir el carácter contracultural y subversivo que esta expresión artística poseía en 1968. Por esta razón, *Poesía 70* debe insertarse en un movimiento cultural más amplio que, según varios autores, revolucionó el impulso poético del final de la década sesenta coincidiendo en 1968 con el Mayo francés:

Poesía 70 trata de establecer como revista poética moderna y actual, donde tengan cabida las expresiones líricas que abran los caminos a la nueva estética entonces surgente. Es, desde sus inicios, una revista con proyección hacia el futuro...²⁸

Los números de *Poesía 70* estuvieron dedicados a distintos temas de forma monográfica. Así, el número cero fue dedicado a la revista granadina *Gallo* (1928) como «Homenaje a Federico García Lorca». A través de dicha temática descubrimos una de las constantes de su director, Juan de Loxa, en los distintos

²⁶ Loja (Granada), 1944. Sus publicaciones son de índole diversa entre las que encontramos *La aventura de los...* (Jaén, El Olivo, 1971), *Y lo que quea por cantar* (Córdoba, Demófilo, 1980), *Crimen maravilloso* (Madrid, Fernán Gómez, 1981), *La invasión de los bárbaros* (disco con música de José Nieto e interpretado por Aguaviva) (Barcelona, Edigsa, 1980), *Christian Dios en cada rincón de mi cuerpo (Libro de las Monjas)* (Granada, Silene, 1982) en donde se inspiró Pedro Almodóvar para su obra *Entre tinieblas*. Sobre esta escasa producción Juan de Loxa comenta: «Yo considero más enriquecedor leer poemas para la gente [como ocurría en el programa radiofónico *Poesía 70*], darles personalmente mi poesía o la de otros, que no tenerla maniatada en libros que se mueren en el estante de cualquier librería o biblioteca. Me gusta mucho más que la gente oiga mi poesía, que la aprenda, que la diga aunque sea mal» (*Ajoblanco*, núm. 49, octubre 1979, p. 46).

²⁷ Fernando de Villena, *Ob. Cit.*, p. 21.

²⁸ Juan José Lanz, «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz», *Ob. Cit.*, p. 4.

proyectos poéticos en los que ha intervenido: la recuperación de la figura del poeta granadino del 27. Su «larga sombra» en la literatura española de finales de los sesenta y setenta (más como un símbolo de la represión franquista que como una influencia estética en la poesía) debe interpretarse en el contexto histórico y social de la Granada de final de la década de los sesenta. De hecho, este número va acompañado de una hoja suelta que reproduce en facsímil la partida de bautismo de Federico García Lorca donde leemos la siguiente frase: «Poesía setenta número cero setenta aniversario nacimiento Federico García Lorca». En este mismo número cero, también aparece la siguiente cita tomada de García Lorca en la presentación de *Gallo*, pero asumida como propia por *Poesía 70*. En buena medida, ésta resume los anhelos de nuestra publicación de 1968: «Revista que recoja el latido de todas partes para saber mejor cuál es el suyo propio: revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana del mundo...».²⁹

Unos meses después, en 1969, vio la luz el número uno dedicado a las flores. Éstas fueron el símbolo de la contracultura y la moda «hippie» que, en esas fechas, llegaba a España como parte de un proceso de modernización general y la llegada de extranjeros. A pesar de las circunstancias particulares de censura y represión que vivió la sociedad bajo el franquismo en 1969,³⁰ la recepción de actitudes «contraculturales» fue absorbida rápidamente por los jóvenes, convirtiéndose en una cultura de carácter subversivo y, por ende, político. En este número uno leemos en sus primeras páginas:

Las flores que van son flores flores flores flores rosa flores amapolas margarita
flor amapola flor flor flor flor flor flor flor flores clavel flor flor flor flores
violeta violeta violeta flor rosas magnolias flor flores margaritas violetas lotos
flores flores camelias camelias flor verbena camelias glicinias glicinias flor flores

²⁹ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 3.

³⁰ Nos referimos al inicio del año de 1969 que resultó extraordinariamente importante en los ambientes universitarios. Entre los acontecimientos más relevantes, estuvieron las huelgas Universitarias que acabaron con el asalto al rectorado de la Universidad de Barcelona el diecisiete de enero. Cuatro días más tarde, el veintiuno de enero, murió el estudiante Ruano cuando estaba detenido por la policía. Y, por último, el gobierno declaró el estado de excepción el veinticinco de enero en toda España como respuesta a las revueltas estudiantiles.

lirio nardos lirio crisantemos flor lirio flor magnolias magnolias magnolias
magnolias magnolias magnolias flores flores flores papa pasa a otra página...³¹

Este compromiso político no explícito en ninguno de los textos publicados, sí se dejaba entrever en el diseño de la revista de Claudio Sánchez Muros. Por esta razón, Andrés Soria Olmedo ha afirmado que la revista de Juan de Loxa

se orientó hacia la neovanguardia que revivía en la Europa de los sesenta y que en España se reflejaría de modo conspicuo y ruidoso con la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).³²

Por último, el número doble dos/tres de *Poesía 70* fue «Dedicado a la casi novísima poesía cubana», convirtiéndose, en realidad, en una antología poética de autores cubanos que publicaron tras la Revolución de Fidel Castro. Todos estos datos nos inducen a observar el carácter inconformista de la revista, así como su afán por publicar una poesía que, implícitamente, mostrara el desacuerdo de los poetas con la realidad y el entorno político que les había tocado vivir.

No siempre la provocación implícita en las páginas de *Poesía 70* pasó desapercibida para los censores. De hecho, el número uno (1969) fue objeto de una sanción administrativa acusado de «Atentar contra la moralidad». El motivo no fue otro que el provocador poema «El cementerio» de Luis Eduardo Aute.³³ Desde entonces, la revista *Poesía 70* fue sometida a diversas intervenciones censoras que obligó a mutilar, en el número doble dos/tres, uno de sus poemas titulado «Homenaje a Federico García Lorca» de Roberto Fernández Retamar. Con todo, esto no fue más que una advertencia que cobró su auténtico carácter dramático en el número cuatro. Éste fue dedicado a los «Poetas andaluces de ahora» y estaba compuesto por un prólogo de Aleixandre, el poema «Balada para los poetas andaluces de ahora (1953)» de Rafael Alberti y una antología de joven poesía andaluza. Dicho número fue devuelto por la administración con numerosas mutilaciones y comentarios que obligaban a rehacerlo en su totalidad varios meses

³¹ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 2.

³² Andrés Soria Olmedo, *Ob. Cit.*, p. 83.

³³ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 21.

después de su envío.³⁴ La recomendación de los censores fue enmendar numerosos poemas que dejaban irreconocible el proyecto inicial de Juan de Loxa. Esta situación dio al traste con el número cuatro de *Poesía 70* e impidió la publicación de una interesante antología de joven poesía andaluza en 1971, la primera antología andaluza de los poetas jóvenes de la transición. Más tarde, Juan de Loxa intentó la publicación de este número cuatro de *Poesía 70* dedicado, esta vez, a los poetas «Malditos españoles»³⁵ que, por circunstancias parecidas a las anteriores, también fue rechazado por el Gobierno Civil. La censura franquista abocó, de esta forma, a una segura defunción de una de las revistas más representativas de la poesía granadina de final de los sesenta y principios de los setenta:

Quizá hayas adivinado algo milagroso –escribe Juan de Loxa–: yo casi no me di cuenta de que *Poesía 70* –revista impresa– no salía a la calle. Llené mi hueco con otras iniciativas.³⁶

Aunque la revista anuncia la publicación de cuatro números por año, ésta se distribuyó de la siguiente manera: el número cero se publicó en 1968, el número uno, en la primavera de 1969, y el número doble dos/tres, en 1970. Esto evidencia la precariedad económica y material en la que se desarrollaba la edición

³⁴ Dicho número estuvo compuesto por una antología de joven poesía andaluza entre los que se encontraban José Infante, Rafael Álvarez Merlo, Rafael Pérez Estrada, José Ramón Ripoll, Francisco Gálvez, José Luis Amaro, María de la Luz Ezcuín, Manuel María Villar, Manuel Urbano, Pablo del Águila, José Carlos Rosales, Antonio Carvajal, Justo Navarro, Ángel García López, Carmelo Sánchez Muros, José Heredia, Jesús Fernández Palacios, Pablo del Barco, Fernando Millán, Rafael Soto Vergés, Fernando Merlo, Enrique Morón, Domingo F. Faílde, Fanny Rubio, Carlos Cano, Joaquín Sabina, Dámaso Chicharro Duarte, Juan José Ceba, Juvenal Soto, Alejandro Duque Amusco y Antonio García Rodríguez, entre otros (Conversación personal con Juan de Loxa [mayo de 2005]). Se completaba este número de *Poesía 70* con un poema introductorio de Vicente Aleixandre titulado «Entrada a una nueva poesía andaluza» y un epílogo de Rafael Alberti con sus versos de la «Balada para los poetas andaluces de ahora».

³⁵ En ella estaban incluidos los poetas Carlos Oroza, Leopoldo Panero, Eduardo Haro, Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, entre otros.

³⁶ Juan de Loxa, carta personal al autor (18/09/2004).

de revistas al final de la década de los sesenta. Este hecho resulta relevante en tanto que evidencia la escasa profesionalidad de las empresas poéticas de entonces. Las dificultades a las que se enfrentaban los editores de revistas literarias eran múltiples no sólo por ser una empresa ruinosas, sino por editarse en una capital de provincia andaluza. Por esta causa, la periodicidad de *Poesía 70* fue irregular, como le ocurrió a la mayor parte de las revistas y proyectos poéticos iniciados en estos años, especialmente en Andalucía.

3.2.3.2. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA REVISTA

Como citamos con anterioridad, el homenaje a Federico García Lorca fue explícito en varios textos publicados en el número cero de *Poesía 70*. La primera mención consistió en una cita del poeta granadino pronunciada en el almuerzo donde se presentó la revista *Gallo* (1928) en la Venta Eritaña de Granada. De ahí, la identidad entre *Poesía 70* y *Gallo* como hiciera también José María Amado en la tercera época de la revista malagueña *Litoral* (1968). No obstante, la revista de Juan de Loxa tomó prestado el mismo afán de libertad que expresó *Gallo*, pero con un diseño extraordinariamente moderno. Con este homenaje a *Gallo*, nuestra revista muestra sus aspiraciones en un doble sentido. Por un lado, *Poesía 70* ha de ser lo más nuevo de la poesía granadina con un espíritu anti-localista y universal; por otro, la recuperación y difusión de la obra de los autores prohibidos del 27. Sin embargo, los referentes literarios de *Poesía 70* no se quedan en García Lorca, Antonio Machado o Miguel Hernández. Los poemas de *Poesía 70* se abren a la influencia de la poesía extranjera (Cavafis, Pound, T.S.Eliot, Bretch o Pessoa, entre otros) cuya presencia en las letras españolas se dejó sentir, por primera vez, en estas fechas.

El homenaje a García Lorca continuó con la reedición del artículo crítico «*Gallo*. Granada 1928» de Antonio Gallego Morell, rescatado de las páginas de la revista granadina *Molinos de papel*.³⁷ Por último, el poema «Homenaje» de Juan

³⁷ *Molinos de papel*, núm. 1, Granada, 1954. Sobre esta revista y su director Antonio Gallego Morell han escrito Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo: «Gallego Morell, por los años de

de Loxa elabora un discurso cargado de elementos antipoéticos pero que, en su conjunto, acaba por convertirse en una elegía. Por tanto, su autor se integra en la tendencia anti-sentimental y *camp* aunque se observe cierta tensión con un concepto poético que sigue siendo profundamente romántico en cuanto a su función redentora:

Mi amigo Federico tenía
un teatrillo de juguete. Era
presti... a ver si lo digo de un tirón...
prestidigi... ¡caramba! pres-ti-di-gi-tador.

Llevaba

dentro de la manga, del sombrero
de copa,
en sus mil pañuelos de gasa de colorines,
bandadas de palomas de papel de fumar del abuelo,
caretas rojas, caretas de ojos blancos,
caretas para la primavera amarillas, y negras
para su paseo matinal por Brooklyn.
Era mi amigo. Me quería. Y los dos
-compartidos- tuvimos 1000 amantes de bronce.
Tenía,
teníamos, un apartamento en el 7º
piso de un bloque frente al mar. Y por las noches,
un rumor de idas y venidas aderezaba
nuestro lecho.

Cantaban

coros de golondrinas, ronquidos, un pleamar
que se desboca en los labios, la brisa
de kilómetros de abrazos ascendiendo
hasta una placidez recubierta

dirección de *Molino de papel*, pertenecía a la tertulia «Versos al aire libre», cuyo nombre venía dado por una frase de Ganivet («la poesía nueva debe hacerse al aire libre») y cuyo lema era el de “localismo hacia lo universal”» (Andrés Neuman y José Andrés Cerrillo, «Revistas literarias de Granada. Décadas del franquismo», *Ob. Cit.*, p. 30).

de musgo o jaramagos silenciosa, donde
muchachas, si crecieran,
recogerían lirios a espuestas y donde el vino
correría como el azul de la otra acera:
rumor gemelo de idas y venidas.

Pero

teniendo en cuenta
que de todo esto hace ya, por lo menos,
500 ó 70
veces 7 años, y que aquella
aventura fue secreta como un nicho...

...si yo ahora, aquí,

no os lo cuento, nadie hubiera podido

escribirlo en nuestras vidas.³⁸

Este paseo ficticio con el poeta difunto busca un tono menor y, en ocasiones, humorístico. De este modo, nos acerca a una poética cuyo marco narrativo nos propone cierta frivolidad y un distanciamiento emotivo del poeta a través de la ficción. De ahí que Juan de Loxa haya podido distanciarse lo suficiente de la expresión sentimental, a partir de un correlato objetivo de temática encomiástica.³⁹ Por todas estas razones, Juan José Lanz comenta acertadamente:

³⁸ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, pp. 14-15.

³⁹ Seguimos dicho procedimiento tal y como lo define Ángel L. Prieto de Paula: «Se basa este recurso en la sintonía, no declarada por lo general, entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema. Acotado el terreno exterior al poeta, que se constituye en motivo de la composición, aquél puede explayarse sin las ataduras de la autocontención, hablando de sí mismo a través de lo otro con lo que guarda una familiaridad analógica. Se consigue así un equilibrio entre el egotismo de naturaleza romántica y la asepsia expresiva contraria a las efusiones del romanticismo» (Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 352).

Por su tono y su temática (los encuentros con un personaje de ficción), el poema de Loxa se vincula a la estética *camp* de tinte *naïf* que Ana María Moix llevaría a cabo en sus *Baladas del dulce Jim*, publicadas en 1969.⁴⁰

Estos inéditos *Paseos con Federico* plantean una reflexión profunda en clave de humor a partir de un surrealismo desenfadado («Cantaban/ coros de golondrinas, ronquidos, un pleamar/ que se desboca en lo labios, la brisa/ de kilómetros de abrazos ascendiendo...») que consigue del poema un ambiente teatral. La ciudad se ha convertido en el escenario donde la vida (ahora convertida en teatro) se hace pública, aunque fuese el secreto mejor guardado. Juan de Loxa hace referencia a la homosexualidad de García Lorca sentida con amargura y angustia en muchos momentos de su vida, pero vivida en plenitud en estos versos («Era mi amigo. Me quería. Y los dos/ –compartidos– tuvimos 1000 amantes de bronce. (...) Y por las noches,/ un rumor de idas y venidas aderezaba/ nuestro lecho»). Pero el sino del tiempo («todo esto hace ya, por lo menos,/ 500 ó 70/ veces 7 años») hace que el poeta encuentre esa «aventura [que] fue secreta como un nicho...». El poeta aborda un asunto que García Lorca no se atrevió a contar en vida. Estos versos están acompañados en la revista por una doble silueta simétrica de Federico García Lorca que incide en la doble dimensión del poeta, en clara analogía con esa búsqueda del yo difuso posmoderno.

El otro poema de Juan de Loxa, titulado «Ordenó cambiar las camelias según se vayan marchitando», recrea el mundo del cine que, para nuestro autor, representa lo artificial o lo *camp* por excelencia. Es, por tanto, la metáfora del mundo como teatro, ahora interpretada a la luz de la influencia de los medios de comunicación de masas que sirven de motivo a este poema. A partir de ahí, su autor

desarrolla, a través del referente cinematográfico, que deja su influencia en la superposición del planos, el tópico de la máscara, del actor o la actriz que se enmascara tras su personaje y expresa sus sentimientos a través de él.⁴¹

⁴⁰ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., III, p. 2231.

Su autor se sirve del mundo de ficción y de la predilección por el artificio propio de lo *camp* para plantear el tópico literario *ubi sunt*. El poema recrea el contraste entre la realidad cruel salpicada de revoluciones y guerras y el mundo de artificio y extravagancia del cine. Juan de Loxa elabora en este poema un discurso que delimita tanto la ficción recreada por el cine como la realidad del actor perteneciente a un mundo sujeto a la mudanza de *tempus irreparabile fugit*. A nuestro autor le seduce más la impresión que causa este «teatro» tras la caída del telón, una vez que despoja de dignidad todo cuanto hay de postizo y apariencia:

¿Está la diosa aquí, está la tos
maquillándose ya tras el biombo?

Dónde el tirabuzón postizo, dónde el espejo
dorado, los encajes... Y qué me dices
de unas camelias que vivan frescas
hasta el acto final... No puede ser posible
que la divina salga del fondo de sus gafas sin esa
risa y esa tuberculosis que el cementerio de
Montmartre encierra
enterrando
donde la flor posó su beso
varonil y la verbena su impúdica caricia.
Iremos pues perdiendo la esperanza, o nos tendremos
que abrazar discretamente, muy discretamente, a un abanico suyo,
o hacernos el amor en solitario sobre unos almohadones
rojiblancos,
mientras acaso un reflector freudiano nos radiografíe el rostro,
a ver si puede descubrir el rimel corrido por las lágrimas,
a ver si se nos puede patear, OH MARAT, Y LA REVOLUCIÓN
PUEBLO MERCADOS, OH MARCUSE, CAPITALISMO LA REFORMA AGRARIA GUERRA
DE RELIGIÓN COLONIALISMO MUERTE DE UN HÉROE ALUNIZAJE

⁴¹ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., III, pp. 2243-2244.

VAMOS, VAMOS, A ESCENA:

Vivien Leigh se marchita
por entre los bastidores. Greta
espera su turno. El palco está en tinieblas.

Y EN LA TARDE DE HOY, DICE EL TELEDIARIO, UN RAMO DE CAMELIAS FUERON
GUILLOTINADAS.⁴²

Con estos versos conjuga Juan de Loxa los distintos elementos constituyentes de la expresión de lo *camp* y lo *naïf*. No obstante, lo original de este poema se encuentra en la descontextualización de dicha estética *camp* en un sentido netamente comprometido con la realidad.⁴³ El distanciamiento entre poeta y poema es fruto del prejuicio antisentimental que aparece en estos años como elemento propiamente generacional. En cuanto a la expresión de sus versos, De Loxa bebe del Félix Grande de *Blanco Spirituals*, del César Vallejo de *Trice* y de los *Poemas humanos*, y por último, del jovencísimo Pablo del Águila. Los elementos narrativos, la ironía y la aparición de dos mitos del cine como Vivien Leigh y Greta Garbo⁴⁴ muestran la reserva sentimental bajo la teatralidad de lo *camp*:

Un ejemplo típico de este sistema de filtros es el que propone el mundo del cine. La mitología cinematográfica significa la asunción de lo histriónico, en virtud de lo cual las gestas de la modernidad se viven en cuanto que puros efectos de una ficción. Junto a ello destaca la acotación de un espacio cerrado y rutilante en que se acepta desde el principio la imposición del personaje sobre la persona, y del

⁴² Juan de Loxa, «Ordenó cambiar las camelias según se vayan marchitando», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 16-17.

⁴³ En palabras de Juan de Loxa: «He sido panfletario, lírico, frívolo, obsceno, místico y no he dejado de ser yo. Un poeta puede tocar muchas teclas» (*Ideal*, 20/01/2004, p. 50).

⁴⁴ Sobre esta actriz ha escrito Susan Sontag en su célebre ensayo «Notas sobre lo *camp*»: «Esto se nota en el caso del gran ídolo serio del gusto *camp*, Greta Garbo. La incompetencia de la Garbo (al menos, su falta de profundidad) como *actriz* magnifica su belleza. Es siempre ella misma» (Susan Sontag, «Notas sobre lo *camp*», en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 368).

escenario sobre el universo mundo. Por lo demás, en los mitos del cine termina percibiéndose la malla relativista de la contemporaneidad. Cualquiera de ellos admite, como un Jano con su doble rostro, una interpretación y la contraria: Marilyn es heroína y muñeca de trapo, dioses residen en un Olimpo de cartón. La teatralización presenta como verdad una mentira, de modo que la riqueza bisémica se opone al fin a cualquier interpretación unívoca.⁴⁵

La contraposición entre el plano real y el ficticio arroja un saldo profundamente negativo en cuanto al mundo que le ha tocado vivir al poeta. Éste y no otro es el objetivo de *Poesía 70*: provocar a través de la cultura un nuevo panorama social basado en una conciencia crítica de la sociedad. No existe, como en otras ocasiones, un aislamiento vital ante la propuesta estética vanguardista. Dicha actitud lleva a Juan de Loxa a colaborar con numerosos autores que compartan dicha actitud:

Su apoyo constante a cuantos empezaban la andadura literaria y su participación en un sinnúmero de empresas culturales de toda índole han ocultado su alta valía como poeta, tanto en el registro vanguardístico como en el social, tanto en el clásico como en el popular u jondo.

A los ojos de mi generación –escribe el poeta Fernando de Villena–, Juan de Loxa era el poeta que de verdad vivía en poeta, el antiburgués, el auténtico revolucionario capaz de fusionar los ecos del 27 y de la gran poesía española –incluso la *Epístola moral a Fabio*– con los hallazgos y audacias de la «Generación beat». Sus poemas, que tan sutilmente logran captar toda suerte de atmósferas, poseen siempre el requisito primero de toda gran literatura: la capacidad de sorprender.⁴⁶

El último poema pertenece al número uno de *Poesía 70* cuyo tema estaba dedicado «A las flores», símbolo de los movimientos *hippies* y *contraculturales* que se desarrollaron en la década de los sesenta. Fue la forma más clara de llamar la atención sobre su anhelo de modernidad. Esta actitud *contracultural*

⁴⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Ob. Cit.*, p. 108.

⁴⁶ Fernando de Villena, *Ob. Cit.*, p. 21.

relacionada con las revueltas estudiantiles, la cultura *hippie* y los movimientos para la liberación sexual están claramente representados en los versos publicados por *Poesía 70* en general, y por Juan de Loxa, en particular. Los años que cubre la andadura de *Poesía 70* están imbuidos de utopías, huellas de la divulgación de ideologías de corte pos-marxista de Althusser o Marcuse, entre otros, que proclamaron el final de la escasez material y la capacidad revolucionaria de los grupos sociales marginales.⁴⁷ Este mundo que aún cree en sus posibilidades fue aquel «mundo alegre de Juan de Loxa [que] se anticipó en el aprecio silenciado por lo *camp* y lo *kitsch*». ⁴⁸ Pero no sólo se vale de la expresión neovanguardista para expresar su protesta. También recurren algunos autores de *Poesía 70* a la ironía como instrumento eficaz para actuar en el mundo. De ahí, el poema-introducción «Puñeto» de José Luis Tejada:⁴⁹

Vengan a mí los solos de la vida,
solos de contrabajo y contratempo
las flautas broncas vengan a mi templo
que vamos a armar una escabechina.

Descontentos a mí, fuera sordinas,
Predicaremos con el mal ejemplo
y arda Troya, se junta el firmamento
que nada va a perder quien ya es ruina.

Llamo porque aunque a solas, me sospecho
que ha de haber otro páramo, otros pechos

⁴⁷ Cfr. Juan Carlos F. Naviero, *El fin del siglo posmoderno*, pról. de Miguel Marey, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

⁴⁸ Andrés Soria Olmedo, *Ob. Cit.*, p. 112.

⁴⁹ El Puerto de Santa María (Cádiz), 1927-1988. Poeta del medio siglo cuyas publicaciones más relevantes fueron *Para andar conmigo* (Madrid, Adonáis, 1962), *Hoy por hoy* (Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1966), *Razón de ser* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967), *El cadáver del alba* (Madrid, Arbolé, 1968), *Del río de mi olvido* (El Puerto de Santa María, Fundación Municipal de Cultura, 1978) y *Aprendiz de amante* (Cádiz, Publicaciones de la Caja de Ahorro, 1986), entre otras.

semejantes o más que este alma en pena.

Lloremos fuerte y a la una, al menos
agriaremos la cena de los buenos
saldrán a vomitar, y eso consuela.⁵⁰

La diferencia de edad entre Juan de Loxa y José Luis Tejada nos muestra dos generaciones con sus respectivas líneas poéticas bien diferenciadas (Juan de Loxa, poeta del 68, y José Luis Tejada, de los cincuenta) que abordan en sus versos inquietudes comunes y comparten una actitud inconformista. Ambos poetas son un buen ejemplo de dos tendencias muy claras en la revista *Poesía 70*, entre la que encontramos la poesía de ascendencia *camp* y la heredera de la poesía social, ahora tornada en ironía. De este análisis excluimos, por el momento, el número doble dos/tres por tratarse de una antología de poesía cubana ajena, en cierto modo, al ambiente poético granadino de donde procede la poesía publicada en los números cero y uno de nuestra revista.

Junto a los versos de Juan de Loxa, y ahondando en su poética, hallamos el poema de un jovencísimo Pedro Provencio,⁵¹ titulado «Poema para que sonrías». Estos versos yuxtaponen dos narraciones («Esta mañana...» y «Esta tarde...»), compuestas de planos temporales y espaciales distintos («mi amiga...» y los «cuatrocientos millones de personas» de un partido de fútbol). Determinadas alusiones («bebecé», «un córner-medio gol») nos remiten a un ambiente británico en una sociedad de masas. Ambos planos se entrecruzan en la soledad multitudinaria del estadio en nuestro personaje literario:

Esta mañana
mi amiga tiene veintitantos años,
se le desgarra la cara al sonreír,
viste de negro y quiere irse de aquí.

⁵⁰ José Luis Tejada, «Puñeto», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 4.

⁵¹ Alhama (Murcia), 1943. Ha publicado varios libros de poesía: *Tres ciclos* (1980), *Forma de margen* (1982) y *Es decir* (1986), entre otros.

Esta tarde
cuatrocientos millones de personas
–según la bebecé–
contemplan el final del campeonato.
Yo también.
Los entendidos hablan del terreno de juego,
de un córner –medio gol–, y el árbitro, tan serio.
Pero yo veo rodar
el balón como la risa de mi amiga,
a puntapiés, mi buena amiga
que ya no esconde sus veintitantos años,
que sonrío a pesar de las arrugas,
viste de negro y quiere irse de aquí.

Cuatrocientos millones de personas.
¿Te das cuenta?
Me han dado ganas de salir al césped
con una gran pancarta en todos los idiomas
que dijera muy fuerte
TENGO UNA AMIGA CON VEINTITANTOS AÑOS,
QUE SONRÍE AUNQUE YA NO PUEDE MÁS,
VISTE DE NEGRO Y QUIERE IRSE DE AQUÍ.

Sin duda los liniers
habrían agitado sus banderas.
Y los pulcros artífices del orden
me habrían detenido entre hongos y protestas.
Alguien –muy listo él– graduado en Oxford,
pagaría en su periódico un titular brillante
sobre la propaganda subversiva.

Tú, al verme de nuevo aquí,
sonreirías casi sin darte cuenta, casi alegre,
algo aliviada, libre.
Y tu sonrisa me acercaría más

a los cuatrocientos mil millones
de amigos míos que, como tú,
esta mañana y esta tarde y siempre
tienen miles de años, visten sin color
y quieren irse como sea, a donde sea, irse de aquí.⁵²

Pedro Provencio recrea un interesante poema de carácter narrativo cuya superposición de emociones y la yuxtaposición de situaciones nos evoca el complejo mundo de la soledad y la necesidad de huir y abandonarlo todo. Pedro Provencio reproduce una crónica alucinada como hizo José Hierro en su *Libro de las alucinaciones*.⁵³ En él, se entremezclan los planos de la imaginación, la memoria y la realidad con una superposición de la emotividad del narrador como ha observado Juan José Lanz:

La superposición temporal es el intento poético de representar en el verso la acción del tiempo psicológico: la fusión de momentos diversos, la subitánea irrupción del pasado y del futuro en el presente, el poder vivificador del recuerdo.⁵⁴

Tal y como observamos en el poema de José Luis Tejada, la ironía fue uno de los elementos fundamentales de *Poesía 70*. Ésta dotó sus páginas de cierto tono trasgresor e irreverente como muestra el poema titulado la «Anunciación» de Carmelo Sánchez Muros.⁵⁵ La recreación de la natividad en una versión *pop* nos acercan a la ironía propiamente *camp* pero que, poco después, se torna en un tono

⁵² Pedro Provencio, «Poema para que sonrías», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 5.

⁵³ Madrid, Editorial Nacional, 1964.

⁵⁴ Susana Cavallo, *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987, p. 138. También alude a ella Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1999, vol. I, pp. 388-431.

⁵⁵ Granada, 1941. Este autor ha publicado los libros *Doce poemas de caza mayor y una elegía* (Granada, Universidad de Granada, 1970), *Los leves elementos* (Motril, Ayuntamiento de Motril-Área de Cultura [col. Cuadernillos Torre de la Vela], 1986), *Oculto sed del nómada (Selección)* (Granada, Ediciones Poesía 70 [Cuadernos del Tamarit], 1994) y *Poemas* (Málaga, Diputación de Málaga-Área de Cultura [Centro Cultural Generación del 27], 1999) entre otros libros que están inéditos en su mayoría.

trágico, semejante al expresado por Federico García Lorca en sus poemas «La aurora» o «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York*:

No le anunció el Arcángel
el triste alumbramiento.
El espíritu santo,
se llamaba John Williams.
Y concibió por obra
de una lata de carne.

Y vino a este mundo,
con un trueno de bomba.

Y su conexión última
a la madre fue un beso
–umbilical– de muerte.
Y quedó entre la jungla,
con un frío de hierro.
Y creció tan raquítico
que se abultó su vientre,
como deseo incógnito
de una madre que hubo.
Aprendió las palabras
con inicio de aullido
y durante tres años
se alimentó de miedo.

Y siguieron naciendo,
todos los veinticuatro,
los niños que realicen
el milagro existencia.
No acabarán las lágrimas
ningún alumbramiento;
nacerán sólo monstruos,

de dolor a la vida.⁵⁶

Los primeros versos desenfadados se truecan en denuncia violenta en la última estrofa. Lo más llamativo de este poema es el uso intertextual de motivos religiosos que se tornan en vivos ataques a la moral del nacional-catolicismo granadino todavía vigente en 1968. Las citas del compositor de música de cine John Williams⁵⁷ y la «lata de carne» de Andy Warhol⁵⁸ evidencian el deseo de este poeta por incluir en sus versos referentes de la cultura de masas. No obstante, la evolución del tono de este poema compromete considerablemente su caracterización *camp* al desdeñar el prejuicio antisentimental y la actitud apolítica y frívola advertida en los versos de Juan de Loxa. El segundo poema de Sánchez Muros, titulado «Amor...», fue publicado en un encarte con un tamaño cartel en el número uno de *Poesía 70*. Acompañado de un dibujo de su hermano Claudio, los versos de Carmelo Sánchez Muros despliegan un profundo erotismo a partir de los símbolos florales que fue el tema elegido para esta revista:

Amor
amor
amor
y rosas escarlata.
Senos de magnolias.
Fragantísimos senos.
Naturaleza pura
y amo y flor fantástica.
No quiero lienzos
que me envuelvan el cuerpo;
sólo un collar al cuello

⁵⁶ Carmelo Sánchez Muros, «Anunciación», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 7.

⁵⁷ Flora Park (Nueva York), 1932. Compositor de música de cine norteamericano desde los años sesenta.

⁵⁸ Pittsburgh, 1928–1987. La gran virtud de Andy Warhol fue la de popularizar el *pop art* y su interrelación con la música joven de The Velvet Undergroud (con Lou Reed y John Cale) reunidos en The Factory. Estos movimientos juveniles neoyorquinos se convierten en el referente cultural de los setenta y los ochenta.

y en cada cuenta,
todo un silogismo.
Tus manos en mi rostro,
abiertas como flores
y amor.
Amor sin guerras,
con una paz inmensa.
Todo un cosmos
de manos enlazadas,
de pies desnudos
posados en la tierra,
húmeda o calentada.
naturaleza y vientos
y tormentas,
y sol y luna reflejada,
sobre nuestros cabellos.
Y amor y besos limpios
que son en la mejilla
margaritas redondas,
y violetas y lotos.
No existe la ciudad.
Ya no me acuerdo
ni de cómo es el mundo.
Vivo sobre un planeta
que tiene como suelo
todo un tapiz de flores,
y su nombre es Amor,
amor, amor,
y del otro mundo,
no quiero ni acordarme.
Sólo de aquel que brotan,
enormes flores
construidas de escarcha,
y de arena.
Y mano sobre mano;

fraternalmente amigos,
fraternalmente amantes,
y amor, amor, amor,
amor,
amor,
amor.⁵⁹

El amor, en los versos de Sánchez Muros, se convierte en el único modo de salvación del hombre en el mundo. Junto a esta salvación, encontramos también la afirmación de la libertad amorosa de nuestro autor, entendida como subversión al abordar este asunto desde una perspectiva homoerótica.

Una apuesta mucho más vanguardista (en un sentido lingüístico) es el poema «Chez Guevara» de Julio E. Miranda.⁶⁰ El poeta hace uso en su discurso de la yuxtaposición de oraciones sin puntuación alguna, creando la sensación de monólogo interior con carácter alucinatorio cuya desubicación temporal y espacial lo aboca a un sentido ilógico:

chez guevara en granada
como siempre y fumando los poemas
poemas mis poemas los
de todos como siempre
poemas
–vamos al albaicín
y eso y los poemas
en el albaicín y el tinto y los moluscos varios
poemas–moluscos tintos y casitas–poemas florecitas y
lunas y
–vamos para tu casa
chez guevara
en granada
que es otro

⁵⁹ Carmelo Sánchez Muros, «Amor...», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, encarte.

⁶⁰ La Habana (Cuba), 1945. Ha publicado los libros *Mi voz de veinte años* (1966), *El libro tonto* (1968) y *Jaén la nuit* (1971) entre otros.

poemas y
eso de la muerte–
–vamos a ver a andrés
allá en la murcia y vamos
y el autostop–poema y la fatiga
polvo poema y el tinto los moluscos la taberna del lobo
y un cartero que hace poemas y eso
de recordar el hospital cuando la anemia
que fue casi un poema tuberculoso en el mejor estilo
del diecinueve
ataque nerviosos la canción que oímos
rolling–poema de trituradas
niñas que no existen al menos
que no están
nunca
con nosotros
chez guevara o chez
pablito y su próximo
poema
aquí en granada o aquí también en parís
hambre frío–poema
soledad sin rima
en verso libre atado
a un indiecito del cementerio de mon trouge
o chez angustias a beber el té
chez juanito a cantar
a ver hombres–olivos chez miguel
de vuelta
del poema y como
siempre
con esa puta z
que nos sobra
a todos
como siempre.⁶¹

⁶¹ Julio E. Miranda, «Chez Guevara», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 8.

Herederos de estos elementos expresivos de la neovanguardia, se encuentra también la obra de Manuel Ríos Ruiz⁶² cuya participación en *Poesía 70* tuvo cierta continuidad. Con su presencia en los números cero y uno, comprometen a este autor con la más joven poesía de finales de los sesenta. Su poema «Elegía en vida por Carlos Oroza» nos acerca una palabra poética sobria y cuidada que la aproxima a las poéticas de los años cincuenta y, a su vez, a un grupo de poetas andaluces que también conocieron el exilio de las tierras andaluzas como Ángel García López, José Luis Núñez y Antonio Hernández.⁶³ De dicha estancia en Madrid y sobre sus tertulias trata este poema:

Este frío como un adoquín escarchado por enero.
Tal vez soñabas con una triste gaita ausente
o con un jirón de niebla navegando por la ría;
pero estabas perdido en Madrid, en donde
las flores del asfalto envenenan los pliegos de cordel.
Era tu libro la memoria
y
ha reventado tu caparazón.
Tu voz,
que te sonaba a cuerda tripera de viejo violín,
cedió en su empeño de conmovier estatuas.
Ya tu gesto no sirve para calmar perros ladrones;
se han quedado rígidas como dos alicates

⁶² Jerez de la Frontera (Cádiz), 1934. Ha publicado *La búsqueda* (Jerez de la Frontera, col. La Venencia, 1963), *Dolor del Sur* (Madrid, col. Arbolé, 1969), *Amores con la tierra* (Madrid, Rialp, 1970), *El oboe* (Barcelona, Instituto Catalán de Cultura Hispánica, 1972), *Los arriates* (San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1973), *La paz de los escándalos* (Salamanca, 1975), *Vasijas y deidades* (Talavera de la Reina, col. Melibea, 1977), *Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre* (Madrid, Azur [col. Pliegos del Sur], 1978), *Los predios del jaramago* (Madrid, col. Arbolé, 1979) y *Cartas a una madrina de guerra* (Madrid, Nueva Estafeta, nº 9-10, agosto-septiembre, 1979), entre otros.

⁶³ Cfr. Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Cal*, núm. 36, noviembre 1979, pp. 19-22.

las manos que plasmaban poesía de cartel.
Los pies, de tanto andar, están deszapatados,
reliquias serán tus calcetines rastrojeros
cuando cuenten de ti los futuros balboas.
Y por todos tus huesos y tu nuez gongorina
sueñan hoy los gusanos un tímido guateque.
Me preguntó, Carlos, por qué te has muerto, por qué,
si tenías un cigarro y te estaban oyendo. (...) ⁶⁴

En este poema el poeta Manuel Ríos Ruiz renuncia a la lengua rural, caló o jonda de buena parte de sus libros, aunque no renuncia a verso largo de medida irregular. Estos rasgos «dan al conjunto del poema –en opinión de Molina Campos– una cadencia entre salmódica y acezante, fuertemente evocativa, característica de la poesía de Ríos Ruiz». ⁶⁵ No obstante, en su poema «Salve profana», Manuel Ríos Ruiz cambia su registro poético hacia la ironía de ascendencia modernista. Sus versos evidencian, así mismo, la influencia de los medios de comunicación de masas y un verso heredado del Félix Grande de *Blanco Spirituals*:

Flor
sobre
la
flor y en la flor la calentura.
Reza el mundo cuando canta, ora y trina,
pasan los ríos y su ecuador los barcos,
retornan a las torres las cigüeñas,
amamantan las madres los gozos de sus camas,
mientras la moza española, en luz y compases,
nos besa la fortuna de estar vivos,
de quemar el tabaco y el agua mineral.

⁶⁴ Manuel Ríos Ruiz, «Elegía en vida por Carlos Oroza», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 10.

⁶⁵ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Art. Cit.*, p. 21.

Massiel, juventud, juguetería,
capricho musical embelesado
cierva terrestre,
roja caperuza,
danos tu fiesta y tus luceros,
tu bosque de extorsión,
el golpe vigoroso de tu copla,
alelúyanos el cielo que miramos,
retorno de la musa,
nervio del himno,
electricidad orquestada,
electricidad... (...) ⁶⁶

El doble discurso con ripios humorísticos e imágenes ilógicas lo acercan considerablemente a la estética más joven de otros poetas de *Poesía 70* entendida como «*contrafactum* del canto mariano y (...) sustituye a la virgen por una virgen moderna, encarnada en la figura de la cantante Massiel». ⁶⁷

El aprendizaje de una nueva poesía fue debido a la influyente obra de Félix Grande. ⁶⁸ Este autor se convirtió en uno de los referentes literarios más importantes en 1966 con la publicación de su libro *Blanco Spirituals*. En su poema «Pasos en la escalera» de esta misma obra, unió la expresión contemporánea del correlato objetivo con la temática comprometida de la poesía social-realista sobre la emigración andaluza. Este mismo tema fue abordado reiteradamente en las obras de «Manifiesto Canción del Sur» que citamos con

⁶⁶ Manuel Ríos Ruiz, «Salve profana», *Poesía 70*, núm. 1, 1969, p. 8.

⁶⁷ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, ob.cit., p. 2243.

⁶⁸ Mérida, 1937. Ha publicado numerosos libros de poesía como *Taranto (Homenaje a César Vallejo)* (Barcelona-Lima, Carlos Milla, 1971), *Las piedras* (Madrid, Rialp, 1964), *Música amenazada* (Barcelona, Lumen [col. El Bardo], 1966), *Blanco Spirituals* (La Habana, Casa de las Américas, 1967), *Film* (Barcelona, Anthropos, 1989), *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (Barcelona, Seix Barral, 1971), *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (Barcelona, Lumen [col. El Bardo], 1978) y *La noria* (Barcelona, Anthropos, 1986).

anterioridad, donde la música acompañó poemas comprometidos de Antonio Mata y Carlos Cano, entre otros.⁶⁹ Uno de los poetas más influenciado por Félix Grande fue el malogrado Pablo del Águila.⁷⁰ Con su «Qasida del amor que se fue y no vino», se anticipó a la versificación de lo cotidiano, a lo *beat* y a lo *pop* con una profunda ironía, y expresó así su inmenso desengaño con el mundo. A través de las distintas publicaciones en las revistas granadinas y en cuadernillos mecanografiados que pasaban de mano en mano, la poesía de Pablo del Águila fue uno de los referentes más importantes de la poesía joven granadina. Estos versos conceden al lector la posibilidad de asistir a una relectura de los modelos clásicos, transformados ahora en paradigmas posmodernos *avant la lettre*:

«... y le conté extensamente cuanto me había sucedido. Ese es –me dijo– el famoso jardín de Irán, una de las grandes maravillas del desierto. Sólo se aparece raras veces a algún que otro viajero como tú, fascinándole con el panorama de sus torres, palacios y jardines poblados de árboles cargados con exquisitas frutas que se desvanecen después, no quedando más que el triste desierto».

(Washington Irving, *La leyenda del astrólogo árabe*)

Difícil el haber sufrido tanto.

Haberse lastimado como quien no murmura al otro lado de la pared en calma.

Difícil el volver, amada mía

–recoge estas maletas, querido. Dile a Javier que venga.– El no volver también.

Difícil los años que pasamos,

y los que pasaremos

desde ahora marcados por algo que se fue y no vino.

Como una honda amargura que perdió su rescoldo:

⁶⁹ Nos referimos, en general, a buena parte de la creación de estos dos autores. No obstante, una canción de ambos titulada «Eso lo digo yo» puede servirnos de ejemplo (cfr. Fernando González Lucini, *Ob. Cit.*, p. 192).

⁷⁰ Granada, 1946-1968. Su breve obra fue publicada, en primer lugar, en *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar* (Granada, Poesía 70, 1973). Años más tarde, fue recopilada en *Poesía reunida (1964-1968)* (Granada, Ayuntamiento de Granada [col «Silene»], 1989).

Queda solo ceniza, amada mía.

Pasaremos los ratos antes de decidírnos
antes de descubrirnos a las manos vacías y una inquieta sonrisa
—¿quieres ponerle algo a mamá, querido?
Y cada vez más tú y cada vez más yo
sin rastro de nosotros:
como una vieja historia que se repite siempre
como una bestia ciega que pasase mil veces tras de cada ventana.

Difícil el quedarse, amada mía.
Difícil el amarnos como si tú existieras como si yo existiera
como si entre un nosotros viniese la tristeza, amada mía.

Y la vuelta también:
qué desamparo el verte cargada de paquetes,
el recordar tus ojos, el calor de tus ojos como un sueño maldito,
el irnos bien deprisa: un apretón de manos, un esbozo de beso,
mas ¿para qué fingir? nos abrazamos,
todo fue tan distinto amada mía...

Difíciles los años que se vienen encima,
los años y los días que se van. No vienen.
Difícil el amor como una juerga que acaba con resaca:
todos gritando todos sin entendernos todos
muriéndonos de sed, amada mía.

Difícil tu partida. Difícil mi regreso.
Como si nada hubiese acontecido. Nuestras lecturas
—Camus, Sartre, Bergson, Vian a veces: tus lecturas de siempre
¿y qué fueron sino polvo sobre polvo, arena de la mar sobre los campos?

Difíciles los años que se quedan.
Los primeros recuerdos. Las últimas miradas.
Vamos quedando solos sin saberlo.

Vamos quedando solos como si nada fuese, amada mía
recordando tu nombre en todas las paredes de la casa
que ahora está más grande que a tu ida:
como si tanta soledad no cupiese en un sitio, amada mía.⁷¹

Este poema muestra la búsqueda del perfil del hombre, de su indefinición en la nueva sociedad. La cita de Washington Irving que lo encabeza da en la clave del poema: todo placer es fruto de nuestra imaginación; cuando ésta desaparece, se abre la herida de la frustración y del dolor. El amor imposible y la soledad que conlleva hacen reflexionar al poeta sobre la nueva imagen de la humanidad. Entre los rasgos estilísticos más logrados está la introducción del estilo directo en sus versos que intensifican la sensación de soledad. Las páginas de *Poesía 70* siempre fueron conscientes del abismo que abrían los cambios sociales desarrollados a partir de 1968. En este sentido, la importancia de la obra de Pablo del Águila como paradigma poético de dichos cambios queda puesta de relieve una vez que Juan de Loxa⁷² publicó su póstumo y primer libro, titulado *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*.⁷³ Pablo del Águila se convirtió en precedente de numerosos cambios poéticos que se desarrollaron en Granada durante la década siguiente.

El número uno de *Poesía 70* comienza con los versos titulados «Comienzo de viaje»⁷⁴ de la argentina Emma de Cartosia. Como en el número anterior, éste sirve de poema-prólogo donde se busca el auténtico significado de las flores que «inauguraron el viaje de los vegetales». La plurisignificación de la palabra «flor» se infiere en este número de *Poesía 70* donde sirve de hilo argumental a todos sus textos. Muestra de esta diversidad es el poema antibelicista «Breve elegía a Zule»

⁷¹ Pablo del Águila, «Qasida del amor que se fue y no vino», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, pp. 20-21. También en Pablo del Águila, *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*, Granada, Poesía 70, 1973, pp. 27-29; y reed. en *Poesía reunida (1964-1968)*, pról. de Justo Navarro, epíl. de Carmelo Sánchez Muros, Granada, Silene, 1989, pp. 158-159.

⁷² A la postre, el director de la revista *Poesía 70*, Juan de Loxa, fue el albacea de la obra de Pablo del Águila.

⁷³ *Ob. Cit.*

⁷⁴ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 3.

del puertorriqueño Luis Hernández Aquino.⁷⁵ Acompañado del dibujo de una mano con una flor y un «No» de Claudio Sánchez Muros, relaciona el símbolo floral con los movimientos pacifistas *hippies*:

Y la flor de la fiebre fue creciendo en tus sienes
como tierna amapola
para el segur agudo de la muerte.
Lejos, muy lejos de la Patria y tu campo,
donde el gandul alzaba sus espigas plateadas
y la caña su flor de seda rumorosa.
¡Tu campo solitario –cielo y moriviví, arbusto y loma–
y un río sin rumores soñando soledades!
Frente a frente a la muerte, a tan extraña dama
de quijada amarilla y los ojos oblicuos,
¿qué soñabas entonces?, ¿por qué escala de sombras
como hormiga sin rumbo iría tu pensamiento?
Todo se derrumbó dentro de ti.
La puerta de tu campo está cerrada.
Han caído las hojas y un viento casi loco
atraviesa los árboles. Mil voces abominan
la guerra del Vietnam: ¡Maldita sea!
Niño de mariposas azules, campesino
veinteañero de cantos iniciales
que se ahogaron muy pronto entre los labios,
dejo aquí mi protesta por la infame
muerte a que te llevaron aquel día.⁷⁶

⁷⁵ Director de la revista madrileña *Batjoan*, Luis Hernández Aquino había publicado algunos poemas de los andaluces de la órbita de *Poesía 70* como Manuel Ríos Ruiz, Julio Enrique Miranda y Juan de Loxa en un número monográfico dedicado a Rubén Darío (núm. doble 23-24, 1967). Para más información véanse los estudios de Juan José Lanz (*Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, ob.cit., p. 2242) y Fanny Rubio Gámez (*Revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 171-172).

⁷⁶ Luis Fernández Aquino, «Breve elegía a Zule», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 6.

Esta elegía a Zule se torna en protesta explícita en el poema titulado «¿Qué queréis?» de Florentino Huerga⁷⁷ en donde contrapone la poesía de Juan Ramón Jiménez con una poesía comprometida, eminentemente social y existencial:

¿Qué queréis? ¿qué cante la rosa
mientras muere un niño sin casa y sin ventana? (...)
¿Queréis que azul mis versos, (...)
mientras el Napalm quema niños y palomas...⁷⁸

Esta propuesta poética social destaca en las páginas de *Poesía 70* como expresión anacrónica, pues no comparte la modernidad de buena parte de las restantes composiciones. Sin embargo, con esa misma tesis Fanny Rubio⁷⁹ publica el poema «No me culpéis, hermanos...» que se convirtió en un auténtico manifiesto de *Poesía 70*, cerrando la última página del número cero y volviéndose a imprimir en la contracubierta del mismo número.⁸⁰ La lectura política casi explícita de estos versos no deja de sorprendernos hoy ya que no fue objeto de ninguna sanción o amonestación por parte de la censura. La defensa de la libertad de expresión cierra las páginas de este número cero con un deseo de transgredir cuantos límites gubernamentales y morales existieran en 1968. En esa línea, estuvo el poema autógrafo y el dibujo de Luis Eduardo Aute titulado «El cementerio». A través de sus elementos narrativos y con un marcado tono coloquial, su autor rememora unos acontecimientos que sirven como argumento para introducir los últimos versos. En ellos, el poeta valora negativamente la forma de vida de los españoles bajo el yugo franquista que, por aquellos años, empezaba a dar síntomas de debilidad:

⁷⁷ Ha publicado *Poemas de mala sombra* (Cuenca, El Toro de Barro, 1969) sin que tengamos ningún otro dato después de la fecha de publicación.

⁷⁸ Florentino Huerga, «¿Qué queréis?», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 5.

⁷⁹ Linares (Jaén), 1949. Tiene una obra poética reducida pero selecta compuesta por sus libros *Primeros poemas* (Linares, Gráficas Linarejos, 1966), *Retracciones* (Madrid, Ayuso, 1982), *Reverso* (Granada, Diputación [col. «Maillot Amarillo»], 1987) y *Dresde*, pról. de Pere Gimferrer (Madrid, Juan Pastor [col. «Devenir»], 1990).

⁸⁰ Fanny Rubio, «No me culpéis...», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 23.

Recuerdo una vez
que, viajando en un tren,
en mi vagón
se encontraban
 una madre
 y su hijo
de cinco
o seis años.
Al pasar por el cementerio
de un pueblo, recuerdo
haber escuchado
al niño
 preguntar
a su madre:
–¿Verdad
que los cementerios
es donde
 viven los muertos?
Y su madre que leía
una revista gráfica
respondió afirmativamente
mientras que por la ventanilla
del vagón, se empezaba
a divisar
 el pueblo
donde seguramente
mueren los vivos.

Un estertórico olor a crisantemos.⁸¹

El dibujo que acompañó estos versos representaba a una mujer en actitud obscena que le valió una multa impuesta por la Delegación del Gobierno. No fue éste el

⁸¹ Luis Eduardo Aute, «El cementerio», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 21.

único problema de *Poesía 70* con la censura como cuenta Juan de Loxa en uno de sus artículos:

En cuanto a la revista impresa, en donde anidaron versos de los poetas entonces inéditos, junto a los de Vicente Aleixandre, Alberti o Elena Martín Vivaldi, también fue su caminar por un sendero de rosas, sin ningún tipo de problemas burocráticos, sin que Don Manuel Fraga nos multara, por inmoral, un poema dibujo de Luis Eduardo Aute, y sin que, en el número doble dedicado a Cuba, hubiera que suprimir la mita de un poema de Fernández Retamar a García Lorca, y poner «etc.» en su lugar y ocupar la página en blanco con la invitación para viajar «a Santiago en un coche de agua negra».⁸²

De un tono similar es el poema de Joaquín [Martínez] Sabina⁸³ titulado «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados». En él, aborda la remota esperanza de un quinielista para que su vida gris y desolada se transforme. El narrativismo y el tono coloquial del poema avanzan buena parte del camino que la poesía recorrerá en la década siguiente. Además, estos versos se convirtieron, con importantes correcciones, en su canción «Tango del quinielista»:⁸⁴

Hoy es domingo
y esto tiene muchos siglos...
César Vallejo

En el costado izquierdo
según se sube, al lado de la pena,

⁸² Juan de Loxa, «Hotel Poesía Setenta tra-la-rá», *Diario de Granada*, abril 1983. Este artículo se publicó coincidiendo con el *II Encuentro de Poetas Andaluces*, celebrado en Granada.

⁸³ Úbeda (Jaén), 1949. Ha publicado los libros *Memoria del exilio* (Londres, Nueva voz, 1976), *De lo cantado y sus márgenes* (Granada, Diputación [col. «Maillot Amarillo»], 1986) y *Cien volando de catorce*, pról. de Luis García Montero (Madrid, Visor, 2001). Junto a éstos, ha publicado numerosos discos como *Inventario* (Madrid, Movieplay, 1978), *Malas compañías* (Madrid, Epic, 1980), *Ruleta rusa* (Madrid, CBS, 1984), *Juez y parte* (Barcelona, Ariola Eurodisc, 1985), *Joaquín Sabina y Viceversa en directo* (Madrid, Ariola Eurodisc, 1986) y *Hotel dulce hotel* (Barcelona, Ariola Eurodisc, 1987), entre otros.

⁸⁴ *Inventario*, Madrid, Movieplay, 1978.

el transistor machaca una canción
“she loves you yé” que escapa,
que afora entre la equis
los unos y los doses imprevistos
del equipo local que,
con más clase,
sin embargo ha perdido
demoliendo
tantas torres de naipes, tantos sueños
de quinielista provinciano y triste
que tendrá que volver a la oficina
el lunes a las nueve
como cada semana, renunciando
por lo pronto a la boda con smoking
y a la “luna de miel” en Maracaibo...

Que todos los domingos, mientras tanto,
tras peinarse hacia atrás una esperanza
y enjabonarse urbanamente el gesto,
tras ponerse derecha la sonrisa
de cuello arriba, por el lado izquierdo,
lleva a su novia al cine
donde explora
con estéril pasión sus blandos senos
dos horas, mientras Claudia
Cardinale, Las Vegas, el Ferrari
le hacen volver al dos (¿será posible
que un penalti deshaga tantos sueños?)

Y a las ocho
se acostarán, por fin, en aquel mismo
cuartucho de pensión, la misma cama
de la colcha amarilla donde dejan
en desorden los últimos esfuerzos
de la tarde, que muere, del domingo,

que da paso a la noche
que amenaza
como otra muerte inmóvil, más maciza,
cuando las hojas mustias del invierno
hayan ido cayendo cenicientas,
sucias, gastadas, amarillas, viejas
hasta llenar de frío las papeleras
donde agonizan todos los recuerdos.⁸⁵

Llaman la atención la alusión a los Beatles y a la expresión netamente *camp* a través del mundo del cine. Junto a estos elementos de la cultura de masas, debemos destacar la mezcla que este joven poeta hizo de ellos con una poética de lo cotidiano. González Lucini se ha servido de este texto de Joaquín Sabina para describir una de las líneas más representativas de *Poesía 70*:

la vinculación del texto poético a la realidad cotidiana percibida y vivida por el poeta en su entorno y, más en concreto, a la realidad y a los latidos experimentados por los grupos humanos más oprimidos y marginados. Joaquín, en este caso, convierte su poema en una crónica desgarradora y cuajada de realismo que retrata la frustración y la desesperanza de un pobre hombre –triste y provinciano– que no encuentra más horizonte para la realización de sus sueños que acertar los imprevistos catorce resultados de una quiniela futbolística que cada domingo le traiciona.⁸⁶

El poema «Flor de voz agonizante» del valenciano José Luis Parra nos acerca al mundo de la música y la estética *pop*. Éste introduce dichos elementos como intertexto en el poema para expresar una nueva sensibilidad. La cita que encabeza dicho poema dice: «Escuchando “Its all over now baby blue”», que ambienta la misma escritura y dirige la interpretación de este poema amoroso. La influencia de los medios de comunicación de masas contiene los elementos que

⁸⁵ Joaquín Sabina, «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 12-13.

⁸⁶ Fernando González Lucini, *Ob. Cit.*, p. 79.

construyen este poema. Pero, además, en su segunda parte aparece la crítica social y un encendido alegato antibelicista:

1

Its all over now
baby blue
y ni siquiera pudo haber comenzado

nunca tuve tu rostro en el cuenco
de mis manos
nunca
porque nunca existió tu rostro
pálida muerte codiciable
vereda libre a las fronteras del sueño
ardorosamente oculto

nunca besé tus mejillas
arreboles con sonidos de fuentes olvidadas
porque nunca existieron tus mejillas (...)

2

(...) que me calma pero cómo
sepultar este inmenso estercolero
del mundo amiga Joan cómo
esparcir el humo vencerlo y respirarlo (...)⁸⁷

Los motivos musicales y la temática de carácter actual convierten a este poema en uno de los más representativos de *Poesía 70* dentro del apartado de la estética *pop*. En esta misma línea estética, pero encaminado hacia el instrumento de la ironía, leemos la prosa de Carlos Cano,⁸⁸ titulada «¡Hoc est simplissimum!», como el grito de Aureliano Buendía mientras estaba atado a un árbol. En ella, partiendo de un juego neovanguardista poema-propuesta,

⁸⁷ José Luis Parra, «Flor de voz agonizante», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 22-23.

⁸⁸ Granada, 1946-2000.

(...) nos da una receta para hacer cosquillas al oponente. El ahora mismo soldado en Cartagena, –escribe Juan de Loxa en el encarte de este número de *Poesía 70*– fue presentado por nuestro director en un recital de canciones de las que el propio Carlos era intérprete y autor. El acto fue un éxito total. Parece ser que ahora no pasa sus ratos libres con la guitarra.⁸⁹

La actividad de Carlos Cano como escritor, primero, y cantautor, después, está ligada a la colaboración con Juan de Loxa tanto en *Poesía 70* como en *Manifiesto Canción del Sur*.⁹⁰ En dicho poema en prosa leemos:

Tome unos granos de tierra. Déjelos sobre la oreja del oponente. Vierta con rapidez unas tres gotas de esencia hidrocarbónica. Y al grito de ¡hic est simplisimum! remuévalo todo con una hermosa costilla de carnero. Espere cinco días, y al sexto, usted verá que el complemento facial de la semilla se convierte poco a poco en traumas virginales, a imagen, que comienzan a molestar sinceramente al oponente. Le llamarán papá. No haga caso de sentimentalismos a ultranza. Tire fuerte de las piernecitas y póngales camino.⁹¹

Por último, Juan José Plans publica dos breves textos en prosa de ciencia ficción titulados «Galeón de magnolias» y «Las intrusas del diablo». En el segundo, desbroza un tema marcadamente *camp* en el que un demente llamado Blaiberg Diablo corta las flores para plantar flores de plástico, ejemplificando la preferencia por lo artificial y teatral en el mundo:

Blaiberg Diablo hace que sus cejas tapen casi por completo los ojos. Sólo asoman dos ínfimos chispazos, suficientes para que pueda ver cuanto hay a su alrededor. Camina de puntillas, encorvado, ocultando celosamente un saco bajo el abrigo. Se detiene en cuanto oye pisadas. Y espera a que los pies se alejen conteniendo la respiración, con los músculos tensos, con los nervios domados. Blaiberg Diablo,

⁸⁹ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, s.p. (Encarte).

⁹⁰ Éste autor junto con Antonio Mata y Juan de Loxa fueron los fundadores del movimiento «Manifiesto Canción del Sur» de Granada. Para más información, cfr. González Lucini.

⁹¹ Carlos Cano, «¡Hoc est simplisimum!», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 25.

al irse, amenazó con vengarse. Blaiberg Diablo ríe sarcásticamente para sus entrañas porque comienza a desarrollar su maquiavélica idea. De árbol en árbol, de fronda en fronda, se acerca a un jardín. Las flores seestean al sol de media tarde. Blaiberg Diablo se desliza como una serpiente. Los grupos de jóvenes se encuentran en zonas alejadas a aquel lugar. Corta tallos con celeridad; sus manos son como una máquina de segar. Abre el saco, no sin cerciorarse que ningún muchacho le observa. Y planta a las intrusas. Guarda las flores muertas y se retira. Ya en la avenida frota las manos, da palmaditas al saco con cadáveres y piensa en la angustia que a todos invadirá cuando finalice por completo su plan de cambiar todas las flores –no desecha la posibilidad de hasta los árboles– por imitaciones de plástico.⁹²

Una segunda línea que también tiene cabida en las páginas de *Poesía 70* es, junto a la estética *pop* y *camp* en versículos, los poemas de metros clásicos. En este sentido, *Poesía 70* también publica diversos sonetos como el poema introductorio del número cero titulado «Puñeto» de José Luis Tejada. Este soneto muestra la tendencia hacia un tono coloquial en el poema, la recurrencia a la temática de la soledad y la ironía, como forma de protesta y expresión de un profundo inconformismo. Unas líneas de Juan José Lanz inciden sobre esta tendencia experimental y renovadora de los versos en *Poesía 70*, independientemente de la generación a la que pertenezca su autor:

Esta tendencia a la ironización que puede observarse en una parte de los poemas publicados en *Poesía 70*, al proyectarse sobre el lenguaje se manifiesta en una experimentación lingüística en un doble sentido. Por un lado, la ironía se manifiesta en una ruptura léxica o en una ruptura semántica, por la que el significado de la palabra se «descentra» en el contexto, como es el caso, por ejemplo, del término «solos» en el poema citado. Por otro lado, los procesos de ironización pueden proyectarse en la ruptura de la lógica propia del lenguaje, a través de yuxtaposiciones espaciales y/o temporales, mediante la ruptura de la frase, etc. La utilización más o menos continuada de estos procesos de ironización, en su intento de ocultar las manifestaciones del yo lírico, sitúa a

⁹² Juan José Plans, «Las intrusas del diablo», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 26.

muchos de los colaboradores de *Poesía 70* dentro de las corrientes más características de la joven poesía en los últimos años sesenta.⁹³

Otro ejemplo de esto que aquí destacamos lo encontramos en el poema de Elena Martín Vivaldi.⁹⁴ Este soneto, titulado «Glicinas con lluvia», nos devuelve a una poética de raíz simbolista cuya extraordinaria sensibilidad nos aproxima al primer Juan Ramón Jiménez:

Puedo mirar ver, y son ternura.
Color tan derramado que pregona,
si verde, gris; morado si abandona
su cascada de luz. Ciprés la altura.

Presencia de color. Y se apresura
la vista por sentir, y la persona
al instante creado se aficiona
donde toda verdad se le inaugura.

Toco con todo el llanto dividido
un paisaje deshecho en armonía
de pétalos y aromas junto al cielo.

Nada dice la lluvia. Por el día,
entre un rumor de espera ya crecido,
se cuelgan las glicinas en su vuelo.⁹⁵

⁹³ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, pp. 2232-2233.

⁹⁴ Granada, 1907-1998. Entre sus obras están *Escalera de la luna* (Granada, Vientos del Sur, 1945), *El alma desvelada* (Madrid, Ínsula, 1953), *Cumplida soledad* (Granada, Veleta del Sur, 1958), *Arco en desenlace* (Granada, Veleta del Sur, 1963) y *Materia de esperanza (1958-1966)* (Granada, Albaicín, 1968) entre otros.

⁹⁵ Elena Martín Vivaldi, «Glicinas con lluvia», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 18

Las páginas de *Poesía 70* niegan de forma implícita la concepción de ruptura generacional en el sentido que esbozó José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* y que vertebró la construcción teórica-estética de esta antología. Por el contrario, la importancia de los poetas de generaciones anteriores son redescubiertos por los autores jóvenes que establecen un diálogo continuo con sus poemas.⁹⁶ También los jóvenes Antonio Carvajal⁹⁷ y José Heredia Maya⁹⁸ publican sus sonetos «Presencia» y «Poema en ritmo menos de “Sones solo”», respectivamente. El primero, fiel a su poética barroca elabora un poema amoroso que torna de sensual a erótico en un paisaje que recrea el *locus amoenus* de jardines versallescos y naturaleza estilizada:

Amor, qué cerca estás, qué aproximado,
como una flor, como un aroma, como
el aire que me envuelve, y al que tomo
tu voz, tu aliento, tu rumor prestado.

Presente en el jardín, aquí a mi lado,
te asomas a las flores si me asomo,

⁹⁶ «Aquí como en otras cosas –escribe Prieto de Paula–, los jóvenes fueron, al tiempo, que receptores de influencias estéticas, generadores de un clima literario que permitió que muchos poetas mayores y preteridos pudieran, al fin, ser escuchados» (Ángel L. Prieto de Paula, *Ob. Cit.*, p. 37).

⁹⁷ Albolote (Granada), 1943. Entre sus libros se encuentran *Tigres en el jardín* (Madrid, El Bardo, 1968), *Serenata y navaja* (Barcelona, El Bardo, 1973), *Casi una fantasía* (Granada, Silene, 1975), *Siesta en el mirador* (Bilbao, Ancia, 1979), *Sitio de ballesteros* (Madrid, Entregas de la Ventura, 1981), *Servidumbre de paso* (Sevilla, Calle del aire, 1982), *Del idilio y sus horas* (Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982), *Del viento en los jazmines (1982-1984)* (Madrid, Hiperión, 1984), *Después que me miraste* (Granada, Trames, 1984), *Miradas sobre el agua* (Madrid, Hiperión, 1984), *Noticia de setiembre* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1984), *Enero en las ventanas* (Granada, Pliegos de Vez en Cuando, 1986), *De un capricho celeste* (Madrid, Hiperión, 1988) y *Testimonio de invierno* (Madrid, Hiperión, 1990) entre otros.

⁹⁸ Albuñuelas (Granada), 1947. Tiene publicado los libros *Penas Ocono* (Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1973), *Poemas indefensos* (Málaga, Diputación, 1976), *Charol* (Jerez de la Frontera, Cádiz, Diputación, 1983), *Un gitano de ley: Ceferino Jiménez Maya. Oratorio* (Madrid, Edice, 1997) y *Experiencia y juicio* (Granada, Cuadernos del Vigía, 1999).

oyes conmigo el río y, con aplomo,
clavas un lirio oscuro en mi costado.

Con qué sonrisa, Amor, con qué sonrisa,
recoges mi suspiro y, lentamente,
lo abandonas inerme por la brisa.

Llenas de nardos mi dolida frente,
y entre la carne tibia y la camisa,
dejas morir el lirio, dulcemente.⁹⁹

Estos versos nos aproximan a una forma de percibir el mundo con unos parámetros estéticos. De este modo, la mirada de Antonio Carvajal esboza el gusto por lo *camp* donde la poesía se mide según el grado de artificio y de estilización. Ambos elementos aparecen en la obra de este poeta desde sus poemas iniciales en *Casi una fantasía* y *Tigres en el jardín*. En otro sentido, José Heredia Maya publica su soneto de signo y tono distinto cuya temática, profundamente humana, ejemplifica una dialéctica de la violencia y de lo descarnado:

Ah tierra tierra pon tu cuerpo a tierra
tierra tierra gitano tierra comba
paraíso gitano luna siembra
siembra siembra gitano siembra sombra

Ah tierra pon tu cuerpo a tierra muerta
muerta gitano la esperanza muerta
gitano la esperanza muerta muerta
y la esperanza muerta muerta muerta

Ah pon tu cuerpo a tierra tierra tierra
y siembra siembra siembra siembra-
te en el cuenco del ojo tierra tierra

⁹⁹ Antonio Cavajal, «Presencia», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 19.

en la limosna de las manos tierra
en la lengua el escupitajo ¡escúpeles
con asco el asco de tu tierra! MUERTA.¹⁰⁰

En opinión de Juan José Lanz, este poema de José Heredia Maya supuso «un juego con la palabra poética, un aprovechamiento de todos sus recursos semánticos y fónicos mediante su sucesiva descontextualización».¹⁰¹ Los recursos retóricos basados en la repetición (anáforas, aliteraciones, paralelismos, paronomasias, etc.) son los que marcan ese tono reiterativo cuyo origen se encuentran en su conocimiento profundo de la poesía de corte tradicional. No obstante, la elección del soneto evidencia la intención del autor de flexibilizar la retórica poética con formas y temas poco usuales en la posguerra.

Próximo a esta tradición, pero con el uso del heptasílabo basado en la canción paralelística tradicional, se encuentra José G. Ladrón de Guevara:¹⁰²

Moriremos de nada:
de llamar a una puerta,
de escribir a un pariente,
de perder el paraguas, (...)
de un vómito de penas,
de una estrella fundida,
de cruzar una calle,
de cambiarnos de traje.

Moriremos de nada.

¹⁰⁰ José Heredia Maya, «Poema en ritmo menor de “Sones solo”», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 18.

¹⁰¹ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, ob.cit., p. 2233.

¹⁰² Granada, 1929. Ha publicado los poemarios *Tránsito al mar y otros poemas* (Granada, Veleta al Sur, 1959), *Mi corazón y el mar* (Granada, Veleta al Sur, 1964), *Solo de hombre* (Granada, Universidad de Granada [col. «Zumaya»], 1975), *Romancero de la muerte del Ché Guevara* (Vélez-Málaga, Publicaciones Arte y Cultura, 1976), *Cancionero/Sur* (Granada, Don Quijote, 1982) y *El corazón en la mano* (Granada, 1992).

Y a su debido tiempo.¹⁰³

El poeta alude a esa muerte que siempre llega, pero carece de sentido del ridículo. La poesía toma lo cotidiano e intrascendente y reelabora el discurso tradicionalmente elegiaco sobre la muerte. El tono amable de estos versos lo aproxima a determinados presupuestos poéticos *pop* de los más jóvenes. Entre éstos, destacan dos jovencísimos poetas que, a pesar de su juventud, participaron activamente en la vida cultural granadina de final de la década de los sesenta. Nos referimos a José Carlos Rosales¹⁰⁴ y Justo Navarro.¹⁰⁵ De éste, se lee en el encarte del número cero de *Poesía 70* que «La lectura de su libro inédito *Como si nada hubiera sido cierto* en la Casa de América del Instituto de Cultura Hispánica fue una auténtica sorpresa en la ciudad granadina».¹⁰⁶ En *Poesía 70*, publicó su poema «*Jours d'enfance*» donde rescribe, con profundo tono elegiaco, el tópico clásico *tempus irreparabile fugit*:

Hicimos tiza, polvo, aquellos días,
lluviosos de la infancia cuando apenas
si éramos unos niños que buscaban
caracolas de tierra en los jardines
públicos.

Ya no queda
ni una leve sonrisa, ni un indicio
(sudor sobre la espalda goteando
la sed de cada orilla;
las sandalias

¹⁰³ José G. Ladrón de Guevara, «A Gerardo Rosales», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 6.

¹⁰⁴ Granada, 1952. Ha publicado los libros *Casi dunas* (Granada, Ciudad y Diseño, 1984), *El buzo incorregible* (Granada, Corimbo de Poesía, 1988), *El precio de los días* (Sevilla, Renacimiento, 1991) y *La nieve blanca* (Valencia, Pre-Textos, 1995).

¹⁰⁵ Granada, 1953. Posee una breve pero originalísima obra poética compuesta de los libros *Serie negra* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1976), *Los nadadores* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1985), *Un aviador prevé su muerte* (Granada, Diputación [col. Maillot Amarillo], 1986) y *La visión* (Málaga, Ángel Caffarena, 1987).

¹⁰⁶ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, s.p.

mojadas, el camino
de grava hasta la casa...)
de que todo fue tal como soñamos hoy,
ceteramente roto en esta noche
que se nos muere azul,
interrumpida
a la espera del mar,
entre los párpados.
Ahora todo es distinto.
Lejos rompen
las mañanas de vidrio, el sol aquel
–deshilachado el cielo en un espejo–
mientras ciegos vivíamos
el lento atardecer de los naranjos.
Pero aun así,
muerto el triciclo en el desván,
partido
su manillar a golpes de verano,
yo me inclino mis cejas a tus párpados,
aplico
los labios al cristal, y derramando
vaho de recuerdos
("Dónde mi corazón,
dónde tus manos,
la sombra de los años,
tu muñeca")
vuelvo la voz, el rostro hacia la tarde,
y suplicando trece
minutos vivos, un
lapso de esperanza, dos
chorros de sudor en mis sandalias viejas,
pido
a estos que llegan hoy al mismo sitio
un lugar en la grava
del camino, cerca del mismo sol,

cerca
de nuevo y siempre a aquellos días
tan dulces
y lluviosos
de la infancia.¹⁰⁷

También José Carlos Rosales tiene un verso de tema y tono elegíaco donde se lamenta de la pérdida de un amigo. Tras la publicación de sus primeros poemas, Rosales inició una etapa de depuración constante del verso cuya evolución se observó en 1988, con la publicación de su libro *El buzo incorregible*. Sus versos en *Poesía 70* fueron éstos:

He perdido un amigo
como se pierde un pájaro,
como se roban rosas rojas en el altar de un día
o como pueden ser (acaso)
gritos de niños jugando a primavera (...).¹⁰⁸

Por último, nos queda abordar el ejemplo extraordinario de Vicente Aleixandre¹⁰⁹ cuya poética influyó decididamente en los jóvenes poetas de *Poesía 70*. Su poema autógrafo «Retorno» pertenece al ciclo de *Poemas de la consumación*,¹¹⁰ aunque no fue publicado en dicho libro. En estos versos, Aleixandre hace un resumen de su experiencia vital, una revisión desde la senectud con una expresión contenida y sobria de extraordinaria eficacia poética:

¹⁰⁷ Justo Navarro, «Jours d'enfance», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 9.

¹⁰⁸ José Carlos Rosales, «Confirmación», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 19.

¹⁰⁹ Sevilla, 1898-Madrid, 1984. Este poeta del veintisiete publicó numerosos libros entre los que destacamos *Ámbito* (Málaga, Litoral, 1928), *Espadas como labios* (Madrid, Espasa-Calpe, 1932), *Pasión de la Tierra* (México, Fábula, 1935), *La destrucción o el amor* (Madrid, Signo, 1935), *Sombra del Paraíso* (Madrid, Adán, 1944), *Historia del corazón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1954), *Poemas de la consumación* (Barcelona, Plaza&Janés, 1968) y *Diálogos del conocimiento* (Barcelona, Plaza&Janés, 1974).

¹¹⁰ Barcelona, Plaza&Janés, 1968.

No eres tú quien lo dice.
Vive el que muere y calla el que ha vivido.
Mucho saber no es conocer. Te brillan
los ojos, pues nada sabes.
La juventud luciendo entre las olas.

Sólo los cuerpos arrasados velan
o mueren en el mar. Sólo el amor los crea.

De nuevo entre las olas nace el mundo.¹¹¹

El poeta parte de su propia conciencia de la vida y hace un alegato a favor de su experiencia. La situación que recrea este poema es el monólogo de un anciano que elude cualquier visión descarnada de la vejez en presencia de un joven. Con estos versos, el poeta del veintisiete revalida su actualidad poética alargando un poco más, si cabe, la huella que dejó en las nuevas generaciones de poetas.¹¹²

La recuperación de los poetas del veintisiete también se extendería a Rafael Alberti. Éste envió desde Roma en abril de 1971 el poema autógrafo «Balada para los poetas andaluces de ahora (1953)». Como anotamos con anterioridad, dicho poema no pudo ver la luz en las páginas de *Poesía 70* en su cuarta entrega por prohibición expresa de la censura. De ahí, las irónicas palabras de Juan de Loxa:

Hace años, aunque no demasiados, no existía Radio 3. Tampoco teníamos democracia. Disfrutábamos, eso sí, un primo con barba en la cárcel y un «Ministerio de Información y Turismo» que nos leía los versos a los poetas y, con mucho amor, nos arreglaba las incorrecciones, o nos llamaba, si regresábamos de

¹¹¹ Vicente Aleixandre, «Retorno», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 15. También en Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001, p. 1419.

¹¹² Sobre este poema, Alejandro Duque Amusco ha anotado: «En efecto, el poeta siempre mostró predilección por este poema, que no pasó al libro, sencillamente, por haber sido escrito algún tiempo después de aparecido éste» (Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001, p. 1557).

París o Roma, para interesarse por la salud de Rafael Alberti del que se confesaban fervientes admiradores.¹¹³

La batalla con la censura del Gobierno Civil fue constante en esos años. Entre otras «heridas» que infringió la censura, las mutilaciones de la revista y algún expediente sancionador al director de la publicación, Juan de Loxa, fueron las más graves.

El número doble dos/tres de *Poesía 70* fue titulado «Dedicados a la casi novísima poesía cubana». En sus páginas, la censura actuó contra Roberto Fernández Retamar y su poema «A Federico» que fue, de forma inexplicable, censurado parcialmente:¹¹⁴

En un poema (por otra parte más bien malo) acabo de leer, y me ha impresionado,
Que no se grabó tu voz, de la que tanto hablan los que te conocieron
Que no se grabó tu voz, y que esos nuevos viejos,
Esos hombres de más de sesenta años que empiezan ahora a extinguirse en masa,
Y que fueron tus maravillados coetáneos,
Están, al morirse, llevándose consigo, borrando de la tierra la última memoria de tu voz.
Dentro de poco tiempo (digamos otros treinta años),
No quedará nadie en el planeta
Que pueda recordar cómo tú hablabas,
Cantabas,
Reías,
Presumiblemente llorabas.
Tu voz será olvidada para siempre.

Así también serás todo tú olvidado
Dentro de trescientos,
Tres mil
O treinta mil años.

¹¹³ Juan de Loxa, «Hotel Poesía Setenta tra-la-rá», *Art. Cit.*

¹¹⁴ Debemos señalar aquí la arbitrariedad de la censura que permitió la publicación completa de este poema en 1970, en el libro *Algo semejante a los monstruos antediluvianos* (Barcelona, El Bardo, 1970) con el título «Desagravio a Federico» (que también fue censurado en *Poesía 70*).

Quizás se olvide hasta la idea misma de la poesía,
Eso de que eras dueño,
Y que por una parte mira a las palabras
Y por la otra al alma.
Hay pues que apresurarse
A hacerte el desagravio,
Fresca todavía la muerte.
Porque después de un deslumbramiento adolescente,
En que te pasábamos de mano en mano, hecho tan sólo un nombre, como Sócrates o
[Leonardo
(Los otros eran Machado, Unamuno, Martí, Neruda, Alberti.
Sólo Juan Ramón y tú
Eran Juan Ramón y Federico);
Después de entonces,
Llegaron los otros
Y vinieron los días de negarte.
Qué injusticia, Federico,
Qué injusticia –quizá imprescindible: los vivos se nutren de los muertos,
Pero no lo proclaman.
etc.

*Ahora es necesario que te rindan homenaje
No sólo los discurseros
Y los que te hacen biografías y estudios,
Sino los negros magníficos que amaste y que desafían a perros y blancos,
Las diez mil prostitutas que prometen desfilar por Santiago de Chile,
Los pobres muchachos equívocos, las salamandras de cinco patas, arrojados del mundo,

Los sobrantes, los estupefactos.
Y los poetas.
Ahora que vamos a tener la edad
Que es la tuya para siempre,
Es un acto de justicia
Tan fatal, tan necesaria como la otra injusticia,
Decir que teníamos razón entonces, a la salida apenas de la niñez,*

*Cuando Federico era un hombre electrizado,
Una llama que se intercambia en las tinieblas,
Un tesoro, un amigo inolvidable arrebatado en la noche en que empezó el invierno.*

*Sabías más, eras mejor, y el candor o la inocencia
O la avidez o el desamparo
Te descubrían para crecer.*

*Mi raro, mi sobrecogedor hermano mayor,
Antes de que desaparezcas para siempre,
Voy a abrazarte, más bien emocionado,
En este viento que nos enseñaste a nombrar
Con palabras que te ibas sacando del bolsillo,
Y eso que para entonces ya estabas muerto, muerto,
Y no eras sino páginas, y ya habían empezado a perderse
Las palabras de carne y hueso que hicieron estremecer al mundo
Hasta ese agosto de 1936, hace ahora treinta años,
Porque todo,
Porque así se terminan los poetas.¹¹⁵*

El etcétera fue una irónica solución ante la mutilación exigida por la censura franquista. Sobre este número, Juan de Loxa había escrito a modo de justificación:

Pretendemos mostrar únicamente parte de una generación de poetas cubanos (nacidos alrededor del 40-45), que comenzaron sus publicaciones tras el triunfo revolucionario, sin olvidar algunos nombres de una anterior promoción: Heberto Padilla, Fayad Jamid, Fernández Retamar... (nacidos en el 30), y cuya obra más importante aparece a partir de los sucesos del 59. No hemos querido excluir a Nicolás Guillén –poeta nacional de Cuba– así como a Lezama Lima, por la gran influencia que ha ejercido en «lo cubano» literariamente.

¹¹⁵ Roberto Fernández Retamar, «A Federico», *Poesía 70*, núms. 2/3, 1970, p. 45. En cursiva hemos completado el poema mutilado por la censura («Desagravio a Federico», AA.VV., *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, ed. de José Batlló, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1995, p. 223-225).

Alfonso Reyes, mexicano, abre el presente documento con un poema-prólogo. Y Federico, pone punto y final de puño y letra.¹¹⁶

Para comprender las páginas de esta antología de poesía cubana debemos contextualizarla, pues fueron sus versos el resultado literario de la Revolución cubana de Fidel Castro. De este contexto histórico podemos inferir dos lecturas distintas: la primera, *Poesía 70* recupera la última poesía cubana comenzando por sus poetas más representativos de la primera mitad del siglo XX. La segunda, si dejamos a un lado lo literario, posee una clara intencionalidad política. Conociendo el carácter inconformista y subversivo de esta revista, alude al exitoso resultado de una revolución realizada por una guerrilla de ideología marxista ante un gobierno presidido por el dictador cubano Batista. Estos hechos, en 1970, supusieron una nueva trasgresión en una ciudad tan poco acostumbrada a sediciones políticas y novedades estéticas. No obstante, nos encontramos ante una extraordinaria antología de poesía que tuvo numerosas coincidencias con algunas publicaciones de José Batlló en Barcelona. La primera noticia que se tiene de estos autores en España fue a través de José Agustín Goytisolo como nos explica el editor de la colección de «El Bardo»:

José Agustín Goytisolo volvió de uno de sus viajes a Cuba (cuando Castro era bueno) –anota José Batlló– con cuatro libros (de Fernández Retamar, Fayad Jamis, Pablo A. Fernández y Herberto Padilla, respectivamente), que habían de publicarse juntos bajo el título de *Cuatro poetas cubanos*. Pero en esta que estalla el caso «Padilla» y sus tres amigos deciden proscribirlo. Debí limitarme a editar a Padilla, pero la carne es débil.¹¹⁷

En estas mismas fechas también se publicó un monográfico de la revista madrileña *Ínsula*, titulado «Cuba, hoy»,¹¹⁸ e incluía a los autores publicados por

¹¹⁶ Juan de Loxa, «Sobre este núm. cubano», *Poesía 70*, núms. 2/3, 1970, s.p. (contracubierta).

¹¹⁷ José Batlló, «Cronología», AA.VV., *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, ed. de José Batlló, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1995, pág. CXXIX.

¹¹⁸ En *Ínsula*, núms. 260-261, julio-agosto 1968. Los autores antologados en esta ocasión fueron Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fayad Jamis, Roberto Fernández

Batló y, con posterioridad, a un buen número de los poetas antologados en la revista granadina. El número doble de *Poesía 70* aportó a la trayectoria de esta revista una lectura en clave política, por su apoyo explícito a la revolución cubana, y otra estética, por su predilección por los movimientos de vanguardia y neovanguardia del siglo XX. En 1970, era casi imposible aislarse de los convulsos cambios políticos en Hispanoamérica. En especial, los movimientos revolucionarios como el cubano (con Fidel Castro y el Che Guevara, como referentes) acapararon buena parte de la atención social. Fueron José Mario y Juan de Loxa los encargados de hacer la antología de poesía cubana. El poema «La Habana» de Alfonso Reyes (México, 1889-1959) es, como acostumbra *Poesía 70*, el poema-prólogo, y concluye con una cita de Federico García Lorca: «siempre he dicho que yo iría a Santiago en un coche de agua negra».¹¹⁹ Dicha cita pertenece al poema «Son de negros en Cuba» de *Poeta en Nueva York* y tenía la función de sustituir la parte mutilada del poema de Roberto Fernández Retamar. De nuevo, el poeta granadino fue un elemento recurrente en *Poesía 70* con ésta y otras alusiones en el poema de Roberto Fernández Retamar.¹²⁰

La estructura de este número doble está compuesta en tres partes, sin que aparentemente exista un criterio ordenador en su distribución. Los poemas de José Lezama Lima (1912) y Nicolás Guillén (1904) nos acercan a los autores más influyentes de la poesía del primer tercio del siglo XX. Estos «militantes» de la mejor vanguardia hispanoamericana son traídos aquí como pilares de la poesía cubana posterior. Entre otros versos, destacó el «Poema para aterrorizar a Félix Grande» de Julio E. Miranda.¹²¹ Su autor vivió en España en la década de los sesenta donde coincidió con el director de *Poesía 70*:

Retamar, Pablo Armando Fernández, Belkis Cuza Male, César López, Manuel Díaz, Heberto Padilla, Luis Suárez Díaz, Armando Álvarez y Pedro Pérez Sarduy.

¹¹⁹ *Poesía 70*, núms. 2/3, 1970, p. 46.

¹²⁰ La Habana, 1930. La influencia de Federico García Lorca en la poesía cubana es analizada en el reciente libro de Urbano Martínez Carmenate, *García Lorca y Cuba: Todas las aguas*, ed. de Daniel Rodríguez Maya, Granada, Diputación de Granada (Patronato Cultural Federico García Lorca), 2004.

¹²¹ La Habana, 1945.

Serás un hombre,
una página cuando más,
un esqueleto de versos en el manual desolado,
un cráneo
un puro cráneo de palabras
girando a los oídos: FÉLIX
GRANDEFÉLIXGRANDEFÉ
LIXGRANDEFÉLIXGRANDEFÉ,
como canción loca,
como baba de imbecil, Félix
Grande, ahora el hueco de los ojos
de la nariz, la boca; el cráneo
gira y gira, Félix,
impulsado por achacosos profesores,
por niños gordos, por doncellas
viciosas, FÉLIX GRANDE OH,
piénsalo, el cráneo, despejado de todo
escandaloso residuo carnal, hueso
pulido, materia amarillenta girando
en una mesa a la hora de la siesta.
Te creerán muerto para entonces
o calcularán tu edad leyendo la Nota
como siempre al pie de página.

Algún crítico

desempolvará momentáneamente tu existencia
y el recuerdo, como un paréntesis, será
peor. Al cabo, los diarios
incluirán la noticia fúnebre, con una
breve reseña de tu obra.

Quizás

la escriba algún poeta joven
pensando en tres comidas y el pago de la
pensión. Tal es
el optimismo de la historia. No puedo

darle otra esperanza.¹²²

También José Mario,¹²³ incorporó a esta antología dos poemas extensos titulados «Arte poética en homenaje a Atis» y «Bar» de verso libre. Este último número doble de *Poesía 70* se convirtió en el más ambicioso y extenso proyecto, compuesto de sesenta páginas, de cuantos había publicado la revista granadina. De nuevo, el diseño de Claudio Sánchez Muros resultó decisivo para dar a la revista una calidad plástica insuperable en 1970. El carácter monográfico de *Poesía 70* estaba llamado a ser el modelo de los números siguientes, como el inédito «Poetas andaluces de ahora». Frustrado el proyecto de una nueva antología de poesía, tendremos que esperar hasta la revista *El Despeñaperro andaluz* (1978) para descubrir este mismo espíritu subversivo y provocador, ahora bajo el frívolo grito «¡No nos tapanán!».

3.2.3.3. NOTAS SOBRE LA POÉTICA DE *POESÍA 70*

Las páginas de *Poesía 70* tuvieron su prólogo en 1967 y un largo epílogo con el programa radiofónico *Poesía 70* dirigido por Juan de Loxa. En este sentido, la revista impresa tuvo continuidad tras el final de su publicación con los programas semanales de radio. Es posible que, a diferencia de lo que siempre se ha escrito hasta ahora, los números de la revista impresa *Poesía 70* no sean más que un accidente dentro del proyecto cultural que impulsaba Juan de Loxa desde las ondas del programa radiofónico. Por esta razón, debemos entender que el estudio de la revista impresa no ofrece más que una visión parcial de cuanto supuso la actividad cultural en torno al programa radiofónico, *Poesía 70*, y a su director, Juan de Loxa. Sin embargo, hallamos también algún motivo de esta brevedad en el carácter fragmentario de la sensibilidad *camp*, pues como describió «la papisa Susan Sontag»,¹²⁴

¹²² Julio E. Miranda, «Poema para aterrorizar a Félix Grande», *Poesía 70*, núms. 2/3, 1970, p. 20.

¹²³ Cuba, 1940.

¹²⁴ José María Castellet, «Prólogo», en *Nueve novísimos poetas españoles*, *Ob. Cit.*, p. 31.

Claramente aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional. Una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida.¹²⁵

Esta nueva «clase de verdad» que revela *Poesía 70* era la que nació de la inspiración poética ante una sociedad fascinada por los recientes medios de comunicación de masas o las formas del consumismo contemporáneo. En consecuencia, la realidad histórica, social o política nunca estuvo lejos de las páginas dirigidas por Juan de Loxa. La nueva sensibilidad transformaba al sujeto, ya que «lo *camp* es una cierta manera de esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético»,¹²⁶ como planteó el jerezano Manuel Ríos Ruiz en «Salve profana», poema dedicado a la cantante Massiel. En sus versos, los juegos fonéticos de ripios e irónica superficialidad nos recuerdan que tras la imagen de juventud e inocencia de la cantante debemos buscar un discurso inconformista y crítico, pues «La sensibilidad *camp* es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas».¹²⁷ Los iconos televisivos, como representó Massiel tras ganar el Concurso de Eurovisión de 1968, fueron reinterpretados en las páginas de *Poesía 70* como parte de un mito que, lejos de dar sentido al mundo, servía como medio de evasión.¹²⁸ La incorporación al discurso poético de diversos mitos procedentes de los *mass media* hizo posible que se entremezclaran tanto los elementos procedentes de la *cultura popular* como las expresiones tradicionales de la *alta cultura*. Los ensayos teóricos de Susan

¹²⁵ Susan Sontag, *Ob. Cit.*, p. 369. Tomamos de esta última todas las citas.

¹²⁶ Susan Sontag, *Ob. Cit.*, p. 357.

¹²⁷ Susan Sontag, *Ob. Cit.*, p. 362.

¹²⁸ Sobre este tema anotó José María Castellet: «Nos encontramos, pues, en una época esencialmente *mítica*, mitificadora. Pero a diferencia de las eras en las que la no existencia de los medios de información de las masas confería al mito el poder de dar un sentido al universo, actualmente el mito ha resultado ser un instrumento para limitar conservadoramente el pensamiento, es decir, una estrategia de evasión» (José María Castellet, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 30).

Sontag,¹²⁹ Marschall McLuhan¹³⁰ y Umberto Eco¹³¹ ofrecían en las postrimerías de la década de los sesenta sugestivos apoyos teóricos a los planteamientos estéticos *camp* y *pop*. La necesidad de expresar una nueva sensibilidad rabiosamente existencial y subjetiva tuvo como resultado una poética que confundía los límites que separaban la vida y la obra literaria. Un ejemplo de esto que aquí anotamos fueron los versos de José Heredia Maya, «Poema en ritmo menor de “Sones solo”»,¹³² donde se entremezclaron la estructura clásica del soneto con «lo jondo» del gitano y el cante flamenco. La recurrencia al flamenco adquirió en *Poesía 70* una dimensión distinta a las connotaciones folklóricas que el Régimen franquista había utilizado. Lejos de la superficialidad del tópico oficial de la folklórica, lo «jondo» se transforma en expresión auténtica del pueblo andaluz y adquiere la dimensión subversiva de los movimientos la vanguardia. Así pues, con la intención de ser una especie de «terrorismo lírico»¹³³ nació en el entorno de *Poesía 70* el término «jondismo», cuya definición más lograda la hallamos en un poema de Félix Grande titulado «Cobrizo espiritual (Homenaje a Manolo Caracol)».¹³⁴

¹²⁹ «Una cultura y la nueva sensibilidad» (1961), en *Ob. Cit.*, pp. 377-390.

¹³⁰ *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; más tarde, *La galaxia Gutenberg: Génesis del «Homo Typographicus»*, trad. de Juan Novella, Madrid, Aguilar, 1969.

¹³¹ «Cultura de masas y “niveles” de cultura» (1968), en *Apocalípticos e integrados*, trad. de Andrés Boglear, Barcelona, Editorial Lumen-Tusquets Editores (col. «Fábula», núm. 28), 2003, pp. 51-82.

¹³² José Heredia Maya, «Poema en ritmo menor de “Sones solo”», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 18.

¹³³ Juan de Loxa, carta al autor (05/10/2004).

¹³⁴ «Pues, ¿qué es el cante? ¿qué es una siguiiriya?/ ¿no es algo roto cuyos pedazos aúllan/ y riegan de sangre oscura el tabique de la reunión?/ ¿no es la electricidad del amor y del miedo?/ ¿no es la brasa que anda por entre el vello de los brazos/ sobresaltando a la miseria y al ultraje que nos desgastan?/ ¿no es el cante una borrachera de impotencia y coraje,/ una paz sísmica, un alimento horrible?» (Félix Grande, *Blanco Spirituals*, La Habana, Casa de las Américas, 1967; luego, Barcelona, Lumen (col. «El Bardo»), 1969; tomamos la cita de la reed. en *Biografía. Poesía Completa (1958-1984)*, Barcelona, Anthropos [col. «Ámbitos literarios/ Poesía», núm. 84], 1989, p. 190). También sobre el «jondismo» cfr. AA.VV., *Jondos 6*, pról. de Miguel Ángel Esteo, Granada, Seminario de estudios flamencos de la Universidad de Granada, 1975.

En los años de la revolución cultural de 1968, los planteamientos estéticos partían del anhelo de libertad que, a su vez, se dividía en dos líneas de fuerza claves de la literatura española de estos años: la primera, la actitud subversiva ante una sociedad a la que repudian y rechazan; y la segunda, la búsqueda de un paradigma cultural que expresó el signo cambiante de los tiempos. Ambos planos de la creación poética, cuyas implicaciones tienen una correspondencia entre lo ético y lo estético, se entrelazan en las páginas de *Poesía 70* en la medida en que anuncian y proclaman una sensibilidad de lo *pop* y lo *camp*. De igual modo, las páginas de *Poesía 70* también tenían inoculado el germen de lo caduco y perecedero, pues la quiebra de la tradición y de los valores universalmente aceptados generó una desconfianza hacia todo aquello que había sido heredado.¹³⁵ Ahora bien, dicha desconfianza no debe entenderse únicamente como ruptura con la poesía anterior,¹³⁶ sino como una manera diferente de entender la tradición, de releerla a través de unos parámetros y una educación sentimental diferente. Dicho paradigma estético fue la muestra más evidente de las transformaciones sociales e institucionales que se pusieron en marcha en la década de los sesenta. Paralelamente a la prosperidad del desarrollo económico de estos años, la estética *pop* y la sensibilidad *camp* se convertían en el reflejo más fiel de esa «aceleración histórica», que no sólo no olvidó la vieja retórica del régimen, sino que lo reutilizó como una forma de expresión marginal ajena al sistema literario oficial. Una muestra de esta marginalidad la encontramos en la elección de los nuevos «mitos» reelaborados por los colaboradores de *Poesía 70*, como por ejemplo la versión *camp* de Federico García Lorca en «Mi amigo Federico tenía...»¹³⁷ de Juan de Loza. Este autor construyó a partir del personaje histórico una referencia mítica

¹³⁵ Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, «De los emblemas *beat* al significado de lo *camp*», en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 305-327.

¹³⁶ El planteamiento de José María Castellet era que estos rasgos definen claramente la ruptura poética de los jóvenes autores de finales de los sesenta: «En todo caso, la nueva generación, consciente o inconscientemente –esto es lo de menos– se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores. Y ahí residía no la polémica, sino la ruptura que había de traducirse en las obras que, de pronto, en una modesta aunque sorprendente irrupción, rompían una continuidad de tradición de la palabra escrita» (José María Castellet, «Introducción», *Ob. cit.*, p. 25).

¹³⁷ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, pp. 14-15.

que le sirviera de «refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador»¹³⁸ y, de ese modo, subvertir el sistema de valores asumido y practicado por la sociedad bienpensante. Con la recurrencia al poeta Federico García Lorca como icono de lo *camp* se nos descubre una sensibilidad lúdica e irónica puesta en marcha a través de un concepto de lo artificioso y un nuevo sentido de la teatralidad. La transformación del poeta granadino en mito *camp* nació de la descontextualización de la figura heroica del poeta asesinado en la guerra civil para conformar un símbolo nuevo de connotaciones homoeróticas. El discurso elaborado por Juan de Loxa escoge un tópico preexistente para reconvertirlo en paradigma de modernidad y generar nuevos y originales sentidos. En estos versos, el personaje que recorre el poema quedaba en una intencionada ambigüedad, pues no es posible reconocer si se trata bien del poeta o bien de otro sujeto poético que prestaba la voz a sus poemas. En tal caso, dicha ambigüedad era, en palabras de Susan Sontag,

el triunfo del estilo epiceno (La convertibilidad del «hombre» y «mujer», «persona» y «cosa».) Pues todo estilo, es decir, todo artificio, es, en último término, epiceno. La vida no es elegante. Tampoco lo es la naturaleza.¹³⁹

La sensibilidad *camp* expresó en *Poesía 70* una huida de la realidad hacia un sistema de referencias mitificadas, ajenas al mundo en del poeta. Pero si hay un ámbito mítico que resume paradigmáticamente qué es lo *camp*, ese es el cine que, como anota Susan Sontag de nuevo, «quizá sea el mayor popularizador del gusto *camp* en la actualidad, pues la mayoría de la gente sigue yendo al cine con alegría y sin pretensiones».¹⁴⁰ En consecuencia, este planteamiento describió buena parte de la intuición poética de Juan de Loxa, como se manifiesta en toda su plenitud en el poema «Ordenó cambiar las camelias según se vayan marchitando...».¹⁴¹ La

¹³⁸ José María Castellet, «Introducción», *Ob. cit.*, p. 31. Para entender el concepto de «mito» esgrimido por el crítico catalán, cfr. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957; también, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1980.

¹³⁹ Susan Sontag, *Ob. Cit.*, pp. 360-361.

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Ob. Cit.*, p. 359.

¹⁴¹ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 16-17.

recurrencia a los mitos de Vivien Leigh y Greta Garbo por parte del director de *Poesía 70* planteaba al lector una vaga historia de carácter sentimental en la que se ponía de manifiesto la teatralidad y el artificio del mundo del cine. Junto a estos elementos, se entremezclaron otros temas menores en un registro lingüístico distinto que incorporó motivos rabiosamente contemporáneos como la revolución, Marcuse y el alunizaje que fechan el poema en 1969. Con todo, lo más representativo fue la utilización de la actriz sueca y su significado mítico. Si a este aspecto le sumamos el ambiente decadente que envuelve al mito y la languidez andrógina de su belleza, hallamos un magnífico ejemplo de la sensibilidad *camp* en la Granada de 1969. A partir de esta refundación del mito se desarrolló la expresión de un hablante lírico indirecto que, de una manera u otra, construye un sistema de referencias autobiográficas. Dicha expresión poética circunstancial asume un carácter efímero y posee cierta extrañeza ante la tradición literaria precedente, incluidas las propias vanguardias históricas. Por esta razón, Juan de Loxa sigue el planteamiento de Manuel Vázquez Montalbán cuando, según J. M. Castellet, «acepta el *camp* por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*».¹⁴²

Todos estos elementos que componen la sensibilidad *camp* de la revista *Poesía 70* poseen en su conjunto un sentido subversivo y trasgresor, tanto con la literatura española oficial como con la sociedad que sustenta dicho canon literario. De este modo, los planteamientos estéticos de la revista granadina se convirtieron en contravalores enfrentados a una tradición instalada como centro del sistema literario. Cuando se incorporó la sensibilidad *camp* a la poesía española (tras la publicación, entre otros poemarios, de *Arde el mar* de Pere Gimferrer y *Una educación sentimental* de Vázquez Montalbán¹⁴³), ésta adquirió un sentido diferente al descrito por Susan Sontag.¹⁴⁴ De hecho, la sensibilidad *camp* en la década de los sesenta había pretendido ser un instrumento renovador de la sociedad, tal y como ha señalado Juan de Loxa: «70 fue motor –no sólo de

¹⁴² José María Castellet, «Introducción», *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁴³ Barcelona, El Bardo, 1966; y Barcelona, El Bardo, 1967, respectivamente.

¹⁴⁴ «Ni que decir tiene que la sensibilidad *camp* es no comprometida y despolitizada –al menos, apolítica» (*Ob. Cit.*, p. 357).

animación poética— sino de diseño, desestabilización de las costumbres, heterodoxia total, aunque sutil por los tiempos que corrían». ¹⁴⁵ En este sentido, el propio José María Castellet había comentado en la polémica introducción a *Nueve novísimos poetas españoles*:

si la sensibilidad *camp* está muy extendida entre los jóvenes ello no quiere decir sino que reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad. ¹⁴⁶

Estas líneas, que bien hubiera podido ser escrito por alguno de los colaboradores de *Poesía 70*, fueron inspiradas por el discurso del filósofo Herbert Marcuse, a quien el propio Castellet había analizado en su libro *Lectura de Marcuse*, llegando a la sugestiva conclusión de que «el arte será subversivo o no será». ¹⁴⁷ La poesía recuperaba así el pulso no desde la descripción de la realidad y el compromiso, sino desde el principio de lo artificial, es decir, «la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración». ¹⁴⁸ Aunque estos elementos carezcan del carácter trasgresor de las vanguardias históricas, la actitud frívola o lúdica que mostró *Poesía 70* anunció desde Granada el signo de los nuevos tiempos ya en 1968. Y esto sólo podía empezar a partir de la destrucción de los viejos mitos y la renovación del lenguaje como anotó, unos años más tarde, José María Castellet al hilo de un comentario sobre la obra *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo. ¹⁴⁹ Es por este sentido iconoclasta por lo que escribió Fanny Rubio su

¹⁴⁵ Juan de Loxa, carta personal al autor (06/07/2005).

¹⁴⁶ José María Castellet, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 32.

¹⁴⁷ José María Castellet, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 134. Cfr. Manuel Ángel Vázquez Medel, «*Lectura de Marcuse*: El pensamiento frankfurtiano en la obra de Castellet», en AA.VV., *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. de Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península Ediciones, 2001, pp. 353-365.

¹⁴⁸ Susan Sontag, *Op.Cit.*, p. 355.

¹⁴⁹ «La destrucción de los viejos mitos debe partir del análisis y denuncia del lenguaje. Sólo se puede violar el orden moral impuesto por las clases dominantes, violando su canon literario, sacralizado» (José María Castellet, «Juan Goytisolo contra la España sagrada», en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 95).

poema «No me culpéis, hermanos, si conmigo ha venido la guerra»,¹⁵⁰ donde reflejaba la necesaria actitud sediciosa ante la realidad represiva que vive el poeta en 1968. Este hecho transformó el discurso poético imbuido de la sensibilidad *camp* en una provocación, pues su rechazo a la tradición supuso una búsqueda de nuevos códigos literarios que obligaron al receptor a colaborar de forma activa en la comprensión del texto. Por ello, el carácter *camp* de *Poesía 70* debe interpretarse no como poesía popular sino como una estética que recupera del pasado, bien de las vanguardias históricas o bien del modernismo hispánico, los distintos elementos artísticos que lo componen. En particular, la influencia de las vanguardias históricas tuvo un papel fundamental en la configuración estética de *Poesía 70*, al igual que ocurriera en el discurso de los poetas *novísimos* que describe Luis Bagué:

se prefiere adjuntar imágenes de raíz inconsciente y potenciar juegos que irían desde lo lingüístico –la sugestión fonética resulta indispensable a estos efectos– a lo visual –el *collage* y la composición pictográfica tendrán en este movimiento una gran importancia, de nuevo trazando un puente levadizo que conectaría con la Vanguardia–. La difusión de dicha poesía será reducida y se dirigirá principalmente, al menos en un primer estadio evolutivo, a esferas externas al ámbito académico.¹⁵¹

Todos estos elementos (illogicismo, juegos fonéticos y visuales, el *collage* y los pictogramas) configuraron el plano de la expresión de lo *camp* en *Poesía 70*, como bien resumen el poema-cartel «Amor, amor, amor...»¹⁵² de Carmelo Sánchez Muros y aquellos lúdicos y divertidos versos titulados «Chez Guevara»¹⁵³ de Julio E. Miranda. A los elementos descritos por Luis Bagué, hemos de añadir el carácter simultáneo inspirado en los medios de comunicación

¹⁵⁰ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, pp. 14-15.

¹⁵¹ Luis Baqué Quílez, «La referencialidad *pop* en la poesía de los «novísimos»», en AA.VV., *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. de Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península Ediciones, 2001, p. 82.

¹⁵² Carmelo Sánchez Muros, «Amor...», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, encarte.

¹⁵³ Julio E. Miranda, «Chez Guevara», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 8.

de masas de los que, además de repercutir en el uso de imágenes yuxtapuestas e ilógicas, *Poesía 70* tomó prestado también el sentido instantáneo y perecedero de la creación literaria. Como si de un anuncio publicitario se tratara, la «Anunciación»¹⁵⁴ de Carmelo Sánchez Muros no sólo reutiliza el mito cristiano, sino que lo transforma en *camp* por obra y gracia de la simultaneidad de imágenes, las referencias a los *mass media* y su artificiosa teatralidad. Todo esto compuso un poema cuyo sentido era a la vez trasgresor, efímero y absolutamente contemporáneo por cuanto el sujeto poético muestra su repulsa del mundo. Por otro lado, la poesía experimental y neovanguardista hizo también su aparición en las páginas de *Poesía 70* con el poema-propuesta¹⁵⁵ «¡Hoc est simplisimum!»¹⁵⁶ de Carlos Cano o el poema verbal-visual «El cementerio» de Luis Eduardo Aute, donde comprobamos cómo el poeta (convertido ahora en «operador») utiliza diversos códigos. La difusión y relevancia de la neovanguardia en la España de los sesenta fue debida a la labor realizada por Julio Campal y la revista *Problemática 63*, así como la continuidad en la obra creativa y teórica de sus discípulos Fernando Millán e Ignacio Gómez de Liaño.¹⁵⁷ La poesía experimental en Granada tuvo cierta repercusión de la mano de Juan de Loxa, como mostraba tanto la publicación del poema «Monumento al Dadaísmo en Granada»¹⁵⁸ como los poemas-acción relacionados con la lectura del poema «Ventanas iluminadas» de Elena Martín Vivaldi o la visita a la estación para ir a buscar a la «Primavera» en abril de 1968. El carácter liberador de la neovanguardia de los sesenta supuso un vehículo fundamental que posibilitó la crítica al lenguaje. En este aspecto, Fernando Millán comentó en una entrevista a su llegada a Granada que

¹⁵⁴ Carmelo Sánchez Muros, «Anunciación», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 7.

¹⁵⁵ Cfr. Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2003, pp. 149-180.

¹⁵⁶ Carlos Cano, «¡Hoc est simplisimum!», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 25.

¹⁵⁷ Cfr. José Antonio Sarmiento (ant.), *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

¹⁵⁸ *Patria*, 8/08/1971, p. 8. Unos meses más tarde, en 1972, se organizó una exposición en Granada dedicada al Dadaísmo.

la poesía experimental [era]: Una conjunción expositiva: visualidad, acción, sonido... un producto de la imaginación creadora, un camino hacia el arte total. Todo lo que es vida puede ser arte. La libertad como método.¹⁵⁹

Este rechazo del mundo que observamos en *Poesía 70* no lo encontramos sólo en la artificiosidad *camp*, sino en otros planteamientos estéticos de inspiración netamente social, como evidenció el poema «¿Qué queréis?»¹⁶⁰ de Florentino Huerga o el alegato antibelicista, más o menos expreso, de Luis Hernández Aquino («Breve elegía a Zule»¹⁶¹) y José Luis Parra («Flor de voz agonizante»¹⁶²). Pero si debemos elegir algún poema que actualice esta tendencia y resuma el espíritu que alentaba los versos de esta publicación periódica, debemos volver a Fanny Rubio y su «No me culpéis, hermanos...»,¹⁶³ convertido desde su publicación en 1968 en auténtico lema de la revista granadina.

Las páginas de *Poesía 70* presentaron en sus diversas líneas una íntima relación entre la realidad histórica y la intimidad del propio autor cuyo diálogo configuró, estética y éticamente, la creación literaria de la revista. En ningún caso, por experimental o lúdica que sea la propuesta poética de estos autores, deberíamos disociar el experimentalismo poético de la expresión del poema como territorio de la intimidad. De hecho, *Poesía 70* albergó diversas poéticas que se acercaron tanto al grupo y la revista *Claraboya* de León (que defendió bajo el término «poesía dialéctica» una poesía social)¹⁶⁴ como la poética *camp* y *pop* de los poetas de José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*.¹⁶⁵ Por todo ello, la revista *Poesía 70* posee una heterogeneidad que oscila entre lo antisentimental en el sentido frívolo y humorístico del mundo del cine al

¹⁵⁹ Asunción Valdés, «Poesía experimental en Granada», *Patria*, 21/08/1971, p. 15.

¹⁶⁰ Florentino Huerga, «¿Qué queréis?», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 5.

¹⁶¹ *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 6.

¹⁶² *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 22-23.

¹⁶³ *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 23.

¹⁶⁴ Cfr. Juan José Lanz, *La revista "Claraboya" (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005.

¹⁶⁵ *Ob. Cit.*

«existencialismo negativo».¹⁶⁶ En este último, el poeta se convierte en objeto poético y expresa su fracaso para entender el mundo. A esta misma línea se adscriben un buen número de colaboraciones que evidenciaban el hastío juvenil de Fermín Reche¹⁶⁷ y el tono elegíaco y narrativo de los versos de Justo Navarro («Jours d'Enfance»), José Carlos Rosales («Confirmación») y Joaquín Sabina («Todas las tardes...»)¹⁶⁸. Éstos últimos comprendieron cómo la memoria íntima es la mejor vía para conjurar el tiempo perdido, o mejor dicho, para expresar la mirada insatisfecha del poeta, provocando así la necesaria rebeldía de su discurso. Pero quienes abordaron en las páginas de *Poesía 70* este planteamiento desde una mayor madurez poética fueron Félix Grande (que publicó su poema «Pasos en la escalera») y Pablo del Águila (con su póstuma «Qasida del amor que se fue y no vino»)¹⁶⁹. Ambos autores plantearon una poética fundada en el diálogo textual entre la ruptura con la poesía precedente y la inspiración en las vanguardias históricas, en tanto en cuanto éstas servían como instrumento para expresar una crítica en contra de la realidad. Ambas tendencias tuvieron una amplia repercusión en *Poesía 70*, pues tanto la escenografía de *vitae nostrae tragoedia* y el tono frívolo compartieron páginas y versos. Todos estos elementos configuraron una revista ecléctica, reflejo de los tiempos en los que ve la luz, donde se intentó integrar en el *pastiche* y lo *kitsch* tendencias e influencias dispares.¹⁷⁰ De hecho,

¹⁶⁶ Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, «Perfiles de una actitud: reserva sentimental y existencialismo negativo», en *Musa del 68, Ob. Cit.*, pp. 103-130.

¹⁶⁷ Fermín Reche, «Ahora no os necesito», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 22.

¹⁶⁸ Justo Navarro, «Jours d'enfance» (*Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 9); José Carlos Rosales, «Confirmación» (*Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 19) y Joaquín Sabina, «Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados» (*Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, pp. 12-13), respectivamente.

¹⁶⁹ Félix Grande, «Pasos en la escalera», *Poesía 70*, núm. 0, 1968, pp. 16-17; también en *Blanco Spirituals* (La Habana, Casa de las Américas, 1967; luego, Barcelona, Lumen (col. «El Bardo»), 1969); Pablo del Águila, «Qasida del amor que se fue y no vino», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, pp. 20-21. También en Pablo del Águila, *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*, Granada, Poesía 70, 1973, pp. 27-29; y reed. en *Poesía reunida (1964-1968)*, pról. de Justo Navarro, epíl. de Carmelo Sánchez Muros, Granada, Silene, 1989, pp. 158-159.

¹⁷⁰ Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, «De los emblemas *beat* al significado de lo *camp*», en *Musa del 68, Ob. Cit.*, pp. 305-327.

las páginas de *Poesía 70* no sólo se nutren de las poéticas más novedosas de finales de los sesenta, sino que en ellas se recurre a las mismas lecturas que reinterpretaron los novísimos de José María Castellet bajo las influencias de T.S. Eliot, Ezra Pound, Isidore Lucien Ducasse Conde de Lautrémont, Saint-John Perse y Arthur Rimbaud, entre otros. La suma de todas las partes de *Poesía 70* mantuvo el equilibrio entre dos conceptos poéticos aparentemente paradójicos: la autonomía de la creación poética y su relación con lo histórico.

En el afán por huir del presente hacia la teatralidad y lo artificial, la poesía *camp* desarrolló cierto gusto por el tono elegíaco que expresaba con claridad, y no sin una buena dosis de ironía, que cualquier tiempo pasado fue mejor. En este sentido, ha señalado Luis Bagué que

se pretende que el lector, frente a un texto poético de estas características, experimente no tanto una afectada nostalgia como la necesidad de reconstruir unas «señas de identidad» o, en otras palabras, el imaginario colectivo de una época.¹⁷¹

Todas estas «señas de identidad» apelan al horizonte de expectativas de los lectores que, a su vez, no sólo reclaman los referentes de una cultura pretérita, sino un sentido nuevo. Los poemas adquirieron de este modo el carácter destructivo de las vanguardias históricas, pues la marginalidad de su código interpretativo y su sentido polisémico les atribuyen un alto grado de ambigüedad en su lectura. En la revista *Poesía 70*, la indistinción entre vida y poesía característica del texto *pop* fue intensificada hasta una sensibilidad *camp*. Ésta profundiza no tanto en la indistinción sino en lo artificial e impostado propio del concepto autónomo del arte, a la vez que el arte supera a la belleza de la propia vida. Estos rasgos pertenecientes al discurso de *Poesía 70* fueron descritos en el prólogo teórico de José María Castellet a *Nueve novísimo poetas españoles*.¹⁷² La sensibilidad *camp* –tan evidente en la primera etapa de los poetas *novísimos* como

¹⁷¹ Luis Bagué Quílez, «La referencialidad *pop* en la poesía de los «novísimos»», *Art. Cit.*, pp. 84-85.

¹⁷² *Ob. cit.* Para un estudio de esta antología, cfr. Juan José Lanz, «Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después», *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 13-20.

en la revista granadina *Poesía 70*– adquirió en el contexto histórico español un significado cuya interpretación esbozó el crítico catalán en sus notas introductorias:

Si la sensibilidad *camp* está muy extendida entre los jóvenes –escribe José María Castellet– ello no quiere decir sino que reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad.¹⁷³

Por tanto, el deseo de libertad estética se convirtió en la mejor manera de anhelar la libertad en una Granada que todavía no había pasado página a la extensa posguerra. La nueva sensibilidad que une a la revista granadina *Poesía 70* y a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* desarrolló lo *camp* como fenómeno democratizador del arte –gracias al desarrollo de los *mass media*– y como estética voluntariamente artificiosa de la poesía, que sustituyó a la experiencia referencial del verso.

Sin embargo, la literatura de sensibilidad *camp* nunca consiguió llegar al horizonte de expectativas de un amplio público, a pesar de utilizar referentes del acervo popular y de los medios de comunicación de masas.¹⁷⁴ El discurso poético *camp* no fue nunca popular, ni su lectura eximió al receptor del conocimiento de nuevos códigos artísticos de reciente creación y evolución constante. A pesar de esta circunstancia, sus propuestas poéticas fueron una de las vías fundamentales para que los jóvenes de finales de los sesenta despertaran a una cultura nueva que agitaba sus conciencias. En realidad, la sensibilidad *camp* no fue más que una tendencia dentro de un movimiento más amplio cuya inquietud cultural fue compartida por el rock y la neovanguardia, la estética *underground* y los movimientos a favor de los derechos civiles y la democracia que, en España, adquirieron una dimensión cada vez más politizada.

¹⁷³ José María Castellet, «Introducción», *Ob. cit.*, p. 32.

¹⁷⁴ Cfr. José Carlos Mainer, «Para otra antología», en *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999, pp. 9-50.

Por otro lado, la nueva sensibilidad *camp* no impidió que la revista *Poesía 70* albergara las colaboraciones de algún autor del veintisiete, como Vicente Aleixandre,¹⁷⁵ y la poesía «experiencial» de los años cincuenta. Ésta última contó con algunos de los más destacados poetas granadinos de dicha década como José G. Ladrón de Guevara, Elena Martín Vivaldi y el gaditano José Luis Tejada.¹⁷⁶ Junto a ellos, en una línea más clásica, colaboró en *Poesía 70* el también granadino Antonio Carvajal. De él, afirmó Pere Gimferrer en una entrevista publicada en la revista *Ínsula* que «quizá hubiera que haber incluido a Antonio Carvajal»¹⁷⁷ en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*.¹⁷⁸ De su exclusión, según el poeta catalán, es responsable únicamente el antólogo José María Castellet, y el motivo alegado fue su poética clasicista, muy distinta a la de los *novísimos*.¹⁷⁹ Y es que, en 1970, Antonio Carvajal se había convertido en uno de los jóvenes poetas más sobresalientes con la publicación en 1968 del libro *Tigres en el jardín*,¹⁸⁰ donde practicó una voz personal que mezcló con soltura la

¹⁷⁵ Vicente Aleixandre, «Retorno», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 15. También en *Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001, p. 1419.

¹⁷⁶ José G. Ladrón de Guevara, «A Gerardo Rosales», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 6; Elena Martín Vivaldi, «Glicinias con lluvia», *Poesía 70*, núm. 1, primavera 1969, p. 18; y José Luis Tejada, «Puñeto», *Poesía 70*, núm. 0, diciembre 1968, p. 4.

¹⁷⁷ Víctor García de la Concha, «Entrevista a Pere Gimferrer», *Ínsula*, núm. 505, enero 1989, p. 27.

¹⁷⁸ Barcelona, Barral, 1970.

¹⁷⁹ En este sentido José Olivio Jiménez escribió: «Pero se correría una injusticia cerrando este sumario con los novísimos de Castellet. Otros poetas, igualmente jóvenes, no cortan de tan abrupta manera con los principios de la poética anterior, y a su vez avanzan notablemente en la escrupulosa vigilancia del estilo. Señalaría en esta línea a dos poetas de firme personalidad expresiva: Antonio Carvajal y Antonio Colinas» (José Olivio Jiménez, «Nueva poesía española (1960-1970)», *Ínsula*, núm. 288, noviembre 1970, p. 13. También reeditado en *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 20-23. Cfr. Juan José Lanz, «La ruptura poética del 68: La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional», *Bulletin os Hispanic Studies*, vol. LXXVII, núm. 2, abril 2000, pp. 239-262. También, sobre el relato generacional de los poetas de los setenta, cfr. Miguel Casado, «Relatos críticos y líneas de fuerza, en la llamada *Generación del 70*», en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005, pp. 71-105.

¹⁸⁰ Madrid, Editorial Ciencia Nueva (colección El Bardo), 1968; luego, reeditado junto con *Casi una fantasía*, Madrid, Hiperión, 2001.

poesía de nuestro siglo XVII con cierta vocación de vanguardia. En general, Elena Martín Vivaldi, José G. Ladrón de Guevara y José Luis Tejada de *Poesía 70* habían conservado en sus versos el valor de la experiencia cotidiana, la importancia de la memoria, la celebración irónica de la propia existencia y la relevancia de lo autobiográfico. Su ejemplaridad estuvo presente en las páginas de *Poesía 70* sin que la estética *pop* y de la neovanguardia supusiera una contradicción.

Apuntado con anterioridad por Carlos Bousoño en su ensayo «La poesía de Guillermo Carnero»,¹⁸¹ el lenguaje poético se convirtió en la segunda mitad de la década de los sesenta en un medio de subvertir el sistema político y social de la España franquista. Las propuestas *camp* o *jonda* partían de la premisa de que el lenguaje era un reflejo de la ideología oficial, como advertían Jean-Paul Sartre¹⁸² y Roland Barthes.¹⁸³ El pensamiento estructuralista marcó un cambio en la manera del compromiso literario de los autores del sesenta y ocho. De ahí que retomar los tópicos del folklore oficial y reconvertirlos en un mito que nace de la profundidad de las raíces auténticamente gitanas se interpretó como una quiebra de la ideología del régimen franquista. Las páginas de *Poesía 70* actuaron de manera análoga a los *novísimos*, como destaca Juan José Lanz:

El compromiso *novísimo* actúa fundamentalmente en el lenguaje, desconstruyendo la retórica del franquismo, resemantizando sus mitos, dinamitando la fundación histórica que lo justificaba y atentando directamente contra el discurso (como narración del poder) que lo sustenta.¹⁸⁴

En consecuencia, la poesía *camp* forjó nuevos espacios míticos, cuyo compromiso debemos buscar en la regeneración del discurso poético y, por extensión, en la

¹⁸¹ Carlos Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero», en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 9-68.

¹⁸² ¿*Qué es literatura?*, trad. de Aurora Bernádez, Buenos Aires, Losada, 1950.

¹⁸³ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

¹⁸⁴ Juan José Lanz, «“Himnos del tiempo de las barricadas”: Sobre el compromiso en los poetas *novísimos*», *Ínsula*, núms. 671-672, noviembre-diciembre 2002, p. 11.

negación del discurso cultural oficial, es decir, franquista. Es entonces cuando al relacionar el espacio mítico con la evasión, debemos atender a la desautomatización del lenguaje compuesto por una semántica de alta densidad en contenido crítico.

La propuesta creativa de *Poesía 70* debe ser entendida como un espacio de conciencia del mundo y, por ende, de una mirada crítica hacia la realidad que rodea al autor. Pero dicha mirada se realizó a través de una pluralidad estética que permitió eludir la simplificación de muchos trabajos antológicos de los últimos años sesenta y setenta. Las páginas de esta revista de Granada absorbieron no sólo los elementos propiamente *novísimos* descritos por José María Castellet (cosmopolitismo, referentes modernistas, culturalismo, vanguardismo, los poetas del veintisiete y lo *camp*), sino buena parte de la mejor tradición poética de la posguerra española. Estas páginas se convierten así en una lectura polifónica cuyo diálogo poético dio un impulso necesariamente plural a la poesía andaluza de los setenta, en general, y a la granadina, en particular. Con los versos de *Poesía 70* se intentó comprender un presente cuyo imaginario *camp* anhelaba un futuro de libertad. Y, tal y como lo describe Ángel L. Prieto de Paula,

lo *camp* como signo de una actitud artística de *revival*, en lo que tiene de nostalgia retrospectiva, pero también de sensación de asistir al cierre del círculo de la historia, momento en que la ingenuidad espiritual ha dejado de ser posible.¹⁸⁵

En cierto modo, *Poesía 70* se convirtió en uno de los vehículos que difundieron dicha sensibilidad en el periodo comprendido entre 1968 y 1970. El inicio de la revista dirigida por Juan de Loxa coincidió en las postrimerías de la década de los sesenta con la publicación de los libros de poesía más característicos de la sensibilidad *camp* en la obra de Pere Gimferrer (*3 poemas* y *La muerte en Beverly Hill*¹⁸⁶), Guillermo Carnero (*Libro de horas* y *Dibujo de la muerte*¹⁸⁷), Leopoldo

¹⁸⁵ Ángel L. Prieto de Paula, «De los emblemas *beat* al significado de lo *camp*», *Ob. Cit.*, p. 305.

¹⁸⁶ Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce» (col. «Cuadernos de María José»), 1967; Barcelona, Ciencia Nueva, 1968; respectivamente.

María Panero (*Por el camino de Swann*¹⁸⁸) Antonio Martínez Sarrión (*Teatro de operaciones*¹⁸⁹), Félix de Azúa (*Cepo para nutria*¹⁹⁰) y Ana María Moix (*Baladas del Dulce Jim y Call me Stone*¹⁹¹). Todos ellos fueron reunidos en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, «cuyo año fundacional es también el año del funeral»,¹⁹² dado que la sensibilidad *camp* dio muestras de agotamiento ya en 1970. Sin embargo, el proyecto de la revista dirigida por Juan de Loxa tuvo una gran repercusión a partir del último número, pues sus páginas habían retomado el pulso poético con una vocación universalista e interdisciplinar que impregnaría toda la década de los setenta. Como escribiera Susan Sontag en 1965, «una gran obra de arte no es nunca simplemente (...) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad».¹⁹³ Las páginas de *Poesía 70* así lo hicieron, señalando el final de una época e inaugurando una nueva etapa cultural en la ciudad de Granada.

¹⁸⁷ Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce» (col. «Cuadernos de María José»), 1967; Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce» (col. «Cuadernos de María José»), 1967; respectivamente.

¹⁸⁸ Málaga, Librería Anticuaria «El Guadalhorce» (col. «Cuadernos de María José»), 1968.

¹⁸⁹ Cuenca, El Toro de Barro, 1967.

¹⁹⁰ Madrid, Pájaro de papel, 1968.

¹⁹¹ Barcelona, El Bardo, 1969; Esplugues del Llobregat, 1969; respectivamente.

¹⁹² Ignacio Prat «La página negra (Notas para el final de una década)», *Poesía*, núm. 15, verano 1982, p. 117; reed. en *Estudios sobre poesía contemporánea*, pról. de José Manuel Blecua, Madrid, Taurus, 1983, pp. 211-227. También, cfr. el estudio crítico que sobre estas páginas y sobre *Contra ti (Notas de un contemporáneo de los «novísimos»)* (Granada, Don Quijote, 1982) de Ignacio Prat ha realizado Juan José Lanz en *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob.Cit.*, pp. 1206-1225. Cfr. Juan José Lanz, «Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después», *Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 13-20.

¹⁹³ Susan Sontag, «Una cultura y una sensibilidad», *Ob. Cit.*, p. 385.

3.2.4. LA REVISTA MALAGUEÑA *LITORAL* O EL NUEVO COMPROMISO CON LA SOCIEDAD Y LA CULTURA DE LA TRANSICIÓN

*Litoral no ha nacido sólo para publicar versos. Litoral ha nacido con una preocupación sobre el mundo y la hora, tratando de aportar una mentalidad poética, una manera intelectual al enfoque y acondicionamiento e tanto como espera, no la violencia, el fuego y las armas, si no la libre expresión del diálogo y el Pensamiento. Quisiéramos que fuera a verso limpio, no a tiro limpio, el camino para la juventud que ordenará el desorden. ¡Puede que sea estos sueños de poetas!*¹

José María Amado

La revista malagueña *Litoral* nació en 1926 de la mano de los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Los nueve números que completaron su primera época (entre 1926 y 1929²) bastaron para convertirla en uno de los

¹ José María Amado, «A modo de comentario», *Litoral*, núm. 4, octubre-noviembre 1968, p. 5.

² En esta época incluimos las dos etapas en la que se subdividen: la primera, de los números 1 al 7, dirigidos por Prados y Altolaguirre; y la segunda, compuesta por los números 8 y 9, dirigida también por Prados, Altolaguirre y José María Hinojosa. Sobre la primera época de la revista *Litoral*, remitimos al reciente capítulo de Julio Neira titulado «*Litoral*, la revista emblemática del 27» (en Manuel J. Ramos Ortega [coor.], *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, v. I, pp. 211-240; 2ª reed., en Julio Neira [coor.], «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 35-66) y sobre la segunda época, cfr. Julio Neira, «El *Litoral* de la memoria» (en Julio Neira [coor.], «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural

referentes literarios más representativos del grupo del veintisiete. Más tarde, en el exilio mexicano, comenzó una segunda época y, en 1968, se inauguró la última etapa de la revista *Litoral* de la mano de José María Amado y Lorenzo Saval. Junto a la revista *Litoral* de José María Amado, el panorama poético en Málaga estuvo compuesto por los diversos protagonistas que ha descrito Fanny Rubio:

Durante la posguerra española, en Málaga, con toda su tradición anterior, llevaron la iniciativa literaria José Antonio Muñoz Rojas, Alfonso Canales, José Luis Estrada y María Antonia Sanz Cuadrado en el campo creador. Bernabé Fernández Canivell, antiguo y cuidadoso tipógrafo de *Caracola...* Ángel Caffarena, al frente de las ediciones «El Guadalhorce», con sus numerosas colecciones poéticas, prestigiarían en todo el país a los autores más diversos.³

Dada la amplitud de números, años y autores publicados en la revista *Litoral*, nos vemos obligados a acotar nuestro estudio a los años que recorre nuestra investigación, es decir, aquellos números de la tercera época de *Litoral* publicados entre 1968 y 1982. No obstante, haremos algunas alusiones a los ejemplares editados con posterioridad a esta fecha cuando así sea necesario. En palabras de uno de sus refundadores en 1968:

Renació *Litoral* en 1968 como una continuidad de aquel *Litoral* que en 1926 fundaron en Málaga Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al que se unió en la dirección en el último número publicado (8 y 9 doble especial) José María Hinojosa.

Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 131-135). También se pueden consultar los estudios de Rafael Osuna (*Las revistas del 27. Litoral, Verso y Prosa, Carmen, Gallo*, Valencia, Pre-Textos, 1993), Manuel J. Ramos Ortega (*Las revistas literarias en España entre la «Edad de Plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones De la Torre, 2001) y Francisco Díez de Revenga («Revistas literarias y literatura del siglo XX», *Monteagudo*, núm. 7, 2002, 3ª época).

³ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 386.

Existía el antecedente de México, donde en 1944 resucitan la revista Emilio y Manolo. Esta vez colaboran en la dirección Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos y José Moreno Villa.⁴

Esta breve nota de José María Amado expresó la convicción de enlazar con la tradición cultural del veintisiete, a partir de la refundación de un revista mítica de los años veinte. Junto a esto, su mentor la subtituló «Revista de la Poesía y el Pensamiento», añadiendo al sentido lírico originario la necesidad de incorporar el pensamiento como parte esencial de la nueva revista *Litoral*. Por esta razón, añade Francisco Giner de los Ríos:

Habíamos subtitulado esta aparición de *Litoral* como *Revista de la Poesía y el Pensamiento*.

Queríamos clarificar el Pensamiento. «El Pensamiento es mucho más que las consignas de un Ministerio...».⁵

En este «Pensamiento» al que aludía Amado, estuvo incluida una toma de conciencia ante la realidad que vivió España en torno a 1968. Esto, a su vez, le llevó a una toma de postura claramente pro-democrática y opuesta a la dictadura franquista. En opinión de Fanny Rubio, la revista *Litoral* «reproduce una visión del mundo extrañamente manifestada en las revistas españolas de poesía».⁶ Por ello, uno de los gestos más significativos de la revista *Litoral* en sus inicios fue su número dos, dedicado a Europa,

ese concepto de Europa como meta de todo un camino cultural era la razón de que señalizáramos nuestro punto de partida en cada portada diciendo: Torremolinos-Málaga-Andalucía-España-Europa.⁷

⁴ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, p. 433.

⁵ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, p. 440.

⁶ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Ob. Cit.*, p. 386.

⁷ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Art. Cit.*, p. 440.

Esta actitud llevó a José María Amado y a *Litoral* a varios expedientes y consiguientes multas, inaugurándolas con este mismo número dos dedicado a Europa. En cierto modo, la fortuna crítica de la revista *Litoral* ha hecho que esta publicación posea numerosos estudios en los que se ha analizado su labor. Entre los estudios clásicos sobre *Litoral* encontramos los artículos de Francisco Ruiz Noguera,⁸ autor que realiza un amplio esbozo de las publicaciones más representativas de la ciudad de Málaga. En otro sentido, la investigadora María Dolores Gutiérrez Navas⁹ ha publicado recientemente un capítulo de libro dedicado expresamente a esta tercera época de *Litoral*, realizando un exhaustivo índice de los contenidos hasta 1975. Otros autores han abordado el análisis de las páginas de *Litoral*,¹⁰ aunque hasta el momento el mejor homenaje de *Litoral* lo haya realizado la propia redacción de la revista en el número triple 178-179-180 (noviembre 1988), dedicado a los «Veinte años de *Litoral*», y la exposición «*Litoral*. Travesía de una revista. 1926-2006».¹¹ Un recorrido al índice de este número especial de la revista *Litoral* o del reciente catálogo de la exposición nos permite contemplar la pluralidad de autores que habitaron (y aún habitan) sus páginas.

⁸ Francisco Ruiz Noguera, «Revistas y colecciones poéticas malagueñas en el siglo XX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 514-515, abril-mayo 1993, pp. 345-352; y «Málaga: 50 años de edición (1927-1977)», en AA.VV., *La renovación impresora y editorial en Málaga (1927-1987). Catálogo de Publicaciones*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1987, pp. 11-19.

⁹ «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», en Manuel J. Ramos Ortega (coord.), *Revistas Literarias Españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, v. III, pp. 135-178.

¹⁰ Nos referimos a José Infante, «Málaga editora, siglo XX», *Sol de España*, febrero 1971; y Álvaro García, «Ficha de una Málaga impresora», *El Observador*, núm. 7, enero-febrero 1989, entre otros.

¹¹ Dicha exposición se celebró del veinte de noviembre de 2006 al catorce de enero de 2007 en la Sala de Exposiciones Alamade. La organización de dicha exposición estuvo el Centro Cultural de la Generación del 27 y la Diputación Provincial de Málaga, coordinados por Lorenzo Saval y José Antonio Mesa Toré. El catálogo de esta muestra fue coordinado por Julio Neira, bajo el título «*Litoral*. Travesía de una revista. 1926-2006 (Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006) compuesto de abundante material bibliográfico para el estudio de esta publicación periódica malagueña.

La nueva revista *Litoral* reprodujo de forma muy similar la publicación de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en 1926. De hecho, los primeros años desde la refundación de *Litoral* se imprimieron en la misma imprenta Sur, rebautizada con el nombre «Dardo» tras la guerra civil:

La revista aparece en un formato similar al de la primera época de *Litoral*, sustituyendo el color azul de la portada por el rojo. Se eligió un papel verjurado crema de similares características al empleado entonces y, como ya hemos mencionado, se utilizó la misma tipografía. Su tamaño es de 24 x 17 cm, y en la portada, además de título y subtítulo, se incluye como anagrama de esta época de la revista el pez de Manuel Ángeles Ortiz, realizando expresamente en 1926 para la primera etapa de *Litoral*.¹²

Desde el primer momento, esta revista malagueña tuvo una tirada entre dos mil y cuatro mil ejemplares, lo que supuso una de las publicaciones con mayor difusión en los años setenta. Además de los cambios de precio de la revista (que ha oscilado entre las cuatrocientas pesetas de sus primeros números hasta los veintisiete euros en la actualidad), uno de los rasgos más llamativos de *Litoral* ha sido la ausencia de periodicidad, evolucionando desde una publicación mensual a otra bimensual, trimestral y, por último, semestral en la actualidad. Desde el comienzo en 1968, esta revista malagueña editó números de temática monográfica, inaugurados en el número tres (con el título «Desde Andalucía a Rafael Alberti») o el cuatro («Fiesta de Toros»¹³). Consecuencia de esto, los números de *Litoral* se hicieron más gruesos y complejos en sus contenidos,

¹² María Dolores Gutiérrez Navas, «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», *Ob. Cit.*, p. 137. También, cfr. Aude Thiery, «Desde 1968 hasta hoy en día. Apuntes sobre la historia reciente de *Litoral*», en Julio Neira (coord.), «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 159-179; y Antonio Jiménez Millán, «Revista de Poesía, Arte y Pensamiento (Notas sobre la nueva época de *Litoral*: 1968-2006)», en Julio Neira (coord.), «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 182-223.

¹³ Nos referimos a los ejemplares de *Litoral* núm. 3 (agosto-septiembre de 1968) y núm. 4 (octubre-noviembre de 1968), respectivamente.

publicándose varios números reunidos como observamos en el primer número doble ocho-nueve y, de forma continuada, a partir del trece-catorce.¹⁴ Todas estas características convirtieron a la revista de José María Amado en una publicación no periódica, pues sus números no solían ver la luz con regularidad.

En su aspecto formal, *Litoral* fue evolucionando desde una sobriedad inicial hacia un mayor cuidado de los aspectos plásticos, especialmente, a partir de 1982. De hecho, la colaboración en la dirección de Lorenzo Saval desde que llegara de Santiago de Chile en 1974 hizo que progresivamente fuera evolucionando el diseño de esta revista hacia un nuevo modelo inaugurado en el número doble 181-182 de *Litoral*, a la sazón dedicado a Manuel Altolaguirre y titulado «Los pasos profundos».¹⁵

Junto a José María Amado,¹⁶ mentor y *alma mater* de este proyecto editorial, también compartieron responsabilidades desde el principio Ángel Caffarena,¹⁷ Alfonso Canales¹⁸ y Jesús Ussía.¹⁹ Mientras que el primero aportó

¹⁴ Nos referimos a los números de septiembre de 1969 y julio de 1970, respectivamente.

¹⁵ *Litoral*, núms. 181-182, mayo de 1989. Aniversario de la defunción de Manuel Altolaguirre acaecida en 1959. Sobre la evolución del diseño de la revista *Litoral*, cfr. Mario Virgilio Montañez, «Carta de navegación (visual) de *Litoral*, 1968-2006», en Julio Neira (coor.), «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 241-253; y Miguel Gómez Peña, «El diseño de la revista *Litoral*», en Julio Neira (coor.), «*Litoral*». *Travesía de una revista. 1926-2006*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga, 2006, pp. 283-299.

¹⁶ «José María Amado Arniches, sobrino nieto de Carlos Arniches, nació en Madrid en 1916. Su padre, Julio Amado, conocido periodista, fue director del diario malagueño *La Unión Mercantil*. Amado estuvo vinculado a la imprenta Sur al ser incautada por Falange Española después de la toma de Málaga por las tropas franquistas; en esta imprenta publicó su obra *Vía crucis* en 1938. A partir de 1945 José María Amado fijó su residencia en la Loma de los Riscos de Torremolinos. Amado evolucionó ideológicamente en las décadas siguientes hacia posturas progresistas y de compromiso con la cultura y la democracia. (...) Falleció en 1999» (María Dolores Gutiérrez Navas, «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», *Ob. Cit.*, p. 136).

¹⁷ Editor de larga experiencia de las colecciones «Librería Anticuaria El Guadalhorce» que tuvo un papel muy activo en todo la posguerra, incluso en los primeros años setenta. Para más información, cfr. María Victoria Pareja Campos, «Ángel Caffarena, Creador de una Málaga impresa que tiene sonido y luz», *Litoral*, núm. 171, enero 1987, pp. I-XIV.

sus amplios conocimientos editoriales, el concurso de Manuel Gallego Morell²⁰ (en el papel de director) fue accidental, pues desde el principio el mismo José María Amado fue el auténtico director de *Litoral*:

Manuel Gallego Morell, amigo de verdad de Pío Cabanillas, allanó dificultades burocráticas y... asumió al final la dirección que a mí me negaron: les inspiraba cierto recelo el ardor con que expuse los primeros planteamientos. Pero quizá fue Jesús Ussía la piedra fundamental de aquel principio.²¹

Unos años más tarde, tras la defunción de Jesús Ussía y el traslado a Madrid de Manuel Gallego Morell, se incorporó Lorenzo Saval a la codirección a partir de 1975. Este poeta y artista chileno, nacido en 1954 y sobrino nieto de Emilio Prados, ha dejado una huella muy especial en las páginas de *Litoral* que, en la actualidad, dirige en solitario desde la defunción de José María Amado en 1999.

A pesar del peso de la tradición que arrastraba esta revista malagueña, una de sus principales preocupaciones fue la actualidad intelectual de España, en general, y de Andalucía, en particular. De ahí que desde los primeros compases de vida *Litoral* se preocupó por los acontecimientos producidos en el Mayo del sesenta y ocho:

¹⁸ Poeta malagueño nacido en 1923, editor de la colección de poesía «A quien conmigo va» (junto con José Antonio Muñoz Rojas) y, más tarde, la colección «El arroyo de los ángeles» (con Luis Salas y Guirior). Por último, participó en la redacción de la revista *Caracola* con José Luis Estrada.

¹⁹ «Aristócrata de talante progresista, fijó su residencia en Torremolinos a su regreso del exilio mexicano, durante el cual fue amigo y colaborador de Bergamín en la Editorial Séneca. La presencia de Ussía y Amado en Torremolinos convirtieron a esta localidad en un punto de encuentro de artistas e intelectuales progresistas en los últimos años del franquismo. La prematura muerte de Ussía en 1975 le impidió una mayor dedicación al proyecto de *Litoral*» (María Dolores Gutiérrez Navas, «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», *Ob. Cit.*, p. 137).

²⁰ Abogado y Catedrático Emérito de la UNED. Autor de numerosas obras relacionadas con el derecho, la historia, la tauromaquia y el flamenco.

²¹ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, p. 439.

La revolución de Mayo en París tuvo eco en nuestras páginas hasta donde nos fue posible presentar la verdad de ese importantísimo acontecimiento en Europa. Y la muerte de Pablo Neruda y la barbarie del levantamiento de Chile tuvieron también en *Litoral* el tratamiento que merecían.²²

Las páginas de *Litoral* fueron un puerto donde atracaron numerosos barcos venidos del extranjero, repletos de novedades y acontecimientos. Estas noticias eran ofrecidas con el suficiente «decoro», pero sin ser tamizadas por las agencias de información del régimen franquista. Esta apuesta por informar de los cambios políticos y culturales de Europa llevó a la revista a difundir en sus páginas otro hito fundamental en la lucha por las libertades. Nos referimos a la portuguesa «Revolución de los claveles», hecho histórico que fue visto por José María Amado como un acontecimiento premonitorio de lo que ocurriría poco después en España. El tratamiento informativo dado por las autoridades estatales distorsionó considerablemente los acontecimientos acaecidos en Portugal, con lo que la revista malagueña se convirtió en una fuente de información de primera mano al suplir a los diarios y noticieros dirigidos por el régimen franquista:

La revolución de los claveles portugueses fue un impacto importante, muy importante en mi formación política —escribe José María Amado—.

Tergiversada en España, no lo vieron «en profundidad» ni los hombres que pudiéramos llamar de izquierda.

Viví sobre el cielo portugués aquellas horas emocionales.

Un «joven veleño», entonces con afanes de aventura, me pidió un «carné ocasional» de prensa que fabricamos en la imprenta «Dardo» y con él marchó a Lisboa a desbrozar la mañana que cercaba a un acontecimiento de primera magnitud en el panorama internacional.

«La Revolución de los Claveles» era una revolución real, auténtica de cuño socialista de verdad, que dirigía una juventud encuadrada en el ejército portugués a través de un «largísimo» servicio militar, al que obligaba la defensa del colonialismo como baza económica del país. Aun el vivir de «la sangre de otros» como una fórmula dentro de la economía. Fueron aquellas horas, horas

²² José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, p. 441.

inolvidables con Antonio Jiménez –así se llamaba el «loco veleño»–, madrugadas sin sueño, fados, largas conversaciones con aquel mundo de novelistas, pintores, poetas... El Arte al servicio de la revolución. (...)

Como en el Mayo del 68 en París, se unía toda una juventud auténtica en el clamor ante un mundo injusto.²³

Esta devoción por los planteamientos revolucionarios que mostró José María Amado en los primeros números de *Litoral* no dejó indiferente a la censura del T.O.P. (Tribunal de Orden Público), pues el primero de sus números ya dejaba entrever una actitud subrepticamente subversiva que fue siempre un compromiso por la libertad del arte y del hombre:

Ante el obligado trámite de censura, ya quedaba muy claro que *Litoral* no iba a ser una revista más al servicio del oficialismo.

Trazado con anterioridad el esquema, lleva en su portada ese número 1 fecha mayo de 1968, y a mí me pareció como si todo un símbolo de cambio, de enfrentamiento, que con voz juvenil y poética se alzaba en París, fuera por extraña coincidencia el norte de nuestro comienzo.²⁴

Para José María Amado, la etapa histórica que se inauguraba en 1968 era trascendental para la cultura occidental y, en particular, para las aspiraciones democráticas españolas.²⁵ El tiempo ha dado la razón a este visionario impresor que siempre supo que habría un antes y un después de 1968, haciéndolo coincidir con su proyecto editorial que fue signo y síntoma de los cambios. Francisco Giner

²³ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, noviembre 1988, p. 444.

²⁴ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, noviembre 1988, p. 439.

²⁵ «Se intensifican en aquellos años la oposición a la dictadura franquista y las exigencias de democracia. Esto hace que *Litoral* constituyera, al mismo tiempo, un canal de expresión poética abierto a las nuevas tendencias pero también una vía de reivindicación política. Todo ello sin olvidar el pasado esplendoroso de la revista de la que pretendía ser heredera y las voces del exilio» (María Dolores Gutiérrez Navas, «*Litoral (Revista de Poesía y Pensamiento)*. Tercera época, Torremolinos (Málaga), 1968-actualidad», *Ob. Cit.*, p. 136).

de los Ríos observó de cerca la evolución de *Litoral* desde su inicio, y ha escrito una crónica de esos años:

Nació *Litoral* en mayo de 1968 en pleno momento de aquella esperanza fugaz, pero que se mantiene como la revista en este mismo aniversario. Siguió con la revolución de los claveles en Portugal de la que da cuenta *Litoral* con el más vivo de los testimonios en sus análisis, noticias y comentarios. Eso en cuanto a los avatares europeos a que la revista quiso asomarse. Y lo ha hecho de manera continua, especialmente, y en lo que toca a Hispanoamérica, con el golpe chileno y las muertes de Allende y Neruda. Pero si llegamos a los inicios de la llamada transición española veremos a *Litoral* pidiendo al Rey la amnistía y, sin perder su tono poético-artístico y de pensamiento, apuntar sus flechas a las más significativas dianas, con números destinados a examinar el exilio y la cárcel españoles a muchos de los poetas y escritores protagonistas considerados individualmente. Y antes de la transición, con la que se volvió en España a respirar libremente, es admirable el tesón casi heroico con que la libertad intelectual se defendió y se mantuvo en la revista frente a toda clase de persecuciones policíacas de la censura.²⁶

El impulso ideológico de los primeros años se fue diluyendo a partir de 1975, al tiempo que la revista *Litoral* va transformándose en una de las revistas más logradas y completas del panorama cultural español:

Por fortuna, aquellos tiempos se superaron (...) y *Litoral* ha podido en estos últimos años cumplir su gran misión poética y cultural en muy distintos campos, y hasta ha remozado su presentación (...) con la incorporación plena a la revista de Lorenzo Saval, que ha logrado en plano tipográfico verdaderos hallazgos de gusto extraordinario.²⁷

La revista *Litoral* nació con un espíritu que ha rescatado en su larga trayectoria la obra literaria de la Generación del 27 y la poesía española de posguerra. En especial, esta revista malagueña fue vehículo de aquella obra «trasterrada» por el

²⁶ Giner de los Ríos, «Veinte años de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, noviembre 1988, p. 31.

²⁷ Giner de los Ríos, «Veinte años de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, noviembre 1988, p. 31.

exilio y el silencio crítico, como analiza María Dolores Gutiérrez Navas en un reciente estudio sobre *Litoral*:

Revista de la Poesía y el Pensamiento llamamos a este *Litoral* en ese nuestro comienzo en 1968, y dos premisas fundamentales eran el norte y guía que queríamos orientara nuestro camino: la clarificación de la aquí en España creada y llamada generación del 27, la clarificación a su vez del Pensamiento que, dentro de un mundo poético, unió a casi todos los poetas que enmarcaron esa bien o mal llamada generación hasta llevarlos en su inmensa mayoría a un exilio sembrado de enormes dificultades, de tristeza, de nostalgia, de privaciones, huyendo no ya de la tiranía sino de la detención, la cárcel y la muerte.²⁸

En este sentido, debemos destacar los numerosos monográficos, homenajes y reediciones de libros dedicados a los poetas del 27, con una especial atención a aquellos menos reconocidos o, simplemente, ignorados por la crítica. Éste es el caso de José Bergamín,²⁹ Fernando Villalón,³⁰ Pedro Garfías,³¹ José María Hinojosa,³² Francisco Giner de los Ríos³³ o María Zambrano,³⁴ aunque también

²⁸ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, p. 433.

²⁹ Reedición facsimilar de *La claridad desierta* (*Litoral*, núm. 37-40, marzo-junio 1973), edición del libro *Ilustración defensa del toreo (El arte de birlibirloque. La estatua de Don Tancredo. El mundo por montera)* (*Litoral*, núm. 47-48, octubre 1974), «Correspondencia Alberti-Bergamín» (*Litoral*, núm. 109-111, enero 1982), «José Bergamín. Antología periodística I, II y III» (*Litoral*, núm. 142-144 [mayo 1984], 145-147 [agosto 1984] y 148-150 [agosto 1984]).

³⁰ Reproducción facsimilar de *La Toriada y Romances del 800* (*Litoral*, núm. 97-99, noviembre 1980).

³¹ «Pedro Garfías. Vida y obra» (*Litoral*, núm. 115-117, julio 1982)

³² Edición de sus libros *Poemas del campo* (1925), *Poesía de perfil* (1926), *La rosa de los vientos* (1927), *Orillas de la luz* (1928) (*Litoral*, núm. 133-135, agosto 1983) y *La flor de California* (1928), *La sangre en libertad* (1931) (*Litoral*, núm. 136-138, agosto 1983).

³³ «Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva y otros poemas. Antología. España 1932-1938. México 1939-1966*» (*Litoral*, núm. 172-173, abril 1987).

³⁴ Edición de sus libros *La tumba de Antífona y Diotima de Matinea* (*Litoral*, núm. 121-123, enero 1983) y *El vaso de Atenas* junto con el ensayo *San Juan de la Cruz: De la Noche oscura a la más clara mística* (*Litoral*, núm. 124-126, enero 1983).

lo hubo a Rafael Alberti,³⁵ Pablo Picasso,³⁶ Federico García Lorca,³⁷ Vicente Aleixandre,³⁸ Antonio Machado,³⁹ Luis Cernuda⁴⁰ o los malagueños Emilio Prados⁴¹ y Manuel Altolaguirre.⁴² Todos estos homenajes tuvieron siempre una especial atención en la poesía del exilio, como anotó José María Amado en uno de sus editoriales:

Es este un homenaje a Francisco Giner de los Ríos, último superviviente del *Litoral* que en México en 1944 resucitan sus fundadores Emilio Prados y Manuel Altolaguirre con él, Juan Rejano y José Moreno Villa.

Quiere rendir tributo *Litoral* en la persona de Francisco Giner de los Ríos a esa obra que escribieron lejos de España unos poetas españoles, perdida en el tiempo a lo largo y lo ancho de los años, en un silencio intencionado y en una censura vergonzante.

³⁵ «Desde Andalucía a Rafael Alberti» (*Litoral*, núm. 3, agosto-septiembre 1968), la primera edición española de *Roma, peligro de caminantes* (*Litoral*, núm. 43-44, marzo 1974), edición de los *Cuadernos de Rute* (*Litoral*, núm. 70-72, octubre 1977), la reproducción facsímil de *Perfil del aire* (1927) de Luis Cernuda, y *La Amante* (1926) de Rafael Alberti, aparecidos en los Suplementos de la revista en su primera época bajo el cuidado de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre (*Litoral*, núm. 130-132, mayo 1983) y la antología «*El amor y los ángeles*. Rafael Alberti», presenta y selecciona: Aitana Alberti (*Litoral*, núm. 219-220, noviembre 1998).

³⁶ «Dedicado a Pablo Picasso» (*Litoral*, núm. 6, febrero-marzo 1969) y «A los noventa años de Pablo Picasso» (*Litoral*, núm. 23-24, diciembre 1971-enero 1972).

³⁷ «Llanto de Granada por Federico» (*Litoral*, núm. 8-9, junio-septiembre 1969). Este número tuvo especial interés por la nómina de autores que publicaron (Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Conche Méndez, José Bergamín, Rafael Guillén, Julio Alfredo Egea, Juan de Loxa, Juan J. León, Justo Navarro, J.G. Ladrón de Guevara, Carmelo Sánchez Muros, Antonio Carvajal, Elena Martín Vivaldi, Juan J. Padial, José Carlos Rosales) relacionados algunos de ellos con la revista *Poesía 70*, dirigida por Juan de Loxa (Cfr. Antonio Jiménez Millán, «Revista de Poesía, Arte y Pensamiento (Notas sobre la nueva época de *Litoral*: 1968-2006)», *Ob. Cit.*, pp. 182-223).

³⁸ «Vicente Aleixandre» (*Litoral*, núm. 103-105, julio 1981).

³⁹ «Homenaje a Antonio Machado» (*Litoral*, núm. 12, febrero-marzo 1970).

⁴⁰ «A Luis Cernuda» (*Litoral*, núm. 79-81, noviembre 1978).

⁴¹ «Homenaje a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre» (*Litoral*, núm. 13-14, julio 1970), «Emilio Prados» (*Litoral*, núm. 100-102, febrero 1981), «Emilio Prados. *La ausencia luminosa*» (*Litoral*, núm. 186-187, junio 1990).

⁴² «Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos» (*Litoral*, núm. 181-182, mayo 1989).

Por ello este homenaje es un homenaje más al exilio que se inició tras la sublevación militar del año 1936, un exilio en que se encuentra incluido lo más importante de la intelectualidad de este país por aquellas décadas.⁴³

En conclusión, dos elementos inferimos como recurrentes en las páginas de José María Amado: uno, la necesidad de difundir la obra de los autores exiliados o escasamente conocidos del veintisiete; y dos, abrir el panorama intelectual a los nuevos vientos que soplaban en Europa:

Litoral desde su renacer puso alma y vida en esa exaltación y clarificación de los poetas perseguidos. El otro propósito de clarificar el Pensamiento ha tenido más serias dificultades para nosotros.

En ello hemos corrido riesgos, hemos sufrido expedientes y, de la multa al secuestro, terminamos pasando por el Tribunal de Orden Público, el celebre TOP.⁴⁴

Con esta intención de airear ideológicamente la península ibérica, José María Amado y sus colaboradores difundieron los movimientos europeos del sesenta y ocho en numerosas referencias. Por ello, diez años después del Mayo francés, se publicó en *Litoral* un «Suplemento dedicado a los diez años de la revolución de mayo en París (1968-1978)».⁴⁵ Con este suplemento, la revista *Litoral* reclamaba para sí el mérito de ser uno de los medios de difusión en España de lo que ocurrió en el París de 1968. Esta revista malagueña publicó sobre el mayo francés en el número dos (por la que recibió una multa el artículo titulado «De quién es el futuro» de José María Sanjuán) y en el número siete (con la versión poética de los acontecimientos y un estudio equilibrado de Jacques Maritain).⁴⁶

Sin embargo, la actitud crítica de José María Amado le hizo escribir un editorial titulado «La revolución pendiente» en el número de marzo de 1975. En él, advertía de las dificultades a las que habría que enfrentarse a partir de 1975

⁴³ José María Amado, «Palabras previas», *Litoral*, núm. 172-173, abril 1987, p. 3.

⁴⁴ José María Amado, «Ayer y hoy de *Litoral*», *Litoral*, núm. 178-180, 1988, pp. 433-434.

⁴⁵ *Litoral*, núm. 76-78, junio 1978.

⁴⁶ *Litoral*, núm. 2, junio-julio 1968; y *Litoral*, núm. 7, abril-mayo 1969, respectivamente.

para que el proceso democrático fuera un éxito y condujera a la sociedad española a una democracia plena:

Estamos en donde estábamos, nada ha variado en nuestro Pensamiento [desde 1968]. Pensamos con ilusión en una España libre, incorporada a Europa, a su cultura milenaria. Pensamos en ello con prisa. Quisiéramos que fuera verdad y no vana palabrería, la implantación de todos los derechos humanos de un mundo libre, la libertad de expresión, de asociación, de reunión, sin trabas. Superar de una vez aquella guerra entre hermanos, sin vencedores ni vencidos. Quisiéramos que en este empleo nos acompañaran cantos sienten y forman parte de esa familia del Arte, de la Ciencia y de la Poesía.⁴⁷

Tras los movimientos estudiantiles del sesenta y ocho, el director de *Litoral* tuvo el convencimiento de que se aproximaban nuevos vientos en España. Sin embargo, la esperada revolución debía tener connotaciones pacifistas, tal y como anotó aludiendo a la «Revolución de los claveles» en Portugal:

Años después esa misma Poesía bajaba por las calles a veces empujadas de Lisboa, y los claveles tapaban la boca de los fusiles a la vuelta de una guerra más sin camino: La Poesía está en la rúa.⁴⁸

El número 53-58 (noviembre 1975) de *Litoral* fue dedicado íntegramente a este asunto bajo el título «Portugal. La revolución de los claveles», en una edición bilingüe. La organización, documentación y redacción de este número estuvo a cargo de Antonio M. Jiménez, cuyas intenciones fueron realizar una crónica sin restricciones gubernamentales de lo que ocurrió en Portugal. Es interesante analizar por qué reeditó en este mismo número el primer editorial de esta tercera época de *Litoral*. En su primer número (mayo 1968) José María Amado escribió:

Pensar y transmitir el pensamiento es quizá una de las razones de ser y existir para un escritor. Sobre el módulo fijo de las agencias de noticias. Sobre esa

⁴⁷ *Litoral*, núm. 49-50, marzo 1975, p. VIII.

⁴⁸ *Litoral*, núm. 76-78, junio 1978, p. 190.

rapidez del periodismo hecho al día, sin tiempo para madurar y comprender el porqué de muchas cosas, son estas Revistas Literarias las que van poniendo un poco de orden entre tanto desorden.

Rendir culto a la verdad que es –no a la verdad que conviene– y abrir la ventana de nuestra sensibilidad a los vientos renovadores que quieran purificar el aire de tantos compartimentos cerrados... tantos años cerrados.⁴⁹

Este número sintetizó todos los objetivos que se había planteado su director como fin de la recién nacida publicación. Tras la defunción del general Franco, se inauguró un periodo de la revista *Litoral* donde su director redobló esfuerzos para publicar cada vez con más libertad. De esta nueva actitud surgieron el número doble 59-60 (marzo 1976) donde se solicitaba la amnistía al rey. En el colofón de este número se lee:

Está dedicado a los poetas que colaboraron en estas páginas al nacer *Litoral* en 1926, que sufrieron la persecución y vivieron el exilio con el comienzo de la guerra civil en 1936 y su final en 1939.

En este número pide esta revista la AMNISTÍA AL REY, una AMNISTÍA que borre las duras y tristes huellas de aquella guerra fratricida para iniciar la paz y la concordia entre todos los españoles, borrando de un vez la triste visión de las dos Españas.⁵⁰

La alusión a la guerra civil y la argumentación en favor de una amnistía mostraba el deseo de José María Amado de olvidar el pasado inmediato que, con tanta viveza, recordaba las huellas dejadas por la guerra fratricida del treinta y seis. Pero quizá, esta última publicación de *Litoral* no fuera el número más comprometido, pues meses después se publicó un número monográfico titulado «Poesía en la cárcel»,⁵¹ en cuya nota preliminar se advierte:

⁴⁹ *Litoral*, núm. 53-58, noviembre 1975, p. X; también *Litoral*, núm. 1, mayo 1968, p. 6.

⁵⁰ *Litoral*, núm. 59-60, marzo 1976, colofón.

⁵¹ *Litoral*, núm. 61-63, noviembre 1976.

La cárcel que para la Poesía representa este número de *Litoral* no es sólo una cárcel de barrotes y rejas. «Poesía en la cárcel» quiere ser la expresión del enfrentamiento de los poetas. Con las injusticias, el fanatismo, los tópicos, los abusos del poder y las persecuciones sufridas por estos seres en la limpia y valiente expresión de sus sentimientos.⁵²

Tras estas líneas, la revista daba un repaso a los ilustres encarcelados de la literatura española entre los que se encontraban Jeremías, Séneca, Arcipreste de Hita, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Duque de Rivas, José de Espronceda, Jovellanos, Valle-Inclán, Unamuno, García Lorca, Miguel Hernández, Dionisio Ridruejo, Marcos Ana, Gabriel Celaya y Alfonso Sastre. Al igual que ocurriera con otras revistas a partir de 1975, el proceso político de la transición hizo que también, en los distintos ámbitos culturales, surgiera una necesidad de hacer justicia con el pasado y revisar la historia desde otras perspectivas. Las opiniones vertidas por José María Amado van desde la restricción de las libertades hasta la crítica al proceso autonómico iniciado en 1978 que redactó el estatuto de autonomía.⁵³ Por último, una última cita del director de *Litoral* nos puede ejemplificar la angustiosa situación vivida durante la dictadura:

A mí, me parecen los años del franquismo unas de las etapas más tristes dentro de todo nuestro proceso histórico. El forzado aislamiento, sin ningún otro motivo de justificación que al visión «personal» de un dictador que consideró a este país como un cortijo «personal» para su «personal» conveniencia, donde apenas llegaba ni alimento espiritual, ni posibilidad de contradicción, ni crítica serena y constructiva en nada y para nada. El dictador estaba en la absoluta posesión de la verdad, y ay del que se atreviera a discutirla.

⁵² *Litoral*, núm. 61-63, noviembre 1976, p. 5.

⁵³ «Todo esto de las autonomías dicho con todo respeto –a mí me parece una gran mentira–. Ya antes del referéndum andaluz dije que no lo entendía en las páginas de *Litoral*, concretamente en mi “Punto Final” del número 85-87 dedicado al poeta granadino Rafael Guillén, que lleva con fecha en su colofón el 5 de junio de 1979.» (José María Amado, «En el principio de la Autonomía Andaluza. Consideraciones sobre un Referéndum», *Litoral*, núm. 91-93, mayo 1980).

(...) En la línea cultural, también hicimos una cultura para «estar por casa», lejos de todos los problemas que asediaban y asedian a la humanidad, con un planteamiento pequeñito y cohibido a todas las escalas y desde todas las facetas del arte y de las letras.⁵⁴

La opinión de José María Amado representó el sentir de buena parte de la intelectualidad española. El retraso crónico fue, si cabe, más evidente en el Sur. Por ello, el director de *Litoral* rechazó esta actitud y creyó que el periodo histórico que España inauguraba en 1975 debe ser aprovechado en todas sus consecuencias.

3.2.4.1. LA POESÍA EN LA REVISTA *LITORAL*

La poesía en la revista *Litoral* estuvo ligada a la generación del veintisiete, pero la inquietud poética de José María Amado hizo que dialogaran en las páginas de *Litoral* los autores de diversas generaciones. De hecho, las páginas de esta revista malagueña tuvo una especial preocupación por los poetas de la inmediata posguerra, especialmente, aquellos autores que se vieron abocados al exilio. En este sentido, se enmarcaron los homenajes a León Felipe,⁵⁵ Juan Rejano,⁵⁶ Luis Cernuda,⁵⁷ Francisco Giner de los Ríos,⁵⁸ María Zambrano⁵⁹ o aquel titulado «Homenaje a los poetas del exilio».⁶⁰ Estos poetas del exilio (o encarcelados por el régimen franquista, en el caso de Miguel Hernández⁶¹) fueron el ejemplo paradigmático de resistencia ante la dictadura. Desde un prisma distinto, esta

⁵⁴ José María Amado, «Carta abierta a Rafael Guillén», *Litoral*, núm. 85-87, julio 1979, p. 102.

⁵⁵ «Homenaje a León Felipe», *Litoral*, núm. 67-69, junio 1977.

⁵⁶ «Señales, de Juan Rejano», *Litoral*, núm. 91-93, mayo 1980.

⁵⁷ «A Luis Cernuda», *Litoral*, núm. 79-81, noviembre 1978.

⁵⁸ «Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva y otros poemas. Antología. España 1932-1938. México 1939-1966*», *Litoral*, núm. 172-173, abril 1987.

⁵⁹ «María Zambrano. *La tumba de Antígona y Diotima de Mantinea*», *Litoral*, núm. 121-126, enero 1983.

⁶⁰ «Homenaje de hoy a los poetas que colaboraron en el principio de esta revista y vivieron el exilio. *Litoral* pide la amnistía al rey», *Litoral*, núm. 59-60, marzo 1976.

⁶¹ «Vida y muerte de Miguel Hernández», *Litoral*, núm. 73-75, febrero 1978.

revista de poesía y pensamiento abrió sus páginas a autores de gran importancia en la posguerra. Por ejemplo, leemos los homenajes realizados por *Litoral* a César Vallejo,⁶² a Carlos Edmundo de Ory⁶³ y, a su vez, al poeta Dionisio Ridruejo.⁶⁴ El afán que guió el trabajo editorial de José María Amado fue la difusión, en una primera parte de *Litoral*, de aquellos autores desconocidos o silenciados en el franquismo. Jóvenes o mayores, *Litoral* publicó diversos monográficos y antologías de poesía desde su inicio de la tercera época, en 1968, hasta la actualidad. A esta singular postura, debemos diversos números de gran interés para nuestra investigación. El primero de ellos fue un encargo al poeta Rafael Guillén⁶⁵ para que realizara una antología de poetas andaluces de los cincuenta.⁶⁶ En ella, se rindió homenaje a los poetas andaluces que hicieron posible una revolución durante los difíciles años cincuenta, tanto en el plano ético como en el de la expresión. La promoción de los poetas andaluces de los cincuenta no siempre ha sido integrada por la crítica entre otros poetas de su generación. Por ello, la revista malagueña entendió desde muy pronto que éstos debían ser considerados un grupo relevante en la poesía española contemporánea. Y, con ese fin, editó este número antológico de la revista malagueña. Los autores seleccionados en este número de *Litoral* fueron Antonio Alameda, Aquilino

⁶² «Perfil de César Vallejo», *Litoral*, núm. 76-78, junio 1978.

⁶³ «Homenaje a Carlos Edmundo de Ory», *Litoral*, núm. 19-20, abril-mayo 1971.

⁶⁴ «Homenaje al poeta Dionisio Ridruejo», *Litoral*, núm. 51-52, mayo 1975.

⁶⁵ Este poeta también fue objeto de un homenaje bajo el título «*Moheda*, de Rafael Guillén», *Litoral*, núm. 85-87, julio 1979. En este volumen dedicado a Rafael Guillén fue prologado por Carlos Muñoz-Esteo, titulado «Rafael Guillén, misterio y límites», en donde hace una semblanza de la obra y la temática recurrente de sus poemas. Luego continuó con «De la obra anterior de Rafael Guillén», donde se hizo una antología de su obra anterior. Más tarde llega la publicación de *Moheda* en una cuidada edición de ciento treinta páginas aproximadamente. Como es costumbre, se publican algunos artículos sobre el autor objeto del homenaje-publicación. Entre ellos se encuentra un artículo de Juan de Dios Ruiz-Copete, Paco Izquierdo, Enrique Molina Campos, Antonio Buero Vallejo, José Asenjo Sedano y José Luis Cano. Concluye el homenaje con una bibliografía del autor y el «Punto final» correspondiente de José María Amado con el título «Carta abierta a Rafael Guillén». En ella se recuerda el nº 11 de *Litoral* donde Rafael Guillén preparó un número dedicado a «Unos poetas andaluces del 50».

⁶⁶ «Algunos poetas andaluces del 50», *Litoral*, núm. 11, diciembre 1969-enero 1970.

Duque,⁶⁷ Julio Alfredo Egea,⁶⁸ José Carlos Gallardo,⁶⁹ Rafael Guillén,⁷⁰ Julio Mariscal Montes,⁷¹ Carlos Muñiz Romero, Pilar Paz Pasamar,⁷² Rafael Soto Vergés⁷³ y José Luis Tejada.⁷⁴ En el prólogo de Rafael Guillén, titulado «Individualismo andaluz», había anotado su autor sobre los poetas antologados:

No están en ningún redil o dehesa más o menos libertaria, y sea cual sea el color de los establos, porque en Andalucía el cielo es luminoso, las noches claras y se puede dormir muy bien al aire libre.

Huyen de las aglomeraciones. Así, es inútil buscarlos en todo lo que tenga apariencia de secta, facción, bandería grupo –de presión o de coros y danzas– porque basta observar la más auténtica manifestación popular del Sur, el «cante jondo», para saber que son individualistas. (...)

Ni están –seguimos con los auténticos y conviene repetirlo– a la sombra de cualquier actitud política que pueda resaltar una menos que mediocre personalidad literaria, porque para sombra les basta la de sus olivos y sus higueras.⁷⁵

Esta ausencia de conciencia de grupo fue un rasgo común en la poesía andaluza de los cincuenta. No obstante, con un carácter más local se reunieron en estos años en torno a varias revistas como *Guadalquivir* (1951-53), *Aljibe* (1951-55), *Ixbiliah* (1953-59) y *Rocío* (1955), en Sevilla; *El Parnaso* (1948-50) y *Platero* (1951-54), *Calandria* (1960-61), *La venencia* (1963), *Alcaraván* (1949-56), en la provincia de Cádiz; la breve *Veleta* (1945), en Granada; *Aljaba* y *Advinge* (1951-55), en Jaén, entre otras publicaciones periódicas. Todas estas revistas junto con diversas

⁶⁷ Sevilla, 1931.

⁶⁸ Chirivel (Almería), 1926.

⁶⁹ Granada, 1925.

⁷⁰ Granada, 1933.

⁷¹ Arcos de la Frontera (Cádiz), 1922-1977.

⁷² Jerez de la Frontera (Cádiz), 1933.

⁷³ Cádiz, 1936.

⁷⁴ El Puerto de Santa María (Cádiz), 1927-1988.

⁷⁵ Rafael Guillén, «Individualismo andaluz», *Litoral*, núm. 11, diciembre 1969-enero 1970, pp. 7-8.

colecciones de poesía («Veleta del Sur», «Alcaraván», etc.) difundieron la obra de los autores andaluces de esta fecha sin que, como afirmó Rafael Guillén, tuvieran conciencia de «generación», tal y como había sido demostrado por el grupo catalán.⁷⁶ Por todo esto, José Luis García Martín ha escrito que

Los años cincuenta asisten a un nuevo renacer de la poesía andaluza, tras el relativo eclipse en que había estado sumida durante la década anterior. Aparecen entonces grupos poéticos, acompañados de las correspondientes revistas, en los más diversos rincones.⁷⁷

No obstante, la batalla por instaurar un canon de la poesía de los años cincuenta se inició mucho antes entre dos antólogos de renombre, el andaluz Luis Jiménez Martos y el catalán José María Castellet,⁷⁸ y continuó a partir de 1968 con otras tantas antologías de José Batlló,⁷⁹ Florencio Martínez Ruiz,⁸⁰ Juan García Hortelano⁸¹ y Antonio Hernández.⁸² Por todo ello, este número monográfico de *Litoral* adquirió relativa importancia ya que presentaba a un grupo de poetas andaluces no siempre incorporados a la nómina de autores de los cincuenta. Por último, la repercusión de esta antología de Rafael Guillén tuvo escasa fortuna

⁷⁶ Cfr. Las páginas de la *Antología parcial* de Jaime Ferrán (Barcelona, Plaza y Janés, 1976), las memorias de Carlos Barral (*Años de penitencia* [Madrid, Alianza Editorial, 1975] y *Los años sin excusa* [Barcelona, Barral Editores, 1978]) y *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50* (Barcelona, Anagrama, 1988) de Carmen Riera.

⁷⁷ José Luis García Martín, «La poesía andaluza», en *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Excma. Diputación de Badajoz (col. «Rodríguez Moñino», núm. 5), 1986, p. 40.

⁷⁸ Nos referimos a las antologías *Nuevos poetas españoles* (Madrid, Ágora, 1961) y *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960), respectivamente.

⁷⁹ *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.

⁸⁰ *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

⁸¹ *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.

⁸² *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx, 1978.

crítica, ya que los últimos estudios y antologías sobre la poesía de esta década apenas la citan.⁸³ En opinión de José María Amado,

Una larga censura, terminante, enfocada con criterios absurdos, provocó sobre los poetas que quedaron aquí y los que nacieron para la poesía al concluir la guerra un mundo de silencio, un guardar para dentro las propias inquietudes, el amor lleno de velos y tapujos, huyendo del desnudo y de la verdad para caer en la hipocresía y la mentira.

Esa generación de los años 50 la he llamado yo la generación del silencio, porque esa generación en su inmensa mayoría ni ha dicho lo que ha sentido ni ha sentido lo que ha dicho, ni se la ha dejado expresarse y hablar.⁸⁴

El interés por la poesía de la posguerra llevó a la revista *Litoral* a publicar un número titulado «Tres poetas andaluces»,⁸⁵ en el que se editaron obras de dos poetas malagueños, Rafael Ballesteros⁸⁶ y Rafael Pérez Estrada,⁸⁷ y el cordobés

⁸³ Concretamente, nos referimos a la antología *La promoción poética de los 50* (Madrid, Espasa Calpe [col. «Austral», núm. 496], 2000) de Luis García Jambrina; *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara [col. «Vandalia Maior»], 2003) de María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero; y el artículo de Manuel Mantero «Quince antologías poéticas (años 60)», *Celacanto*, núm. 3-4, 1991, pp. 76-91.

⁸⁴ José María Amado, «Punto final. Carta abierta a Joaquín Giménez-Arnau», *Litoral*, núm. 15-16, noviembre 1970, p. 114.

⁸⁵ *Litoral*, núm. 41-42, enero 1974.

⁸⁶ Málaga, 1938. Ha publicado los poemarios *Desde dentro y desde fuera* (Iowa City, Corn Cob Press, 1966), «Esta mano que alargo» (en *Diez jóvenes poetas*, Barcelona, El Bardo, 1966), *Las contracifras* (Barcelona, El Bardo, 1969), *Turpa* (Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1972), *Del mundo, la mar* (Málaga, Jarazmín, 1983), *Jacinto* (Primera parte, Murcia, Godoy, 1983), *La cava* (Málaga, Litoral, 1984), *El humo de la espuma* (Málaga, Torre de las palomas, 1984), *Séptimas de Ammán* (Málaga, El Guadalhorce, 1985), *Numeraria* (Málaga, Puerta del Mar, 1986), *Testamenta* (Madrid, Visor, 1992), *Jacinto* (1997). Segunda parte, *Jacinto* (Granada, Diputación Provincial, 1998). Tercera parte, *Jacinto* (Málaga, Diputación Provincial, 2002), *Los dominios de la emoción* (Valencia, Pre-Textos, 2003).

⁸⁷ Málaga, 1934-2000. Este autor, a su vez, fue el editor de los monográficos de *Litoral* titulados «Del goce y de la dicha. Poesía erótica I y II» (*Litoral*, núm. 151-153 y 154-156, febrero 1985). También ha publicado *Valle de los Galanes* (Málaga, El Guadalhorce, 1968), *Obeliscos* (Málaga, El Guadalhorce, 1969), *La bañera* (Málaga, El Guadalhorce, 1970), *Prestado título: Cantemos*

Pablo García Baena,⁸⁸ a la sazón, residente en esta misma provincia mediterránea en la localidad de Torremolinos. El magisterio de este último debe ser entendido como la relectura de sus libros *Junio* y *Óleo*, que databan de la década de los cincuenta. El silencio del poeta cordobés del grupo *Cántico* motivó que su

esta noche una especie de Salmo...(Málaga, El Guadalhorce, 1971), *Informe* (Málaga, El Guadalhorce, 1972), *Testal Encíclica* (Málaga, El Guadalhorce, 1972), *Festivo Pretexto de Elegía* (Málaga, El Guadalhorce, 1974), *Fetario de Homínidos Celestes* (Málaga, Ateneo de Málaga, 1975), *Testal inerte* (Málaga, El Guadalhorce, 1976), *3 Propuestas Asilogísmicas* (Málaga, La Española, 1979), *In Péctore* (Málaga, Corona del Sur, 1981), *Libro de las horas* (Málaga, El Guadalhorce, 1984), *Acuario* (Málaga, El Guadalhorce, 1986), *Conspiraciones y conjuras* (Málaga, Diputación Provincial, 1986), *Santuario* (Málaga, El Guadalhorce, 1986), *Bestiario de Livermoore* (Málaga, El Guadalhorce, 1988) y *Libro de los espejos y las sombras* (Huelva, Diputación Provincial [col. «Juan Ramón Jiménez»], 1988), entre otros libros.

⁸⁸ Córdoba, 1923. Ha publicado los libros *Rumor oculto* (en *Fantasía*, Madrid, 1946; 2ª ed. facsímil, Sevilla, Renacimiento [Suplemento de Calle del Aire], 1979), *Mientras cantan los pájaros* (*Cántico*, 1948; 2ª ed. facsímil, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1983), *Antiguo muchacho* (Madrid, Rialp [col. «Adonais »], 1950.; 2ª ed., Madrid, Ediciones La Palma, 1992), *Junio* (Málaga, col. «A quien conmigo va», 1957), *Óleo* (Madrid, col. «Ágora», 1958), *Antología poética* (Córdoba, Ayuntamiento de Bujalance, 1959; 2ª ed. facsímil, Córdoba, Ayuntamiento de Bujalance, 1995); *Almoneda (12 viejos sonetos de ocasión)* (Málaga, El Guadalhorce, 1971), *Poesías (1946-1961)* (Málaga, Ateneo de Málaga, 1975), *Antes que el tiempo acabe* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978), *Tres voces del verano* (Málaga, col. Villa Jaraba, 1980), *Poesía completa (1940-1980)* (intr. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor Libros, 1982), *Gozos para la Navidad de Vicente Núñez* (Madrid, Hiperión, 1984; 2ª ed., Sevilla, Fundación El Monte, 1993), *El Sur de Pablo García Baena (Antología)* (intr. de Antonio Rodríguez Jiménez, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba/Ediciones de la Posada, 1988), *Antología última* (Málaga, Instituto de Educación Secundaria Sierra Bermeja [col. «Tediria»], 1989), *Fieles guirnaldas fugitivas* (Melilla, Ciudad Autónoma de Melilla, Ayuntamiento de Melilla [col. «Rusadir»], 1990), *Prehistoria* (Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba [col. «Cuadernos de la Posada»], 1994), *Poniente (con dibujos de Pablo García Baena)* (Córdoba, Fernán Núñez [col. «Cuadernos de Ulía»], 1995), *Como el agua en la yedra (Antología esencial)* (intr. de Manuel Ángel Vázquez Medel, Sevilla, Fundación El Monte [col. «La Placeta»], 1998), *Poesía completa (1940-1997)* (intr. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor Libros, 1998), *Impresiones y paisajes* (Cuenca, Ediciones Artesanas, 1999), *Recogimiento (Poesía, 1940-2000)* (estudio introductorio de Fernando Ortiz, bibliografía preparada por María Teresa García Galán, Málaga, Ayuntamiento de Málaga [col. «Ciudad del Paraíso»], 2000) y *En la quietud del tiempo (Antología poética)* (pról. de José Pérez Olivares, Sevilla, Renacimiento, 2002).

redescubrimiento fuera un proceso arduo y lento. No obstante, la reactivación de la escritura poética de Pablo García Baena a partir de *Almoneda. Doce viejos sonetos de ocasión* y su participación en numerosos actos poéticos le conceden cada vez más presencia pública en la ciudad de Málaga. Trayectorias similares fueron las que han recorrido los poetas malagueños Rafael Pérez Estrada y Rafael Ballesteros. Poetas tardíos, sus primeras obras datan del final de la década de los sesenta, coincidiendo con la reactivación de la vida editorial malagueña de manos de Ángel Caffarena y José María Amado. Por todo ello, el monográfico de *Litoral* a estos autores en 1974 está plenamente justificado, pues se trataba de los valores literarios más representativos de la poesía malagueña que comenzaba a publicar en esas fechas. Este grupo quedaría incompleto de no ser por la publicación, varios años después, de un número monográfico dedicado a la poetisa malagueña María Victoria Atencia⁸⁹ que, junto al dedicado a Jaime Gil de Biedma⁹⁰ y Ángel González,⁹¹ completaron el panorama poético de los cincuenta en las páginas de *Litoral*.

Por otro lado, los poetas jóvenes de los setenta también estuvieron representados en la revista *Litoral*. La primera ocasión en que aparece como joven generación fue en 1970, bajo el título «Nueva generación (Antología)».⁹² No obstante, lejos de ser una selección de autores jóvenes nacidos a partir de 1939, los poemas que albergó *Litoral* recogían varios equipos, como anotó en la introducción Francisco Lucio:

me parece que hay que advertir al posible lector lo que obviamente irá descubriendo a lo largo de estas páginas: que se reúnen aquí no una promoción, al

⁸⁹ «El vuelo. María Victoria Atencia», ed. de José Antonio Mesa Toré, *Litoral*, núm. 213-214, abril 1997.

⁹⁰ «Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos», ed. de Luis García Montero, Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán, *Litoral*, núm. 163-165, abril 1986. Este número tiene un valor muy particular al ser editado por los poetas de la denominada «la otra sentimentalidad», con lo que este homenaje al poeta catalán se convierte en una reivindicación expresa de la propia poesía de la década de los ochenta.

⁹¹ «Ángel González. Tiempo inseguro», ed. de Susana Rivera, *Litoral*, núm. 233, julio 2002.

⁹² *Litoral*, núm. 15-16, noviembre 1970.

menos, dos promociones bien definidas de la poesía española de nuestra postguerra, la que podríamos denominar «de los años cincuenta» y la que paralelamente podríamos llamar «de los años sesenta».

(...) a partir de los primeros años cincuenta, se fue manifestando en los jóvenes poetas españoles una clara voluntad de superar los esquemas expresivo que, del modo harto rígido y estricto que todos recordamos, habían dominado en la generalidad de la poesía española de la inmediata postguerra.

(...) Con todo, será conveniente puntualizar que, exceptuando quizá las actitudes más externas de lo que suele llamarse moda «camp» o «pop», el diferente punto de partida verbal no ha sido obstáculo para que una y otra promoción asuman, si en diferente grado e intensidad, idénticos compromisos en lo ético. Creo que esta doble coincidencia final –en lo moral y expresivo– es fácilmente registrable en las páginas de esta antología.⁹³

Por todo ello, la perspectiva que adoptaba la revista *Litoral* era similar a la de José Batlló⁹⁴ y Florencio Martínez Ruiz,⁹⁵ donde no se percibía una ruptura radical entre los jóvenes autores de los setenta (es decir, aquéllos nacidos a partir de 1939) y el equipo anterior (o segunda promoción de posguerra). La amplia nómina de poetas seleccionados en «Nueva generación (Antología)» estuvo compuesta por Rafael Ballesteros, José Batlló, José M. Caballero Bonald, José Caballero Millares, Javier Burgos, Félix de Azúa, Alfonso de Ussía, Antonio Gala, Fernando García de Castro, Fernando Verdugo, Antonio García Isábal, Fernando G. Delgado, Félix Grande, Joaquín Giménez-Arnau, José Agustín Goytisolo, Anabel Jordá, Ana María Moix, Carlos Oroza, Palao Herrero, Enrique Brinkmann, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Juan Cruz Ruiz, Manuel Sáenz de Heredia, Manolo Morales, Carlos Sahagún, Lázaro Santana, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán, Carlos Usúa, Ramón Zabálburu, José Ángel Valente, Luis Torres y Juan Manuel Calvo. La heterogeneidad y amplitud de esta nómina ha dificultado la obtención de algunas conclusiones definitivas. De hecho, la

⁹³ Francisco Lucio, «Una puerta de abre», *Litoral*, núm. 15-16, noviembre 1970, p. 6.

⁹⁴ *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.

⁹⁵ *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

continuidad de los poetas antologados invalida el concepto de ruptura y cuestiona el de generación poética.

Unos años más tarde, este joven equipo de la transición tuvo un número monográfico dedicado a la poesía andaluza. Bajo el título «Antología de la joven poesía andaluza»,⁹⁶ los poetas Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador y Juvenal Soto elaboraron una amplia nómina de treinta y cinco poetas que mostraba la pluralidad de las últimas propuestas poéticas andaluzas de estos años. La «Antología de la joven poesía andaluza» de *Litoral* fue una amplia selección de autores en la que quedó diluido, en cierto modo, el carácter programático de «antología de jóvenes poetas». La búsqueda de un florilegio representativo hizo que los tres autores utilizaran un criterio amplio de autor, como autores-antólogos, a la hora de seleccionar los poetas. Por otro lado, los textos seleccionados fueron el resultado tanto de la selección de los antólogos (autor-individual) como de los propios poetas seleccionados (auto-antología) invitados a participar en el proyecto. Por esta razón, las páginas de la «Antología de la joven poesía andaluza» pierden cierta ecuanimidad necesaria para lograr la representatividad a la que aspira cualquier florilegio de poesía. En este sentido, debemos añadir también el carácter de auto-antología de los propios responsables del florilegio de *Litoral*, pues Juvenal Soto, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador se incorporaron a la nómina de los jóvenes autores andaluces seleccionados. La revista *Litoral*, convertida en su tercera época en una de las referencias culturales españolas de estos años, se suma con una amplia antología en 1982 a la dinámica poética de los autores más jóvenes de la nueva década:

la tentación de constatar esa complejidad, que la tendencia, por otro lado lógica, a ocuparnos en exclusiva de nuestro propio e individual trabajo creativo e investigador. En fin, teníamos razones suficientes para pensar que el panorama poético andaluz estaba –está aún– precisando una amplia y extraordinariamente rigurosa labor de esclarecimiento y recopilación; fruto de tal convicción es esta antología.⁹⁷

⁹⁶ *Litoral*, núm. 118-120, agosto 1982.

⁹⁷ Luis Jiménez Martos, «Sigue el pleito de las antología (una general, otra de andaluces)», *Nueva Estafeta*, núm. 27, febrero 1981, pp. 67-70.

Las «Palabras previas» de este número de la revista *Litoral* nos aclaran el sentido del término *juven* del título. En dicha ocasión, no está basado ni en un criterio de edad biológica ni en la edad poética de su autor. Es decir, la «juventud» la hallamos en la proximidad de la fecha de las primeras publicaciones de sus obras. En este sentido, los antólogos anotan en este breve paratexto de carácter introductorio a la lectura:

Hemos querido incluir en el presenta texto a una serie de voces que, auténticamente jóvenes, presentamos en convivencia con otras que se podrían considerar no tan jóvenes. Aclaremos, pues, que nuestro criterio de selección no ha partido en modo alguno de la juventud física de los antologados, sino, más bien, de lo reciente de su incorporación a la letra impresa. Según esto, la inclusión de nombres como los de Rafael Ballesteros, Antonio Carvajal y Rafael Pérez Estrada, entre otros, está plenamente justificada, porque –jóvenes desde cualquier perspectiva– libros suyos no vieron la luz antes de la década de los sesenta. Ha sido el nuestro un criterio cuya antigüedad máxima se remonta a veintitrés años, o sea: juventud.

De ahí que se incluyera la obra de poetas nacidos con anterioridad a 1939 y que empezaron a publicar a partir de 1968. Éste es el caso de los poetas Rafael Ballesteros (Málaga, 1938), que se inició con la publicación del poema «Esta mano que alargo» del volumen colectivo *Doce jóvenes poetas*⁹⁸ y Rafael Pérez Estrada (Málaga, 1934), cuya primera obra poética vio la luz en 1972. Como suele ser habitual en estas publicaciones colectivas, los poemas antologados venían acompañados por una breve nota bio–bibliográfica. Estas páginas de *Litoral* contaron con la presencia de los poetas –ordenados alfabéticamente– Antonio Abad, Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro, Emilio Barón, Rafael Ballesteros, José Manuel Cabra de Luna, Antonio Carvajal, Rafael de Cózar, Javier Egea, Antonio Enrique, Jesús Fernández Palacios, Francisco Gálvez, José Carlos Gallego, Luis García Montero, José Gutiérrez, José Heredia Maya, Antonio Hernández, José Infante, Antonio Jiménez Millán, Rafael Juárez, Joaquín Lobato,

⁹⁸ Barcelona, El Bardo, 1967.

Salvador López Becerra, Juan de Loxa, José Lupiáñez, Fernando Ortiz, Rafael Pérez Estrada, José María Prieto, José Ramón Ripoll, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Javier Salvago, Álvaro Salvador, Juvenal Soto, Juan José Téllez. A su vez, esta antología estuvo acompañada por una separata donde se imprimieron cinco poemas de José Antonio Moreno Jurado que, por error de edición, no se encontraban incluidos en el presente volumen de la revista. Las páginas de *Litoral* contenían una amplia nómina de poetas andaluces que mostró una gran diversidad de tendencias y de propuestas poéticas en 1982.

En un análisis detenido de los autores anotados más arriba, esta «Antología de la joven poesía andaluza» retomó, en apariencia, la nómina más importante de las antologías precedentes. La revista *Litoral* publicó una «antología de antologías» que reunió a poetas seleccionados parcialmente en diversos volúmenes colectivos publicados con anterioridad a 1982. Con algunas excepciones (referidas a los poetas Emilio Barón, José Manuel Cabra de Luna, José María Prieto, Ana Rossetti, Fanny Rubio y Javier Salvago), todos los poetas estuvieron incluidos en diversas antologías de ámbito nacional o regional. A pesar del su amplio número de poetas de este florilegio, hubo voces que discreparon con esta selección como advertimos en la siguiente cita de Julia Uceda:

a la vista de la selección podría deducirse que la poesía andaluza actual tiene capitalidad gemela y que esta gemelidad corresponde a Málaga-Granada. En cada una se han cernido a diez poetas. De ahí descendemos hasta los siete de Córdoba y damos un considerable bajón hasta los cuatro de Sevilla y los tres de Cádiz. Almería y Jaén no hacen, ninguna de las dos, verano, y Huelva, después de Juan Ramón debió de haber quedado yerma.⁹⁹

A pesar del desequilibrio que anota Julia Uceda, este mayor peso del eje Granada-Málaga se debió, en parte, a que su selección estuvo a cargo de dos granadinos, Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán (aunque este último residía en Málaga desde principios de la década de los ochenta), y un malagueño,

⁹⁹ Julia Uceda, «Reflexiones sobre poesía andaluza actual. II.- Los poetas jóvenes de *Litoral*», *Ínsula*, núm. 455, octubre 1984, p. 12.

Juvenal Soto. Además, esta afirmación de Julia Uceda no contempló la negación de algunos autores a publicar en esta antología, como fueron los casos de Francisco Bejarano, Abelardo Linares y Felipe Benítez Reyes, quienes declinaron amablemente el ofrecimiento de los autores a aparecer en las páginas de la revista malagueña. No obstante, esto no impidió que la nómina de los autores presentes en la antología cordobesa *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*¹⁰⁰ de Francisco Gálvez también estuviera presente en estas páginas. De ella, los antólogos rescataron a los poetas Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro, Francisco Gálvez, José Infante, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Juan de Loxa y Álvaro Salvador. Este grupo aglutinó, además de los poetas de Córdoba, a la poesía granadina –que aunaba también las provincias de Jaén y Almería–, y malagueña. De estas mismas provincias procedían los autores de las antologías *Jondos 6*,¹⁰¹ y *La poesía más transparente*¹⁰² del «Colectivo 77». Del primero, destacamos la presencia de Javier Egea, José Heredia Maya y Juan de Loxa; y del «Colectivo 77», Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Álvaro Salvador y Rafael Juárez. Por tanto, el núcleo de los autores seleccionados en esta antología lo hallamos en diversas publicaciones colectivas de la segunda mitad de los setenta ubicadas en la Andalucía oriental.

Por otra parte, en Andalucía occidental hallamos dos antologías que repiten parcialmente la nómina de la revista *Litoral*. Nos referimos a *Nueva poesía: 1. Cádiz*,¹⁰³ realizada por Carlos Edmundo de Ory, y *Qadish. Muestra de la joven poesía gaditana*,¹⁰⁴ de Andrés Sorel. De la citada en primer lugar se recuperaron los cuatro autores antologados: Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios, Antonio Hernández y José Ramón Ripoll. El éxito de esta antología quedó reflejado, a su vez, en la amplia nómina de la segunda antología de Andrés Sorel, donde dio cabida a otros tantos poetas jóvenes aparecidos al final de la

¹⁰⁰ Córdoba, Antorcha de Paja, 1979.

¹⁰¹ Granada, Universidad de Granada, 1975.

¹⁰² Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1976.

¹⁰³ Bilbao, Zero, 1976.

¹⁰⁴ Puerto de Santa María, Fundación Municipal de Cultura, 1979.

década, como fue el caso de Juan José Téllez que acompañó en *Litoral* a los otros cuatro poetas gaditanos.

A las anteriores antologías, debemos añadir la obra de Manuel Urbano, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*,¹⁰⁵ en la que encontramos a los poetas Juvenal Soto (también antólogo de *Litoral*), Rafael Pérez Estrada, José Lupiáñez, José Infante, Antonio Hernández, José Heredia Maya y Antonio Carvajal. Todos ellos tenían abundante obra publicada desde finales de los años sesenta y principio de los setenta, por lo que se convierten en coetáneos de los *novísimos* de Castellet. Por último, los poetas Antonio Enrique, José Gutiérrez y Salvador López Becerra fueron incluidos en la antología *Florilegium. Poesía última española*¹⁰⁶ de Elena de Jongh Rossel, que precedió en este 1982 a los números 118-119-120 de la revista *Litoral*. Nos quedaría explicar la presencia de los poetas Luis García Montero y Rafael Ballesteros. Éste, ya en 1967, tuvo proyección nacional al ser incluido en *Doce Poetas Jóvenes españoles*¹⁰⁷ de José Batlló y, más tarde, aparecería en un par de ocasiones en la revista *Litoral*, tanto en una antología de poetas de ámbito nacional titulada «Nueva generación (Antología)»¹⁰⁸ como en «Tres poetas andaluces».¹⁰⁹ En otro sentido, el caso particular del joven Luis García Montero no se debe su inclusión a ninguna antología anterior, sino a su relación personal con dos de los antólogos, Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán, que desde 1979 habían colaborado juntos en numerosos proyectos poéticos en su ciudad natal. De hecho, esta antología se ha convertido en la primera publicación conjunta de los poetas que, unos meses más tarde, firmaron la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad*.¹¹⁰ Junto a los nombres de Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero, debemos añadir el nombre de Antonio Jiménez Millán, quien

¹⁰⁵ Sevilla, Aldebarán, 1980.

¹⁰⁶ Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

¹⁰⁷ Barcelona, El Bardo, 1967.

¹⁰⁸ *Litoral*, núm. 15-16, noviembre 1970.

¹⁰⁹ *Litoral*, núm. 41-42, enero 1974.

¹¹⁰ Granada, Ed. Don Quijote, 1983.

compartió desde sus años de estudiantes los principios poéticos de Juan Carlos Rodríguez.¹¹¹

Los datos más arriba descritos evidenciaron el interés de Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Juvenal Soto por integrar las distintas tendencias y provincias andaluzas en una sola antología. Sin embargo, tal y como señaló Julia Uceda, se detectaba un peso mayor de la poesía andaluza oriental, formado por el triángulo de las capitales de Córdoba, Málaga y Granada. A pesar de dichas deficiencias, esta antología se ha convertido en una muestra fundamental de la poesía joven de los setenta. Por estos motivos, José Luis Amaro anotó desde las páginas de la revista *Antorcha de Paja*:

el hecho de que la revista malagueña *Litoral* dedique un volumen a una «Antología de la joven poesía andaluza», resume dos vertientes: una, de confirmación de una serie de autores generacionalmente ya presentes, y otra la de constatar otros poetas últimos que afilan hoy sus voces en un páramo que por periférico, aparecía ausente o mínimamente representado en otras antologías que a nivel nacional se han publicado en los años 70.

Su importancia radica, al margen de criterios seleccionadores, en la clarificación general de que joven poesía andaluza no es patente de una determinada escuela o tendencia, ofreciéndose aquí una variedad de estilos en consonancia con las perspectivas propias de cada autor, por encima del hecho puramente geográfico. Esta globalización resalta cómo determinados cauces editoriales del centralismo permanecen vetados para quien lejos de la corte cultural, permanece en el exilio de su sola labor creativa.

(...) la calidad tanto de autores ya consagrados como de nombres más jóvenes y representativos, la sitúan en un primer plano fundamental para el conocimiento de la poesía andaluza de nuestros días, y a través de ella, de quienes tácitamente forman parte de una nueva generación española.¹¹²

Se muestra así la continuidad creativa en los últimos años de los setenta y en los primeros compases de la década siguiente, en la que la poesía andaluza reclamaba

¹¹¹ Cfr. nuestras páginas dedicadas a la revista granadina *Letras del Sur* (1978).

¹¹² José Luis Amaro, reseña de «Antología de la joven poesía andaluza» de *Litoral*, *Antorcha de Paja*, núm. 17-18-19, abril 1983, s.p.

para sí un papel protagonista en el panorama literario nacional. La «Antología de la joven poesía andaluza» de Álvaro Salvador, Juvenal Soto y Antonio Jiménez Millán sirvió de hilo conductor a toda una poética andaluza de la transición. Desarrollada originariamente en un ámbito local, vio con la llegada de los ochenta cómo eran reconocidas las propuestas poéticas de los autores andaluces. La amplia nómina de esta antología mostraba la continuidad de la creación poética en Andalucía en los setenta y su evolución hacia las poéticas de los ochenta. Sin embargo, la excesiva heterogeneidad de propuestas poéticas jóvenes impide en nuestro análisis hallar un modelo claro de relectura que defina la dialéctica entre ruptura y tradición. De esta manera, resulta imposible encontrar entre los autores seleccionados algún elemento que cohesione dicha selección de poesía. Por contra, las páginas de la «Antología de la joven poesía andaluza» mostraban el diálogo interprovincial, por un lado, y la pluralidad de propuestas literarias de los nuevos equipos poéticos de los ochenta, por otro. Con el impulso de la revista *Litoral*, 1982 evidenciaba ser un periodo de profundos cambios, de transformación del paradigma estético y, por ende, de confusión y heterogeneidad. La «Antología de la joven poesía andaluza» también en sus ausencias se ha convertido en un capítulo fundamental de la poesía andaluza de la transición, en cuanto al valor de documento histórico y como corpus que influyó en el desarrollo poético ulterior a 1982. En definitiva, las páginas de *Litoral* albergaron una propuesta discursiva que cuestionaba el canon poético de la década anterior para construir implícitamente un nuevo discurso generacional que incorporara la poesía andaluza contemporánea.

Además de las antologías de poesía, la revista *Litoral* también publicó otro tipo de obras inéditas de jóvenes autores. Entre ellas, la joven poesía de los setenta estuvo representada con la obra del codirector de esta revista, poeta y pintor, Lorenzo Saval, con *El hacedor de calendarios*,¹¹³ y Antonio L. Bouza y su *Memoria social en la muerte de un hombre*.¹¹⁴ De éste último, José María Amado escribe en su «Carta abierta a Antonio L. Bouza»:

¹¹³ *Litoral*, núm. 88-90, diciembre 1979.

¹¹⁴ *Litoral*, núm. 112-114, mayo 1982. Este número triple de *Litoral* estuvo compuesto de los poemas nuevos (publicados en primer lugar) y una retrospectiva de su poesía anterior con una

Luego he seguido tus pasos en *Artesa* revista de tu creación y de tanto significado para los «vanguardistas» en el campo de la poesía experimental. Alguno de tus libros como *Castilla desde mi centauro* y *España libertad de Cisne* –aquí antologados– así como ese espléndido estudio aparecido en aquella antología de *Artesa* titulada «Odología poética», van llegando a mí entrelazados también por aquellos letrarios (el odológico) esas letras que fraccionas y combinas con un resultado “óptico verbal” según tu propia definición. En *Litoral* además del citado número de Diosinio van llegando reminiscencias de ese, tu quehacer poético, en colaboraciones aisladas como en el número dedicado a la poesía de Mao Tse Tung o en aquel homenaje a León Felipe, sin olvidar el texto crítico de tan excelente factura que significó tu trabajo a la pintura de Lorenzo Saval en la presentación de su libro *El Hacedor de Calendarios*.¹¹⁵

Con posterioridad a 1982, la revista *Litoral* dedicó varios monográficos a algunos autores representativos de las setenta y ochenta. El primero se tituló «Palabra, mundo, ser. La poesía de Jaime Siles»¹¹⁶ y el segundo, «Luis Antonio de Villena. Sobre un pujante deseo».¹¹⁷ Éste último se editó con el nuevo formato de la revista *Litoral* inaugurado en 1989¹¹⁸ y que ha servido para la edición de los

antologías de sus versos escogida de sus libros *Dios de muertos* (Madrid, Alfaguara, 1970), *Luzbel se refugió en mi verso y ya no puedo arrancármelo* (Madrid, Parnaso 70, 1971), *Caín muere en la cruz* (Salamanca, col Alamo, 1974), *Castilla desde mi centauro* (Burgos, Artesa, 1977) y *España libertad de cisne* (Barcelona, Ámbito Literario, 1978). Luego, publicó bajo el título de «Poesía suelta» algunos caligramas y poemas visuales.

¹¹⁵ José María Amado, «Carta abierta a Antonio L. Bouza», *Litoral*, núm. 112-114, mayo 1982.

¹¹⁶ «Palabra, mundo, ser. La poesía de Jaime Siles», *Litoral*, núm. 166-168, abril 1986.

¹¹⁷ Jesús García Sánchez (ed.), «Luis Antonio de Villena. Sobre un pujante deseo», *Litoral*, núm. 188, noviembre 1990.

¹¹⁸ Fue a partir de número doble 172-173 (abril 1987) dedicado a «Francisco Giner de los Ríos. *La rama viva y otros poemas. Antología*. España 1932-1938. México 1939-1966» cuando el aspecto formal de la revista *Litoral* cambió con el papel más caro y de mayor calidad, cuidando su estética (lo que será la seña de identidad a partir de entonces) con abundantes juegos gráficos. Luego, a partir del número doble 181-182 (mayo 1989) dedicado a Manuel Altolaguirre fue cuando esta revista malagueña se convirtió en la mejor expresión reciente de una revista-objeto, donde los textos dialogaban con el diseño y la reproducción de litografías y pinturas de muy diversos

monográficos dedicados a Luis García Montero,¹¹⁹ Felipe Benítez Reyes¹²⁰ y Carlos Marzal.¹²¹ En todos ellos, se ha reiterado un esquema que ha mezclado texto e imagen, y donde se hace un recorrido antológico y crítico por la obra de estos autores. Las distintas colaboraciones de estudiosos y poetas han hecho de estas publicaciones un referente ineludible para el conocimiento de las claves poéticas y la evolución de la obra de estos autores. En ellas, además de la obra, se incluían generalmente textos inéditos y se reproducían facsímiles, manuscritos, cartas y un álbum de fotos. También, la revista *Litoral* ha publicado numerosos monográficos dedicados a temas particulares como la «Poesía americana contemporánea»,¹²² la «Poesía sueca contemporánea»,¹²³ la «Poesía arábigo-andaluza»,¹²⁴ «Del goce a la dicha. Poesía erótica I y II»,¹²⁵ «Poesía árabe actual»¹²⁶ o «*Litoral* femenino. Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea».¹²⁷

3.2.4.2. ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LA REVISTA *LITORAL*

Desde 1968 hasta la fecha, la revista *Litoral* ha sido exponente de la «trincheras» literaria, con la edición de una de las revistas más longevas de España. Manteniendo a lo largo de los años numerosas relaciones con poetas, colectivos y

autores. Este modelo de revista es el que en la actualidad se sigue editando y cuyo estudio, desde una perspectiva plástica, debiera realizarse.

¹¹⁹ Antonio Jiménez Millán (ed.), «*Complicidades*. Luis García Montero», *Litoral*, núm. 217-218, mayo 1998.

¹²⁰ José Antonio Mesa Toré (ed.), «*Felipe Benítez Reyes*. Ecuación de tiempo», *Litoral*, núm. 229-230, junio 2001.

¹²¹ José Luis González Vera (ed.), «*Carlos Marzal*. Hotel del universo», *Litoral*, núm. 239, mayo 2005.

¹²² *Litoral*, núm. 82-84, febrero 1979.

¹²³ *Litoral*, núm. 106-108, julio 1981; y núm. 127-129, enero 1983.

¹²⁴ *Litoral*, núm. 139-141, abril 1984.

¹²⁵ *Litoral*, núm. 151-153 y 154-156, febrero 1985.

¹²⁶ *Litoral*, núm. 157-159, abril 1985.

¹²⁷ *Litoral*, núm. 169-170, octubre 1986.

revistas,¹²⁸ ha puesto de manifiesto la heterogeneidad de una revista que siempre supo tomar una postura acorde con los tiempos que vivía. La evolución de *Litoral* comenzó desde el principio con la apuesta por los poetas del 27 y el compromiso con la libertad de expresión de manos de su director José María Amado. Con el tiempo y la colaboración de Lorenzo Saval, la bella revista a imitación de la primera época de *Litoral* se convirtió en una publicación actual con un logrado diseño, en lo visual, y un cuidado extremo en la estructura y los materiales literarios y críticos que alberga.

Por otro lado, la revista *Litoral* supo difundir la poesía andaluza dejando de lado el peligroso localismo en el que cayeron numerosas publicaciones de la transición. En este sentido, la vocación universalista que demostró José María Amado en la dirección de *Litoral* no mermó el apoyo explícito que, desde sus páginas, hizo a la literatura y el pensamiento andaluz. La presencia de numerosos autores andaluces del veintisiete, de los cincuenta o de la transición dejaba claro la apuesta editorial por difundir la obra de estos autores. Un buen ejemplo de esto que aquí afirmamos fueron los homenajes a cuatro autores malagueños que adquirieron protagonismo en la década de los setenta: Pablo García Baena (malagueño adoptivo en esas fechas), Rafael Pérez Estrada, Rafael Ballesteros y María Victoria Atencia.

Ante la «trans-generación» de numerosos poetas andaluces en los setenta, la perspectiva literaria que adopta la revista *Litoral* fue la continuidad poética entre las décadas sesenta y setenta. Dicha continuidad negaba la existencia de una ruptura estética entre los distintos autores según su edad o generación a la que pertenecieran. De ahí que, en opinión de José María Amado, la poesía antes y después de 1970 no fue producto de la acción y reacción literaria de modas o afeites de diverso modo o grado. Por el contrario, la poesía andaluza encontró en la poética de sus autores una renovación profunda que partió tanto de la poesía del veintisiete como de sus diversas lecturas a cargo de los poetas de la posguerra. Las páginas de *Litoral* nos recuerdan que la poesía pertenece a una tradición y ésta, ha

¹²⁸ Entre ellas, destacamos las revistas malagueñas *Caracola* y *Caballo griego para la poesía* y la burgalesa *Artesa*.

sido escrita por los mejores poetas andaluces en los años sesenta y que continuó a lo largo de la década de los setenta.

No sabemos si aquella arenga de José María Amado allá por 1977 en la «Nota preliminar» donde decía que «el sueño del gran cambio que necesita y espera la juventud española, es cosa nuestra, de nuestra juventud española»¹²⁹ se ha cumplido. Pero las páginas de *Litoral* sí lograron ser testimonio de los cambios y fueron el escaparate para numerosos autores andaluces absolutamente desconocidos:

Nuestro deseo –escribió José María Amado al comienzo de la andadura de *Litoral*–, nuestro impulso al iniciar esta etapa de *Litoral*, ha sido dar a conocer el mundo poético, los sentimientos, la manera de pensar de una generación importantísima en la Literatura española (...). Pero el saber también, la manera de pensar, «los terrenos», la inquietud de los jóvenes poetas, es algo imprescindible para no caer en la nostalgia y cerrar los ojos sobre el futuro. Muy pocos conocen hoy la poesía de Luis Cernuda, muy pocos conocen hoy a estos jóvenes poetas.¹³⁰

Tras la década de los setenta la revista pudo dar por cumplidas estas expectativas, pues el esfuerzo necesario para editar una publicación periódica y mantenerla con vida durante tantos años ha construido una memoria viva de buena parte de la poesía andaluza de los setenta y ochenta. Si a esto sumamos la colaboración de artistas plásticos de primera línea, daremos con una revista tan cuidada en los contenidos como en aspecto plástico. Desde el principio, la revista *Litoral* se tituló «Revista de la Poesía y el Pensamiento», ahora lo hará como «Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento». Dicha evolución ha permitido que, a pesar de su longevidad, siga siendo una revista de gran vigor y actualidad. Releer las páginas de *Litoral* supone hoy conocer de primera mano la historia reciente de la poesía española, en general, y andaluza, en particular.

¹²⁹ José María Amado, «Nota preliminar», *Litoral*, núm. 64-66, febrero 1977, p. 11.

¹³⁰ José María Amado, «Punto final», *Litoral*, núm. 10, octubre-noviembre 1969, p. 61.

3.2.5. LA REVISTA ZAITÚN (1968-69) O CUANDO APRENDIMOS A PRONUNCIAR «ALL MY TRIALS...»

*All My Trials, Lord,
Soon Be Over
I've Got a Little Book That Was
Given to Me
And Every Page Spells Liberty¹*

Joan Baez

*Somos tan ilusos que nos creemos nosotros
cuando realmente, en cada momento,
estamos tan difuminados como ahora lo
están mis palabras.²*

Manuel López Abolafio

La llegada del año 1968 vino marcada en la ciudad de Córdoba por la defunción del poeta Ricardo Molina,³ perteneciente al grupo «Cántico». Tras diversos homenajes,⁴ la década siguiente vio cómo fueron rehabilitados los poetas Pablo García Baena, Juan Bernier, Ricardo Molina, Mario López y Julio Aumente como uno de los episodios más relevantes de la poesía española de posguerra. Junto a la relectura de estos autores, también encontramos la recepción de los

¹ «All My Trials, Lord»

² Manuel López Abolafio, s.t., *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

³ Puente Genil (Córdoba), 1917-Córdoba, 1968.

⁴ Quizás, el más significativo fue el realizado por la revista *Ínsula* (núm. 256, marzo 1968) que contó con la colaboración de Gerardo Diego, Pedro Gimferrer y Alfonso Canales.

movimientos sociales del «Mayo francés», la «Primavera de Praga» o las «Revueltas de Berkeley» que alteraron la *monotonía cultural* en la que vivía la ciudad de Córdoba. En este sentido, dichos acontecimientos influyeron en la singular *doble transición* española que define Buckley,⁵ cuyo inicio debemos datarlo en 1968. No obstante, nos encontramos ante acontecimientos históricos carentes de homogeneidad. La coherencia de la transición española como fenómeno histórico y/o cultural no se produjo, por lo que los cambios que se produjeron fueron diversos según se mire el pensamiento filosófico o el quehacer poético, la representación teatral o la política. Los jóvenes poetas que ignoraban, en buena medida, las reflexiones filosóficas de estos años descubrieron el desencanto del fin de las utopías en sus propias experiencias, tal como adelantó la novela *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos.⁶

En Andalucía, este espíritu de 1968 tuvo una repercusión muy desigual según a qué provincia aludamos. En Córdoba, el «Mayo del 68» no tuvo una repercusión directa en las revueltas universitarias de 1969, como sí ocurrió en ciudades como Granada, Barcelona o Madrid en donde el gobierno declaró el estado de excepción. No obstante, a pesar de la represión ejercida por el gobierno franquista en 1969,⁷ aquel año de 1968 no dejó indiferente a ninguno de los jóvenes de su época que vieron por televisión, en poco tiempo, el asesinato de Robert Kennedy, las barricadas de París y los tanques rusos por las ciudades de Checoslovaquia. Sin saber por qué y casi sin entenderlo, 1968 conoció el renacimiento cultural de la joven poesía de Córdoba, aunque sus intentos fueran todavía precarios y su repercusión, limitada a pequeños círculos de intelectuales y amigos. Nos encontramos, por tanto, ante uno de los síntomas más característicos de la transición cultural de finales de la década de los sesenta que tuvo en la revista cordobesa *Zaitún* de José María Báez y Rafael Álvarez Merlo una de sus

⁵ Ramón Buckley, *La doble transición (Política y literatura en la España de los años setenta)*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

⁶ Continuadores de este desencanto en la novelística española fueron Juan Goytisolo con su novela *Señas de identidad* (1967) y *Cinco horas con Mario* (1967) de Miguel Delibes.

⁷ Nos referimos a la represión de las huelgas universitarias en Barcelona, el «suicidio» del estudiante Ruano en las dependencias policiales tras ser detenido o el confinamiento de numerosos intelectuales, etc.

manifestaciones más representativas. A diferencia de la revista *Aljuma*, que vio la luz un año antes (en 1967), y representó la poesía arraigada, religiosa y amorosa inspirada en la poesía española de los años cuarenta, la revista promovida por José María Báez y Rafael Álvarez Merlo plasmó buena parte de las insatisfacciones juveniles nacidas a partir de esta fecha. El profesor Pedro Roso ha anotado en su antología sobre la poesía cordobesa que

cuando estaba a punto de comenzar una nueva década, en el panorama poético cordobés se apuntaban ya, siquiera tímidamente, dos posibles opciones: la de una poesía integrada y convencional, conservadora ante el lenguaje y ortodoxa en sus presupuestos estéticos, vital y de la crítica una conducta poética. No serán éstos los únicos cauces por los que discurra la poesía en Córdoba a partir de los setenta. Pero *Aljuma* y *Zaitún*, respectivamente, habían dado los primeros pasos de lo que en los años setenta, en una posterior evolución, cristalizará en dos talentos poéticos tan dispares como son los que definen a *Zubia* y *Antorcha de Paja*, cuyos orígenes hay que buscar en aquellas dos modestas revistas del sesenta y ocho cordobés.⁸

El origen de la revista *Zaitún* estuvo en el accidental encuentro entre José María Báez y Rafael Álvarez Merlo en 1967. Sus inquietudes juveniles los dirigieron, respectivamente, a un club periodístico del Opus Dei dirigido por Eladio Osuna en Granada.⁹ Más tarde, ambos autores se reencontraron en Córdoba y se unieron al poeta salmantino Marcial Hernández. Estos tres autores reunidos en Córdoba configuraron el núcleo editor de la revista *Zaitún* cuyo primer título en 1968 fue «Manifiesto 1». Un poco más tarde, el grupo colaborador de *Zaitún* fue completado con los nombres de Esperanza Sánchez¹⁰ y

⁸ Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», en AA.VV., *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984, p. 21.

⁹ El poeta Rafael Álvarez Merlo fue destinado a la ciudad de la Alhambra para realizar el servicio militar, hecho que motivó su encuentro con José María Báez. Y éste, se desplazó en 1960 de Jerez de la Frontera a Córdoba.

¹⁰ Realizó los dibujos de la cubierta de los números dos (1968) y cinco (1969) de la revista *Zaitún*.

Manuel López Abolafio.¹¹ El proyecto de la revista *Zaitún* fue publicado entre 1968 y 1969, llegándose a editar seis números con un formato de veintisiete y medio por veintidós coma siete centímetros. Reproducido a ciclostil, las páginas fueron mecanografiadas y elaboradas artesanalmente con medios muy pobres. En este sentido, *Zaitún* se convirtió en una revista *underground* cuyo único fin fue la revolución cultural y vital que consiguió, más en su propuesta ideológica que en la producción poética particular y concreta de cada uno de los responsables de *Zaitún*.

La nómina de autores del consejo editor de *Zaitún* estuvo compuesta por los poetas editores de la revista (José María Báez, Rafael Álvarez Merlo, Marcial Hernández y Manuel López Abolafio) y aquellos que colaboraron en sus páginas como los poetas Manuel de César, Francisco Gálvez y Carlos Rivera. Con mayor o menor periodicidad, los miembros de la revista *Zaitún* se reunían en algunos locales de Córdoba como «Negresco» o el «Kiosko» de los Jardines de la Victoria para mantener una tertulia sobre temas diversos, especialmente artísticos. Fue allí donde nacieron buena parte de las preocupaciones estéticas y donde se habló, por primera vez, de la pintura, el cine, la música o la literatura más contemporánea. Todo esto los convirtió en auténticos difundidores de los movimientos «contraculturales» de esta mismas fechas, aspirando a una revolución que todavía tardaría en llegar a España. Sobre dicho carácter inconformista y renovador, José María Báez ha escrito lo siguiente en un artículo titulado «Edición en ciclostil»:

Nuestros encuentros tuvieron una impronta multidisciplinar: al margen de los temas literarios, celebramos un seminario de introducción a la música contemporánea (con audiciones de Stravisnky, Bartok, Schönberg y música concreta); éramos cinéfilos y discutíamos sobre pintura y política.¹²

¹¹ Publicó los editoriales de todos los números de la revista menos del número uno (1968) y seis (1969), donde también colaboró en este último número con un texto literario.

¹² José María Báez, «Edición en ciclostil», en VV.AA., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Córdoba, 1992, s.p.

La música, el cine, las artes plásticas y la poesía se convirtieron en la mejor forma de remover la cultura anquilosada en la que habían crecido en los años de posguerra, mostrando su actitud rebelde e inconformista similar a la de otros colectivos de estas mismas fechas, como *Tragaluz* y *Poesía Setenta* de Granada o la revista *Litoral* de Málaga.

De todas formas, el grupo de la revista *Zaitún* no estuvo exento de tensiones entre sus miembros y colaboradores, especialmente, Báez y Álvarez Merlo (de estética *pop* y defensores del «Mayo del 68»), por un lado, y Manuel de César y Marcial Hernández (con sus poemas de duda existencial y religiosa), por otro. Dichas tensiones internas se sumaron a otras circunstancias que dieron al traste con este proyecto editorial, como la censura total de los textos que componían el número seis de la revistas en 1969, el exilio voluntario en Londres de Rafael Álvarez Merlo y la dedicación a la pintura de José María Báez. Todo ello acabó con el primer proyecto renovador de Córdoba aunque éste estuvo limitado por la carestía material en la edición y la escasa difusión del mismo. No obstante, de las páginas de *Zaitún* quedó el germen inconformista en los jóvenes del sesenta y ocho, que percibían el aliento y el espíritu de la rebeldía, pero no sabían todavía cómo hacerlo desde la propia escritura poética. En este sentido, ha anotado el poeta y pintor José María Báez:

Las diferencias ideológicas y personales entre los miembros de nuestro grupo no tardaron en exteriorizarse, siendo detectables y perceptibles a través de los propios textos publicados. El número 4 comenzaba con una cita de Schopenhauer (Exigir la inmortalidad del individuo es querer perpetuar un error hasta el infinito), que era una respuesta ante los poemas de duda existencial y religiosa de Marcial Hernández y Manuel de César. Los títulos de las dos últimas entregas exhibían sin pudor las tensiones internas del grupo y las dificultades que comportaba continuar conjuntamente el proyecto.¹³

El proyecto editorial de *Zaitún* apenas duró unos meses. Este tiempo fue suficiente para remover algunas conciencias y sembrar la semilla poética que, pocos años

¹³ *Ídem.*

después, fructificaría con la publicación de varias revistas y algunos poemarios de hondo calado en la evolución de la poesía cordobesa.

3.2.5.1. CONTENIDO DE LA REVISTA

Los cuatro primeros números de la revista *Zaitún* fueron publicados en 1968 y, los dos restantes, en 1969. Desconocemos los meses exactos en los que vieron la luz los distintos números, pero sus títulos fueron «Manifiesto 1» (número uno), «Sí» (número dos), «Palabras...» (número tres), «Anulado» (número cuatro), «Una auténtica sesión circense» (número cinco) y el censurado «Las inseguridades, los trauma, las vacilaciones y los condicionamientos en el grupo Zaitún» (número seis, inédito). Estos seis números comenzaron siempre con distintas dedicatorias o citas entre las que cabe destacar el dedicado a Fernando Arrabal (número uno), autor que «No lo habíamos leído, pero nos entusiasmaba su trasgresor aspecto físico y su exuberante mordacidad»,¹⁴ ha comentado José María Báez. Tras la primera salida de la revista *Zaitún*, el segundo número estuvo encabezado por una cita de Big Bill Broonzy en el que se aludía alegóricamente al fenómeno creador con la cita «...Un día yo y mi tío fuimos a pescar. No cogimos ningún pez, pero encontramos una gran tortuga». En el editorial de este mismo número, Manuel López Abolafio defendió una tesis poética que jugaba con la ficción de los propios sentimientos y el escepticismo ante la representación de la realidad en el arte:

Pero es bonito el mundo agradable, desagradable, triste y alegre, iluso y sincero de los poetas. No hay nada más falso que nuestras penas, que esas extrañas inquietudes «por nada». (...)

Menos mal que estoy muy seguro de que el dolor humano, el dolor del alma, es una representación genial pero nunca una auténtica realidad.

¹⁴ José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.

Somos tan ilusos que nos creemos nosotros cuando realmente, en cada momento, estamos tan difuminados como ahora lo están mis palabras.¹⁵

Si el lenguaje se convierte en un instrumento comunicativo insuficiente para expresar la realidad concreta, el poema estará abocado al fracaso desde el mismo momento de su escritura. La memoria que intente representar quedará perdida para siempre y, como ha escrito Carlos Bousoño:

Consecuencia de todo lo dicho será que el poema ostente un contenido irreductible y propio: la realidad dada en el lenguaje, sólo en él existe. Las palabras nos remiten a un mundo que no es el de la experiencia, sino que el propio hecho poemático se ha encargado de construir. Dicho de forma distinta: el poema inventa su referente, del cual se constituye entonces en mero reflejo.¹⁶

Esta búsqueda poética tuvo como último fin la conciencia posmoderna en la que se consideraba tan convencional la estructura o la expresión formal de un poema como el asunto poético abordado.¹⁷ De ahí que las palabras de Manuel López Abolafio representen una reflexión intuitiva, pero profundamente contemporánea, sobre la autonomía del arte en la Europa de finales de los sesenta.

Si seguimos el orden cronológico de la revista, el número tres de *Zaitún* fue dedicado a los artistas José Duarte y Antonio Povedano,¹⁸ aspecto que demostraba el carácter interdisciplinar del grupo «Zaitún» y su vocación por la obra de autores contemporáneos y cordobeses. En un sentido distinto, el número cuatro de *Zaitún* fue iniciado con una cita de Schopenhauer que decía «Exigir la inmortalidad del individuo es querer perpetuar un error hasta el infinito»). Dicha

¹⁵ Manuel López Abolafio, s.t., *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

¹⁶ Carlos Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero», en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 26.

¹⁷ Cfr. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987; también en traducción al español, Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2002.

¹⁸ José Duarte (Córdoba, 1928) y Antonio Povedano Marrugat (Córdoba, 1955) han representado dos perspectivas artísticas en la Córdoba de finales de los sesenta.

cita del filósofo alemán debía interpretarse en clave estética, pues los miembros del grupo *Zaitún* presentaron a grandes rasgos dos líneas poéticas opuestas. Por un lado, los poemas de Báez y Álvarez Merlo representaban una estética *pop* inspirada en los distintos acontecimientos ocurridos en el sesenta y ocho. Por otro lado, la poesía existencialista y religiosa era cultivada en los poemas Marcial Hernández y Manuel de César. Las tensiones entre ambos grupos fueron expresadas de manera evidente tal y como ha anotado uno de sus protagonistas:

El número 4 comenzaba con una cita de Schopenhauer (...) que era una respuesta ante los poemas de duda existencial y religiosa de Marcial Hernández y Manuel de César.¹⁹

Por todo esto, se hizo muy difícil la continuidad de la revista *Zaitún* más allá del año 1969. No obstante, todavía se publicaron los números cinco²⁰ y el censurado número seis. Cada una de estas citas planteaba un incipiente culturalismo de cita externa que definió los descubrimientos de los jóvenes autores del grupo *Zaitún* que apostaron por propuestas poéticas novedosas en 1968. Un buen ejemplo de esto que decimos lo encontramos en la dedicatoria a Fernando Arrabal, donde su significado lo hallamos como una apuesta por la expresión de vanguardia, en tanto que ésta poseía una actitud subversiva y epatante. Todo este impulso ha sido considerado por Pedro Roso²¹ como la apuesta más representativa de la joven poesía cordobesa en las postrimerías de la década de los sesenta. Sin las páginas de *Zaitún*, difícilmente se podrían comprender los distintos movimientos poéticos aparecidos en la Córdoba de los setenta.

¹⁹ José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.

²⁰ Dicho número fue encabezado por una cita de Alejo Carpentier donde leemos: «Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada mucho más allá de la porción que le es otorgada» (*Zaitún*, núm. 4, noviembre 1968, s.p.).

²¹ Cfr. Pedro Roso, «Así que pasen veinte años», en AA.VV., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Córdoba, 1992, s.p.; también, cfr. Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», *Ob. Cit.*

Después de las citas y el texto prólogo de Manuel López Abolafio (a partir de su incorporación en el segundo número), la estructura de la revista estuvo compuesta por la publicación de diversos poemas de los miembros del grupo «Zaitún», completado con algún otro poeta cordobés invitado entre los que encontramos a Francisco Gálvez (en los número cuatro y cinco), Daniel Gómez Culla, Carlos Rivera y Mario Ángel Marrodán (en el número cinco). La nómina de autores publicados en la revista *Zaitún* tuvo en común la juventud y, por consiguiente, la característica de ser autores inéditos en su mayoría. A través de sus páginas podemos conocer los primeros versos de alguno de los más relevantes autores cordobeses de los setenta.

En cuanto a la publicación de textos en prosa, éstos se limitaron a los editoriales firmados por Manuel López Abolafio y que, en general, no aportaron ningún rasgo destacable a los planteamientos de la revista, salvo el ya comentado editorial de número dos de *Zaitún* donde leemos la sugerente frase: «Somos tan ilusos que nos creemos nosotros cuando realmente, en cada momento, estamos tan difuminados como ahora lo están mis palabras».²²

3.2.5.2. LA POESÍA EN LA REVISTA

Las páginas de la revista *Zaitún* representan la transformación vital y literaria de una joven generación que partía de las lecturas de la mejor poesía existencial española de posguerra, como muestra el primero de los números de esta revista cordobesa, y evoluciona hacia una escritura de lo *camp*. De los comienzos de la revista *Zaitún* hallamos un buen ejemplo en el poema «Oración mal aprehendida» de José María Báez, donde el sujeto poético se lamenta del silencio de Dios:

En el silencio.
Navego en el silencio de las estrellas,
y las palabras

²² Manuel López Abolafio, s.t., *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

y los acordes sin palabras
de mi voz
aliento
en el silencio...
(...)
... Y se quedaron las palabras
sin vida,
sin posible vida,
preñadas,
Señor,
en tu silencio, en
todo ancho y maldito silencio...²³

Estos versos todavía mostraban las raíces literarias de unos jóvenes autores que iniciaron su andadura con los referentes poéticos precedentes, entre ellos, el Blas de Otero de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*²⁴ u otros autores presentes en la *Antología consultada de la Joven Poesía Española*²⁵ de Francisco Ribes (Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora y José María Valverde). No obstante, estos referentes eran considerados como autores inexcusables en el panorama poético español del final de la década de los setenta y el poeta Manuel de César²⁶

²³ José María Báez, «Oración mal aprehendida», *Zaitún*, núm. 1, 1968, s.p.

²⁴ Madrid, Ínsula, 1950; y Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951, respectivamente. Luego, reunidos bajo el título *Ancia*, Barcelona, Alberto Puig Paláu, 1958.

²⁵ Santander, s.e., 1952. 2ª ed. facsimilar, Valencia, Ed. Prometeo, 1983.

²⁶ Montilla, 1942. Este autor poseyó el papel de impulsor de los variados proyectos relacionados con el grupo «Zubia» a partir de su incorporación en 1973 (inicialmente estuvo relacionado con la revista *Aljuma* y los programas radiofónicos de Radio Popular desde donde impulsó la revista *Aljuma*). Los proyectos que impulsó en el seno del grupo «Zubia» fueron, en opinión de Manuel Gahete Jurado, el premio *Ricardo Molina* (1974), la revista *Zubia* (1978-1988), el aula de poesía *Ciudad de Córdoba* (1984-1987), la Cátedra *Juan Rejano* (1985-1993), las colecciones de poesía *Polifemo* (para autores jóvenes) y *Galatea* (obras inéditas de autores mayores), la colección *Al-Zahra* de efímera existencia y el proyecto *Propaganda literaria* (Manuel Gahete, «Veinticinco años de poesía en Córdoba: el cauce de *Zubia*», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año LXXVII, núm. 137, julio-diciembre 1999, p. 235). Su

fue uno de sus jóvenes continuadores de esta línea como observamos en su poema «Salmo negro»:

¡Ay, Dios, tu tan lejano, tan difícil, tan lejanísimo!
Los hombres venimos, vamos, tropezamos,
pasamos por las calles tapándonos
la basura y la flor, reflexionando sobre
tu creación oscura, parida de contrastes
y preñada de más contrastes, río por donde
las muchachas de piel amanzanada, o imanes
de las manos masculinas, de los ojos varones,
se confunden o cruzan con las mujeres viejas,
las tatuadas con la imborrable arruga,
o donde los cuerpos fuertes se encaran y lastiman
al tullido con el arbitrario de tu extraño albedrío,
que no vieron Europa ni sus parques.
Un desastre
de contraste.²⁷

La búsqueda de una poética alternativa tuvo sus primeros frutos en el segundo número de la revista *Zaitún*. En ella, la cita de Big Hill Broonzy²⁸ mostró la nueva actitud de dicho grupo con la incorporación de la cultura popular a través del *blues* y la música *folk* norteamericana. En este sentido, los poetas José María Báez y Rafael Álvarez Merlo incorporaron estos elementos procedentes de la cultura de masas de los sesenta. De este modo, las páginas del segundo número de *Zaitún* se

obra poética fue breve, entre las que se encuentran los poemarios *Sonetos del Corazón* (1981), *Vademécum* (1983), *Letras y rimas* (1985), *Flora* (1985), *Inventario de nubes* (1986) y *Diez poemas* (1988).

²⁷ Manuel de César, «Salmo negro», *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

²⁸ William Lee Conley Broonzy (1893-1958) nació en la ciudad estadounidense de Scott, Mississippi, en 1893. Sus padres habían sido esclavos. Su carrera comenzó en 1926, cuando empezó a grabar blues y otros estilos. En la década de los treinta formó parte del grupo «Famous Hokum Boys» y, posteriormente, en los «Memphis Five». En la década de los cincuenta, comenzó su éxito en Europa siendo considerado el nexa entre el «country blues» y el «blues urbano» de Chicago.

convirtieron en la viva muestra de la permeabilidad cultural de estos jóvenes del sesenta y ocho con los distintos movimientos internacionales. Varios poemas así lo demuestran, pues Rafael Álvarez Merlo²⁹ escribió su «Elegía a un atentado (A Robert F. Kennedy³⁰)» en donde aludió al convulso año de 1968 en Estados Unidos:

Tres veces rompió
la muerte
al aire malhumorado.

Tres disparos
gritaron presagios
negros aquella
festiva tarde...

Tres dardos de luto
mordieron
aquella carne.

Tres, fueron tres...

Tres besos fríos
de nieve, en aquel cuerpo

²⁹ Málaga, 1945. Ha publicado los poemarios *Revival* (Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce» [col. «Cuadernos del Sur»], 1971), *Elegía contemporánea* (Córdoba, Ediciones Escudero, 1976), *Poemas corporales* (Córdoba, Suplementos «Antorcha de Paja» [núm. 4], 1984), *El vuelo interior* (Córdoba, Suplementos «Antorcha de Paja» [núm. 9], 1989), *Geografía restringida (Fragmentos)* (Montilla [Córdoba], Aula Poética Casa del Inca, 2001), *Biografía del tiempo* (Valencia, Pre-Textos, en prensa).

³⁰ Robert Francis "Bobby" Kennedy (20 de noviembre 1925 - 6 de junio de 1968) era el hermano más joven del Presidente John F. Kennedy, y fue designado por su hermano como Fiscal General para su administración. Trabajó estrechamente con su hermano durante la Invasión de Bahía de Cochinos y en la Crisis de los misiles de Cuba. Conocido defensor de la integración racial en los EE.UU., su asesinato el seis de junio de 1968, cuando era candidato a la Presidencia, tuvo una honda repercusión mediática en Europa.

de niño grande.

Tres muertes,
tres coincidencias,
tres llantos...³¹

Sin olvidar la retórica de la poesía existencialista española, Rafael Álvarez Merlo ensayó una poesía de tono elegíaco y temática sesentayochista. Las noticias de los asesinatos de Martin Luther King y Robert F. Kennedy atrajeron la atención de la joven generación de poetas españoles que estaba ávidos de nuevas propuestas artísticas y literarias. Tras la inquietud por estas carismáticas figuras, latía también una preocupación profundamente ética y estética. De hecho, leemos en el artículo «Edición en ciclostil» de José María Báez cómo los poetas de *Zaitún* conciliaron su postura comprometida con la realidad social de la España de 1968 y su apuesta por la estética *pop*:

También en 1968 se editó la antología de José Agustín Goytisolo *Poetas catalanes contemporáneos*, donde nos deslumbró Salvador Esprú, (...) A Esprú (que gozó de gran difusión a través de las canciones de Raimon sobre sus poemas) lo citamos en el último de nuestros cuadernos y mantuve con él una breve comunicación epistolar (...). La subjetividad con que se revestía el austero compromiso social tanto en Brecht como en Esprú, ajena a la lineal retórica militante, no desdeñaba, en un ejercicio de concentración, los aspectos más íntimos de la experiencia y percepción inmediatas.³²

La preocupación estética en los poetas de *Zaitún* no encontró su discurso adecuado hasta la década de los setenta. Mientras, sus versos ensayaron la reformulación de la preocupación social, como comprobamos en el poema «Soul sound (A Martin Luther King)» de Rafael Álvarez Merlo:

Que callen las campanas

³¹ Rafael Álvarez Merlo, «Elegía a un atentado (A Robert F. Kennedy)», *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

³² José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.

de verdinegro lamento,
que no violenten
el silencio de esta tarde
sincera de blues...

Que el hombre
–solamente hoy–
no entienda de colores:
el alma no tiene color.

Que la palabra
«discriminación»
se borre de los diccionarios.
Que se borre con la sangre
–aún caliente–
de un negro.

Que el mundo sea
una inmensa hoguera
de convivencia
que llegue al cielo.³³

La reelaboración temática de los personajes relevantes de América del Norte nos revela un profundo interés por los fenómenos culturales que se estaban produciendo a finales de los sesenta. De hecho, la preocupación por el negro y su marginalidad mostraba una inquietud por la dimensión social de los movimientos sociales de liberación en los Estados Unidos. En cierto modo, la España de 1968 empezaba a recibir la influencia indirecta de la *beat generation* estadounidense a través de la nueva filosofía francesa y el fenómeno *hippy*. Junto a esta transferencia de tópicos, modos e imitaciones, más o menos libres, hallamos un vehículo a través del cual se iban deslizado nuevos anhelos juveniles. Sin embargo, las capitales españolas estaban muy alejadas del barrio Haight Ashbury de San Francisco y el incipiente movimiento *contracultural* español era todavía un

³³ Rafael Álvarez Merlo, «Soul sound (A Martín Luther King)», *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

empeño intuitivo de algunos autores jóvenes con escaso aporte teórico. Tras esta asimilación superficial de determinados tópicos de los años del *flower power*, se escondía una de las corrientes sociales más subversivas contra el sistema político y cultural de la dictadura franquista. De todos estos elementos, los poemas publicados en *Zaitún* se impregnaron de manera implícita o explícita de este espíritu de época en poemas como «Ante todo» de Marcial Hernández:

Cuando levante mi bandera
será blanca,
sin fuego de razas ni
colores.

Sin fusil se anda
más deprisa,
sin carros se vive más
de cerca
la emoción de las
cosas. La tranquila
quietud de la paz
que no se acaba. (...)

No protesto.
No quiero protestar.
El mundo está bien
hecho
para el hombre.³⁴

Tras 1968, los jóvenes poetas iniciaron un camino poético sin retorno en el que el compromiso cívico y social con la realidad, explícito o implícito, fue evolucionando hacia nuevas formas estéticas. Dicha evolución adquirió en los sesenta diversas facetas que, de manera intuitiva, quedaron claramente manifestadas en la revista *Zaitún*. Estas páginas fueron impregnadas con el anhelo

³⁴ Marcial Hernández, «Ante todo», *Zaitún*, núm. 3, 1968, s.p.

de la liberación individual que, de manera progresiva, fue conseguida en la década de los setenta. En esta ocasión, la revolución estética e la individual fueron de la mano, amalgamándose distintos procesos culturales entre los que se encontraba el existencialismo, el neorrealismo la poesía comprometida, la poesía arraigada o la propuesta neovanguardista. De hecho, las connotaciones políticas que determinadas posturas estéticas adoptaron no dejaban ningún lugar a dudas ante las propuestas poéticas juveniles. No obstante, los poemas de Marcial Hernández representaron la visión poética más amable y arraigada del sesenta y ocho, mientras que los poemas de Rafael Álvarez Merlo ejemplificaron a la perfección la búsqueda de una nueva expresión poética que todavía estaba sin definir con la incorporación de nuevos temas y preocupaciones. De hecho, la poética de Rafael Álvarez Merlo partía de un poema que formalmente era muy próximo a la poesía existencial, pero estos versos eran acompañados de elementos que mostraban la insuficiencia de la retórica de la posguerra para expresar un mundo necesariamente distinto. Para comprender la renovación de la que partió Rafael Álvarez Merlo, debemos destacar un nuevo concepto de cultura que mezclaba la literatura clásica, la poesía existencial y la literatura de la *Beat Generation* con la influencia de la música norteamericana de Bob Dylan, Leonard Cohen y Herman Hesse. Sin embargo, para encontrar todos estos elementos en plenitud debemos esperar hasta el seis de febrero de 1969, cuando Rafael Álvarez Merlo volvió de su exilio voluntario en Londres. Tras dicha experiencia londinense, la nueva poética de Rafael Álvarez Merlo reprodujo un deslumbramiento cultural cuya eclosión fue expresada a través de un culturalismo «volcánico» y de alubión. Estas circunstancias fueron las que le llevó a romper con toda la tradición anterior con el fin de rebautizar la literatura desde un estado literario puro y adánico. Las lecturas más relevantes en estas fechas fueron los poemas de Constantino Cavafis y Bertold Brecht junto a la literatura anglosajona de Oden, Dylan Thomas, Walt Whitman, John Keats, William Butler Yeats y el poeta metafísico inglés John Donne.³⁵ La admiración por los cuadros de Turner y la música de Bob Dylan,

³⁵ En este sentido, ha anotado José María Báez que «Pedro Roso (...) indica (...) la influencia que ejercen nombres como Alberti, Neruda o Juan Ramón. Puede que esta influencia afectara a Marcial Hernández, pues eran poetas, a los que habría que añadir Unamuno, de su conocimiento y

Leonard Cohen y Hesse fue fundamental para la escritura de su primer libro titulado *Revival*.³⁶ Lo más relevante de este libro fue que creó un discurso nuevo, cuyo aprendizaje le había llevado las lecturas recientes y los mundos alucinados y sorprendidos de las experiencias psicodélicas, tal y como nos recuerda José María Báez, uno de los testigos y compañeros de aquellas fechas:

En uno de sus desplazamientos, en junio de 1971, efectuamos (en unión de Fernando Merlo) una quema de versos en un estudio que tenía entonces yo en la calle Humosa. Consecuencia de esta catarsis, que se vio acompañada de un proceso de desinhibición personal, fueron los textos que conforman su primer libro, *Revival*, publicado en Málaga a finales del año citado [1971], y que debe parte de su escritura automática y hallazgos experimentales a las sensaciones que deparaba la ingestión de LSD, motor creativo de uso muy extendido en aquellos años.³⁷

Junto a los primeros poemas de Rafael Álvarez Merlo encontramos siempre las propuestas poéticas de José María Báez,³⁸ quien con sus poemas «A la memoria de algo que no existe (No a Marcial)» o «Joan Báez, en una tarde cualquiera del julio, cantaba...»³⁹ mostraba con la reelaboración de los tópicos de la revolución *hippie* de los sesenta una novísima poética de inspiración culturalista:

estima. Álvarez Merlo y yo teníamos un desinterés bastante generalizado sobre la poesía española más reciente. Leíamos a Bertolt Brecht. Sus *Poemas y canciones*, publicados ese mismo año de 1968, nos causaron un considerable impacto. (...) Recuerdo también como lecturas de este tiempo a Evtuchenko, Peter Weiss, Boris Vian, Dashiell Hammett o el satírico Slawomir Mrozek de *El elefante*. A través de López Abolifio, entusiasta de Walter Scott, Chesterton y Robert L. Stevenson, entramos en el universo de las novelas de aventuras, entonces no muy prestigiadas.» (José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.).

³⁶ Rafael Álvarez Merlo, *Revival*, Málaga, El Guadalhorce, 1971.

³⁷ José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.

³⁸ Jerez de la Frontera, 1949. Pintor y escritor culto y meticuloso que comenzó como poeta para descartarse finalmente por la pintura. Asentado en Córdoba desde 1968, junto con los poetas Rafael Álvarez Merlo y Fernando Merlo desarrolló su labor creativa en los últimos años de los sesenta y en la década de los setenta y ochenta.

³⁹ *Zaitún*, núm. 3, 1968, s.p.

La lírica Joan
en su
voz
potente, ensaya
una canción de dolor. All my trials...

(Y contemplar de nuevo
el
bajel
inerte y aburrido, donde
se
excitan los discos del desaparecido
Redding. «The Hollies»
lacios, desde
su
pedestal
de
mariposas
náufragas, –macilenta tarde
de verano–.
Y
después de unas vueltas
por las
socorridas
calles de mi cerebro, intervenir,
desganadamente,
en la insípida conversación que versa, sobre
el arte y las polifacéticas aplicaciones del
mismo)

Miscelánea
y
desnutrida

tarde.⁴⁰

Tras la alusión culturalista del grupo de Manchester «The Hollies»⁴¹ y la cantante Joan Báez, los poemas de este poeta y pintor jerezano se fundamentan en la comunión de una actitud que osciló entre el ímpetu rebelde y la apatía juvenil. La cita explícita a Otis Redding y su famosa «The dock at the bay» expresaba mejor que ningún verso anterior la desgana y el paso del tiempo. Estos nuevos referentes culturales sólo se pueden comprender si José María Báez se despegaba de toda la tradición literaria española precedente y buscaba nuevas formas de expresión en la música *soul* norteamericana. Estos versos de José María Báez anticiparon varias actitudes poéticas que predominaron en la década siguiente. Marginados de la lucha política, los jóvenes poetas José María Báez y Rafael Álvarez Merlo buscaron denodadamente una nueva expresión poética que mostrara su incomodidad con el mundo. No obstante, las influencias externas de este grupo de jóvenes que se reunían en un café de Córdoba poco tuvieron que ver con los planteamientos sesentayochistas europeos tal y como lo describe Theodore Roszak en su clásico estudio *El nacimiento de una contracultura*:

Podemos discernir, pues, una secuencia continua de pensamiento y experiencia entre los jóvenes que une en un solo haz la sociología neoizquierdista de Wright Mills, el marxismo freudiano de Herbert Marcuse, el anarquismo de la terapéutica gestáltica de Paul Goodman, el misticismo apocalíptico de Norman Brown, la psicoterapia de origen zen de Alan Watts y, por último, el narcisismo, impenetrable y oculto, de Timothy Leary (en el cual, el mundo y sus miserias pueden reducirse al tamaño de una mota de polvo en su vacío psicodélico privado).⁴²

⁴⁰ *Zaitún*, núm. 3, 1968, s.p.

⁴¹ En esas fechas, el grupo «The Hollies» había publicado sus discos de pop psicodélicos titulados *Evolution* y *Butterfly*, ambos editados en 1967.

⁴² Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978,⁶ p. 78.

Alejados, todavía, de todo este alubión de influencias ideológicas foráneas, los poetas de *Zaitún* mostraron el inconformismo y la necesidad de cambiar determinados parámetros de la sociedad española del sesenta y ocho. La realidad social y política española, en general, y andaluza, en particular, poco o nada tenía que ver con la presentada en 1968 en Estados Unidos o el resto de Europa. De hecho, los versos de José María Báez mostraban esa apatía juvenil que, si bien deseaba impregnar sus pensamientos de la cultura *pop* de los sesenta, se encontraban con una pobreza material que esterilizaba su ímpetu juvenil. El desaliento que muestra en último término el poema «Joan Báez, en una tarde cualquiera del julio, cantaba...» nos recuerda el color gris de las postrimerías del franquismo, unos años de revolución literaria que concluía con la misma pregunta que Hölderlin en su poema «Brot und Wein. An Heinze» de 1801: «Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?». ⁴³ Todos estos elementos configuraron una moda que se identificó con las propuestas juveniles al final de la década de los setenta. Este carácter efímero fue, de hecho, uno de las características más relevantes de las propuestas contraculturales que, tras la eclosión que afectó a toda Europa, los jóvenes se convirtieron en auténticos dinamizadores de los cambios, pues «los jóvenes son los que actúan –ha anotado Theodore Roszak–, los que hacen que sucedan las cosas, los que se arriesgan, los que, por lo general, obran como estimulante o acicate». ⁴⁴

Sin embargo, estos planteamientos no fueron, en ningún caso, ni una propuesta coherente o cohesionada en el seno de los jóvenes españoles ni tampoco en la propia revista cordobesa. De este asunto, ha señalado convenientemente José María Báez:

Esta heterogénea diversidad (a la que no faltaban los clásicos) y el interés en referencia directa de los media (nos servimos en abundancia de iconografía pop: Joan Baez, Rollings, Big Bill Broonzy, Otis Redding, The Hollies...) constituyó un rasgo generacional común, consecuencia de las contradicciones y aspiraciones

⁴³ «No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?» (F. Hölderlin, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1995, pp. 320-321).

⁴⁴ Theodore Roszak, *Ob. Cit.*, p. 15.

del momento histórico. Este nivel de información y entusiasmo nos diferenciaba de los componentes del grupo *Aljuma*.⁴⁵

Por el contrario, las páginas de *Zaitún* publicaron numerosos poemas de estética y poética distinta. De hecho, las fuentes literarias entre los poetas de esta revista cordobesa fueron muy diversas, configurándose dos tendencias bien delimitadas entre la pareja Rafael Álvarez Merlo-José María Báez, con una propuesta *pop* y *sesentayochista*, y Manuel de César-Marcial Hernández, con una reelaboración de la poética existencial de posguerra. Sin embargo, en ocasiones se producen una identidad entre todos los autores de *Zaitún*, donde hallamos unos poemas de corte religioso, tremendista y social, expresados con una retórica propiamente existencial y grandilocuente. De estos poemas de transición, encontramos algunos ejemplos como «Porque no puedo callar, algunas veces canto»⁴⁶ de Rafael Álvarez Merlo, «Oda en arte menor»⁴⁷ o «Canción sin esperanza»⁴⁸ de Marcial Hernández. En otras ocasiones, se mezclan en los versos de nuestros autores lo convencional y lo ortodoxo con lo *pop* y la rebeldía juvenil, fruto de una búsqueda constante por renovar la expresión poética. Uno de estos poemas fue el titulado «Diario insólito (De oca en oca y tiro porque me toca)»⁴⁹ de Rafael Álvarez Merlo, donde su autor esgrimió la ironía para expresar el cansancio del mundo, y este breve poema de José María Báez titulado «Desigualmente continuado»:

Para existir me basta mi sangre
embrutecida, mi
propio agotamiento: éstos
son los efímeros versos de la
partida, los bienaventurados
frutos

⁴⁵ José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.

⁴⁶ *Zaitún*, núm. 4, noviembre 1968, s.p.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ *Zaitún*, núm. 2, 1968, s.p.

⁴⁹ *Zaitún*, núm. 4, noviembre 1968, s.p.

del idilio del sexo.⁵⁰

Este breve poema evidenció la ruptura con la estética existencial y grandilocuente, y mostró su ineficacia, en estos años, para encontrar una voz propia que le sirviera como vehículo de las nuevas experiencias juveniles. En este sentido, las colaboraciones de otros autores en *Zaitún* fueron también de poetas muy jóvenes, cuyas obras estaban dando sus primeros pasos. Entre ellos, Francisco Gálvez, Daniel Gómez Culla y Carlos Rivera publicaron sus primeros poemas en las páginas de *Zaitún* bajo la supervisión de sus directores Rafael Álvarez Merlo y José María Báez.

Todos ellos conformaron uno de esos escasos proyectos editoriales que transformaron la monótona apariencia de la vida cultural española de finales de los sesenta. Los motivos recurrentes de la música *pop* y la dedicatoria a diversos personajes pertenecientes a los ámbitos contraculturales norteamericanos nos permiten entender la admiración por determinadas corrientes de pensamiento de estas fechas, a pesar de que ésta se convierta en una asimilación superficial de algunos tópicos recurrentes. Por otro lado, la actitud crítica con la sociedad les llevó a defender posturas antibelicistas y a usar la ironía como manera subversiva de atacar determinadas costumbres sociales.

3.2.5.3. ALGUNAS CONCLUSIONES

Las páginas de la revista *Zaitún* se convirtieron en una publicación periódica que mostró las nuevas inquietudes juveniles en 1968. La precocidad de los jóvenes editores José María Báez y Rafael Álvarez Merlo permitió introducir motivos culturalistas norteamericanos. Además, su imitación de los movimientos *hippies* y los movimientos contraculturales del sesenta y ocho dejó entrever en sus poemas una nueva actitud que rompió con la tradición poética española como única fuente de inspiración literaria. Todos estos elementos se transformaron con el paso de los años en una nueva sensibilidad en las letras españolas que tuvo su

⁵⁰ *Zaitún*, núm. 4, noviembre 1968, s.p.

apuesta más arriesgada en los movimientos neovanguardistas de los setenta. Sin embargo, los distintos elementos descritos en los números de *Zaitún* también manifestaron la superficialidad en la imitación de estos movimientos. De hecho, habría que esperar hasta el inicio de los setenta para advertir una auténtica asimilación de los movimientos *underground* con sus elementos ideológicos irracionales.⁵¹ De todos estos elementos, Pedro Roso ha sintetizado el significado e importancia de la revista *Zaitún*:

una publicación miscelánea y desigual que alberga casi exclusivamente a poetas locales (eso sí: casi todos ellos muy jóvenes), en *Zaitún*, o mejor, en José María Báez y, sobre todo, en Rafael Álvarez Merlo, encontramos los primeros síntomas de una joven poesía.⁵²

Sin embargo, estos síntomas de renovación dentro de la poesía cordobesa no fueron homogéneos ni presentaron una poética madura. De hecho, la poesía en la revista *Zaitún* fue heterogénea tanto en sus propuestas como en autores. La juventud poética de sus colaboradores hizo que el contenido fuera desigual y deudor en exceso de la poesía de posguerra, especialmente en los textos de Marcial Hernández, Manuel de César y Carlos Rivera. Por todo ello, la publicación de *Zaitún* reflejó en la poesía de algunos de sus autores la repercusión de los movimientos revolucionarios del sesenta y ocho en una capital de provincia andaluza.

La revista *Zaitún* se convirtió en uno de los indicios más evidentes de la inconformidad juvenil ante una sociedad española que cercenaba cualquier innovación ética y estética. La apatía juvenil fue expresada claramente cuando

⁵¹ En cierto modo, uno de las circunstancias que más influyó en la obra de Rafael Álvarez Merlo, José María Báez y Fernando Merlo fue su relación con el escritor y crítico Miguel Romero Esteo con quien entraron en contacto en el verano de 1971. Introdutor de la obra de numerosos autores extranjeros a través de sus críticas (Allen Ginsberg, Vladimir Holan, Vaclav Havel, Edward Albee, Peter Handke, Lawrence Ferlinghetti, entre otros) dio carta de nacimiento a una nueva generación poética andaluza formada por Justo Navarro, Francisco Rivas, José Carlos Rosales, Juan Manuel Bonet y Fernando Merlo.

⁵² Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», *Ob. Cit.*, pp. 17-18.

todavía no tenía carta de naturaleza el término «pasotismo» nacido en la década de los ochenta. Las primeras manifestaciones del sesenta y ocho español dejaron entrever el carácter subversivo de la nueva propuesta estética y cuan sedicente era la actitud juvenil ante la vigilancia del estado. Las páginas de *Zaitún* representaron el despertar de una nueva generación que vio unos años más tarde cómo todo quedó transformado en apenas una década. El logro de *Zaitún* no fue «tanto de resultados como de actitudes»,⁵³ ha escrito Pedro Roso, pues supuso el despertar cultural a unos nuevos tiempos permeables a un mestizaje que no sabía de fronteras ni restricciones de la censura. La heterogeneidad de sus miembros y el eclecticismo que pretendían sus páginas (sumado a la precariedad material de la propia revista impresa en ciclostil) hicieron que este proyecto editorial no tuviera mejor fortuna que el desarrollado en otras ciudades españolas como las revista granadinas *Tragaluz* y *Poesía 70*.

El final de la revista *Zaitún* llegó en 1969 cuando las tensiones internas del grupo y la censura impidieron la difusión de su número sexto titulado «Las inseguridades, los traumas, las vacilaciones y los condicionamientos en el grupo *Zaitún*».⁵⁴ Este primer intento renovador en la ciudad de Córdoba guardó una estrecha relación con el impulso que, posteriormente, se concretó en la revista *Antorcha de Paja* (1973-83). Su apuesta por la subversión heredera del «Mayo del 68» y el espíritu *pop* de la mezcla de baja y alta cultura inició un camino de renovación en la cultura cordobesa, lejos de los localismos propios de otras propuestas editoriales.

En conclusión, la revista *Zaitún* resumió todos los intentos de la nueva generación poética, como lo expresaba Joan Baez en «Old My Trials, Lord». Un anhelo de libertad personal y poética que los reunía ante un presente que nada

⁵³ Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», *Ob. Cit.*, p. 21.

⁵⁴ «Los títulos de las dos últimas entregas exhibían sin pudor las tensiones internas del grupo y las dificultades que comportaba continuar conjuntamente el proyecto. A estas tensiones se añadió el desencanto y aburrimiento que nos producía someter cada publicación al bobo control de la censura, donde continuamente nos obligaban a modificar el contenido y expresiones de los trabajos, llegando al extremo de no poder distribuir el número 6, último de los editados, ante el rechazo general que acumularon sus textos» (José María Báez, «Edición en ciclostil», *Art. Cit.*, s.p.).

quería saber de cambios literarios ni de nuevas libertades. Los poetas de *Zaitún* inauguraron una nueva etapa en la poesía andaluza, en general, y cordobesa, en particular, coincidiendo en estas mismas inquietudes con otros grupos andaluces de 1968.

3.2.6. OTRAS REVISTAS DEL PERIODO 1967-1968

3.2.6.1. LA REVISTA *ALJUMA* (CÓRDOBA, 1967-1968)

La revista *Aljuma* fue la primera publicación periódica cordobesa que inauguró en 1967 una nueva etapa poética en la capital de la Mezquita. Dirigida por Manuel de César,¹ la revista *Aljuma* vio la luz de su número cero en 1967, en un formato de quince con ocho por veintiuno con ocho centímetros. Su reproducción en ciclostil se desarrolló al año siguiente con la publicación de los números del uno al cuatro. En todos ellos, se mostraba las carencias materiales a las que se enfrentaron sus mentores, entre los que se encontraron Francisco Carrasco,² Emilio Ruiz Parra, María del Pilar Gómez Astarloa, Cayetano Melguizo y Manuel de César,³ todos ellos relacionados con Radio Popular de

¹ Montilla (Córdoba), 1942. Ha publicado los libros *Sonetos del Corazón*, *Vademécum*, *Letras y rimas*, *Flora*, *Inventario de nubes* y *Diez poemas*, entre otros. Como activista cultural, también colaboró en la organización del Premio «Ricardo Molina» (1974), la revista *Zubia* (1978-88), el Aula de Poesía «Ciudad de Córdoba» (1984-1987) y la Cátedra «Juan Rejano» (1985-1993).

² Cortegana (Huelva), 1930. Ha publicado los poemarios *Las raíces* (Madrid, Adonais, 1966), *Con el tiempo en las manos* (Talavera de la Reina, Melibea, 1980), *Diálogos de la luz y de los ojos* (Málaga, Ibn Gabirol, 1982), *Humano exilio* (Córdoba, Diputación Provincial, 1984), *Ciudad marina* (Córdoba, Polifemo, 1987), *Políptico del Ingenioso Hidalgo* (Málaga, Cuadernos de Raquel, 1987), *Tierra nativa* (Cuadernos de Ulía, Fernán Núñez, 1991), *Esperando el olvido* (Córdoba, Galatea, 1991), *De ayer* (Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1992), *Ceremonias contigo* (Córdoba, Cajasur, 2000), *Sombras en el espejo* (Huelva, Asociación Literaria Huebra, 2002), *De los años. Poesía 1965-95* (Edición de Manuel Gahete, Córdoba, Diputación Provincial, 2003) y *Temblor compartido de los años* (Córdoba, Diputación Provincial, 2003). Como activista cultural, también colaboró en la organización del Premio «Ricardo Molina» (1974), la revista *Zubia* (1978-88), el Aula de Poesía «Ciudad de Córdoba» (1984-1987) y la Cátedra «Juan Rejano» (1985-1993).

³ Montilla, 1942. Ha publicado los libros de poesía *Sonetos del corazón* (Montilla, 1981), *Vademecum* (Córdoba, 1983), *Letras y rimas* (Montilla, 1984), *Flora* (Córdoba, 1985), *Inventario*

Córdoba. Cinco números editados al final de 1967 y 1968 fue el resultado de esta modesta revista que dedicó un homenaje al poeta cordobés Ricardo Molina tras su defunción en 1968. En este sentido, Pedro Roso ha anotado que

A pesar de sus pretensiones (*Aljuma* quiere decir «brote nueva de la planta») ni el grupo ni la revista trajeron aires nuevos para la poesía. Nada exigentes, sus páginas se convirtieron en un muestrario casi exclusivo de poetas locales, jóvenes y menos jóvenes, y en ellas cupo de todo, preferentemente tópico y carente de interés. Desde el romance hasta la copla, pasando por el soneto, publican generalmente poemas de circunstancias: al nacimiento de la revista, al duque de Rivas, al amigo muerto... y, en línea con la más granada retórica provinciana, no dudan en dedicar un número, el tercero, a la primavera. En el mejor de los casos, su poesía discurre por el trillado camino de aquella *poesía arraigada* de los años cuarenta, algunos de cuyos temas y motivos están presentes en las páginas de esta revista.⁴

Dicha poesía «arraigada», que anota Pedro Roso, se refiere a la reelaboración de diversos temas como fueron la poesía religiosa, tanto de carácter existencial como intimista, la poesía amorosa en un sentido ortodoxo y matrimonial y la poesía de lo cotidiano y lo familiar. Todos estos elementos que ha destacado este crítico cordobés nos muestra cómo estas páginas de la revista *Aljuma* fueron un intento de activar la acción cultural en Córdoba. Sin embargo, poéticamente fueron incapaces de desligarse de la tradición precedente para reelaborar y renovar la poesía de finales de los años sesenta. Por esto, la revista *Aljuma* no presenta síntoma alguno de un nuevo impulso poético y su importancia, quizá, la encontremos en que fue el primer proyecto, en cierto modo fallido, de Manuel de

de nubes (Córdoba, 1986), *Diez poemas* (Córdoba, 1988), *Huellas* (Córdoba, 1992) y *Mosaico* (Montilla, Casa del Inca, 1996). Como activista cultural, también colaboró en la organización del Premio «Ricardo Molina» (1974), la revista *Zubia* (1978-88), el Aula de Poesía «Ciudad de Córdoba» (1984-1987) y la Cátedra «Juan Rejano» (1985-1993).

⁴ Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», en VV.AA., *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba, Exma. Diputación Provincial de Córdoba (col. «Libros de Bolsillo»), 1984, p. 16.

César, Francisco Carrasco y Carlos Rivera, que luego desarrollaron una intensa labor de mayor recorrido en la revista *Zubia* a partir de 1972.

3.2.6.2. LA REVISTA *REDONDEL* (1967-69) DE LOJA

La revista *Redondel* fue fundada en 1967 y, según los números que hemos podido consultar, publicó su último número en 1969. En este periodo publicó, al menos, siete números de la revista *Redondel* editada por el Seminario Claretiano ubicado en la localidad granadina de Loja. La revista estaba compuesta de veintiocho páginas aproximadamente y carecía de índice. La presencia de Rafael Guillén y su magisterio dentro de este grupo de jóvenes autores de la revista los acercó a los miembros de los poetas del medio siglo que compartieron tertulia literaria en la ciudad de Granada. Entre ellos se encontraban próximos a este grupo, Julio Alfredo Egea, José Carlos Gallardo, José G. Ladrón de Guevara, Juan Gutiérrez Padial y Elena Martín Vivaldi, entre otros. La periodicidad irregular de los distintos números de *Redondel* (de cuatro a seis meses entre ellos) y su extremada pobreza de medios los convertía en una revista de jóvenes autores de escasos recursos cuyo impulso era la de dar una pequeña distribución a sus composiciones juveniles.

Su contenido no tuvo una estructura fija, pues cada número se distribuyó de forma diferente. Así, hallamos que el número cuatro estuvo compuesto de veintiocho páginas sin índice presididos por una cita en su primera página de José Luis Hidalgo en la que se podían leer los versos: «Sólo vivo, Señor, y hasta el vivir me duele,/ como le duele al árbol crecer sobre sus plantas».⁵ Los poetas presentes en este número de la revista fueron Daniel M^a Salmerón, José Márquez Valdés, Francisco Cil-Bermejo, Daniel Gómez Culla, Marcelo Ensema Nsangá, José López Hernández, Pedro Ruiz Guerrero, Jacinto Rivera de Rosales y Pedro Jesús Barroso. Concluye con unos «Saludos» a diversos colectivos y grupos poéticos:

⁵ *Redondel*, núm. 4, julio 1968, p. 1.

Animamos a los grupos *Aljuma*, *Tragaluz* y *Zaitún* en su entusiasmo poéticos, agradeciéndoles el envío de sus cuadernos, así como a las revistas *Aldonza* y *Aldaba*, y a los poetas Manuel Pacheco por su libro *Poesía na terra*, Lisboa, 1968, Concha Lagos: *Los anales*, Palma de Mallorca, 1966, y Mario A. Marrodán: *Paz y después gloria*, Bilbao, 1967.

De nuevo nuestra gratitud a los que escriben animándonos: Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Rafael Morales, Eduardo de la Rica... REDONDEL.⁶

De estas líneas deducimos dos conclusiones:

- a) las intensas relaciones con autores de prestigio pertenecientes a la poesía social (Celaya, Crémer o Rafael Morales) y otros colectivos de poesía andaluza (como *Aljuma*, *Tragaluz*, *Zaitún*);
- b) la diversidad de líneas estéticas de la que bebían sus versos era una mezcla heterogénea de multitud de referentes literarios, sobre todo, cuando de poesía joven se trataba.

La publicación de la revista *Redondel* fue muy sencilla y sus versos se adscribieron a cierto clasicismo, a excepción de la presencia de algunos poemas escritos en versículos. Sus temas fueron variados aunque predominaron la temática religiosa, la relación del hombre con la naturaleza y el hombre desde lo cotidiano y no exento de cierta amabilidad. El número cinco (diciembre de 1968) destaca la dedicatoria «A nuestro amigo Rafael Guillén» y cita del mismo: «Sólo sé que algunas veces me hallo, de improviso, en estado de palabra; entonces suelo tirar por donde más me duele. Lo primero es medir la hondura de las raíces».⁷ Los poetas andaluces de los cincuenta (entre los que se encuentra Rafael Guillén) se presentaban como auténticos referentes de los jóvenes poetas que publican en las páginas de *Redondel*. Los poetas incluidos en esta nueva entrega fueron José López Hernández, Marcelo Ensema Nsanga, Ángel García López, Pedro Barroso, Jacinto Rivera, Francisco Gil Bermejo, Manuel Díaz Corral, Ernesto Bailo, José Márquez Valdés, Santiago Sánchez Tráver, Daniel M^a Salmerón. Entre todos

⁶ *Redondel*, núm. 4, julio 1968, p. 28.

⁷ *Redondel*, núm. 5, diciembre 1968, p. 1.

ellos, destacó la figura de Ángel García López⁸ cuya obra variada y coherente se extiende desde *Emilia es la canción*⁹ hasta *Perversificaciones*.¹⁰ Esta extensa obra (entre los que se encuentran el Premio Adonáis 1969 por *A flor de piel* o el Premio Nacional de Literatura 1973 con *Elegía en Astaroth*) condujo a la revista *Redondel* a una poesía próxima al periodo en que está escribiendo su libro *Tierra de nadie*.¹¹ En los «Saludos» que cierran la publicación leemos explicitados los elementos que han orientado la publicación de los poetas de *Redondel*:

En este número hemos intentado dar un paso más hacia lo humano, lo social, el otro... Confesamos que nos cuesta desprendernos de un cierto formalismo, esteticismo o como quieran llamarlo; es difícil, pero es preciso continuar.¹²

El siguiente número de *Redondel*, aquel que hizo su oposición en sexto lugar en marzo de 1969, estuvo dedicado «A nuestro idealista, José López Hernández» y seguido por una cita del mismo autor: «...tú desflora esta lisa película que/ tiende la primavera en torno...».¹³ Los poetas presentes en este número fueron Manuel Díaz Corral, Daniel Martínez Salmerón, Santiago Sánchez Traver, Ernesto Bailo, Francisco Contreras Molina, Juan J. León, Pedro J. Barroso, José López Hernández, Miguel González Martos, Francisco Gil-Bermejo, Inocencia Rodríguez, Marcelo Ensema Nsanga, José Márquez Valdés, Jacinto Rivera. Además de los poemas, se puede leer en la sección que cierra la revista los «Saludos» donde se agradecen las atenciones de Rafael Guillén, Juan León y José G. Ladrón de Guevara en una visita que los poetas y editores de la revista *Redondel* hicieron a la capital de Granada:

⁸ Rota, 1935.

⁹ Arcos de la Frontera, Alcavarán, 1963.

¹⁰ Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1990.

¹¹ Madrid, Rialp, 1968.

¹² *Redondel*, núm. 5, diciembre 1968, p. 32.

¹³ *Redondel*, núm. 6, marzo 1969, p. 1.

Agradecemos sinceramente a nuestros amigos Rafael Guillén y Juan León su visita, e igualmente la acogida que nos hizo la Casa de América, especialmente en la persona de su directivo José Ladrón de Guevara.¹⁴

En julio de 1969 ve la luz el último de los ejemplares consultados de *Redondel*, cuya primera página estaba encabezada por una cita de Goethe: «Gris es, querido amigo, toda teoría, y verde el dorado árbol de la vida».¹⁵ De este final fueron conscientes los mismos poetas que, en los tradicionales «Saludos» de *Redondel* escribieron:

Desde estas páginas, fruto de su entusiasmo, decimos adiós a nuestros compañeros, fundadores de esta pequeña revista.

Desde estas páginas nuestro mejor aplauso a los que, habiéndose de marchar por razones académicas, no dejan crecida esta obra de su inquietud humanista y poética con calidad merecida.¹⁶

Los poetas que publicaron en este último número fueron Jacinto Rivera, Juan López Guerrero, José López Hernández, Manuel Rubiales, José M^a Bermejo Jiménez, José Márquez Valdés, Miguel González Martos, Francisco Contreras Molina, Pedro Barroso, Isidro Cortés, José M^a Hernández, Francisco Gil-Bermejo. En una hoja suelta de tamaño folio encontramos cinco poemas de Manuel Díaz del Corral reunidos bajo el título de «Estrofas para invocar el nacimiento de Antonio Machado en el 30 aniversario de su muerte».

La revista *Redondel* fue una publicación de carácter local, perteneciente a la villa granadina de Loja. Por las fechas en las que se editó y la precariedad de medios que tuvieron, las dificultades fueron, a la postre, insalvables. Sus páginas albergaron una propuesta de escasa repercusión fuera de los ámbitos locales de su ciudad natal. Un impulso poético que, como tantos otros, se vio frustrado por su excesiva precariedad de medios y la dependencia hacia determinadas personas que animaban el proyecto cultural que, una vez que lo abandonan, éste deja de

¹⁴ *Redondel*, núm. 6, marzo 1969, p. 40.

¹⁵ *Redondel*, núm. 7, julio 1969, p. 1.

¹⁶ *Redondel*, núm. 7, julio 1969, p. 32.

editarse. A todo esto debemos añadir que la apuesta poética de *Redondel* fue eminentemente clásica y que venía a refrendar una línea continuista con la poesía arraigada y existencialista de la posguerra española.

3.3. VANGUARDIA Y COMPROMISO EN LOS PRIMEROS AÑOS SETENTA: LAS REVISTAS LITERARIAS ANDALUZAS 1973-1975

3.3.1. LA TRANSICIÓN POÉTICA EN LOS SETENTA Y LA REGENERACIÓN CULTURAL EN CÁDIZ: LA REVISTA *MAREJADA* (1973)

A riesgo de parecer oportunista, debo afirmar que la cohesión como grupo y las ganas de pensar y trabajar en serio que he advertido se dan en el Grupo Literario «Marejada», no creo que se hayan dado en Cádiz desde los últimos cuarenta y primerísimos cincuenta.¹

Fernando Quiñones

Me extraña la palabra amor en el verbo amordazar.²

Carlos Edmundo de Ory

¹ Fernando Quiñones, «Presentación para el recital *El nacimiento y el niño*», enero 1972, inédito. También del mismo autor, cfr. «*Marejada*, otra vez», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Cádiz, Quórum Libros, 1996, pp. 11-13.

² Carlos Edmundo de Ory, *Los aerolitos*, Madrid, Calambur (col. «Poesía», núm. 51), 2005, p. 23.

Salvando el encomiable esfuerzo realizado en Algeciras por la revista *Bahía*, la poesía gaditana había carecido de un auténtico vehículo de expresión. Por esta razón, el nacimiento del «Grupo Literario Marejada» así como los actos públicos, tertulias y publicaciones fueron un revulsivo fundamental para la regeneración del tejido cultural gaditano en los años previos a la transición política española. En este sentido, anota Rafael Ramírez Escoto,

De entre todas las actividades culturales que llevó a cabo el «Grupo Literario Marejada» tales como tertulias, recitales de poesía, provocadores montajes escénicos, tal vez la más destacada y la que ha quedado como testamento irrefutable de la ambición de aquellos jóvenes por ventilar la rancia atmósfera cultural de principio de los años setenta, a la vez que con ello disponían de un medio en el que desarrollar sus aspiraciones literarias, fue la publicación del primer y único número de la revista *Marejada*.³

Ésta es también nuestra opinión, por lo que las páginas que siguen se centrarán fundamentalmente en el análisis de la publicación de la revista. No obstante, para una completa interpretación de la misma tendremos que recurrir a otras fuentes como el archivo personal de Jesús Fernández Palacios, que contiene las actas de las distintas tertulias que se desarrollaron durante los años 1971 y 1974, diversos artículos de periódico con reseñas de las actividades del «Grupo Literario Marejada» y numerosa documentación sobre las gestiones llevadas a cabo en diversas instituciones para financiar sus iniciativas culturales. Pocas publicaciones periódicas de los años setenta contaron con la fortuna crítica que posee la revista gaditana *Marejada*. En especial, los trabajos realizados por Juan José Lanz⁴ han

³ Rafael Ramírez Escoto, «Quince años de recuerdo: la revista *Marejada*», *Diario de Cádiz*, 24/01/1988.

⁴ Nos referimos a los trabajos titulados «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja* » (Zurgai, Bilbao, diciembre 1994, pp. 4-11), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* (Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctorales. Humanidades], 1993, t-3, pp. 2303-2321), y «*Marejada*: historia de una revista y de un grupo literario gaditano» (en Juan José Lanz y Juan

rescatado a un grupo literario con un peso específico dentro del panorama poético español de la década de los setenta. Su relevancia procedía de la articulación entre 1971 y 1974 de una actitud juvenil e inconformista con la poesía de posguerra en general, y la poesía gaditana en particular, que les hizo releer la tradición poética española con otros ojos en busca de aquellos «maquis» literarios que habían desarrollado su obra al margen de modas y tendencias de posguerra. De este modo, se produjo el redescubrimiento de la poética sugerente y provocadora del movimiento «Postismo» y la poesía vanguardista del veintisiete. Entre todos ellos, dos autores ejercieron su magisterio: César Vallejo y Carlos Edmundo de Ory. Este último anotó sobre los jóvenes poetas del «Grupo Literario»:

Me di cuenta en seguida –escribe Carlos Edmundo de Ory sobre la revista *Marejada*– de vuestra oposición visceral al vacío de la cultura muerta y muda (o subcultura) y a los falsos valores cimentados a fuerza de cemento armado: la Historia inmóvil.⁵

La revista *Marejada* de Cádiz se convirtió en el síntoma más evidente de los cambios culturales que la sociedad gaditana había empezado a vivir tras un largo periodo de posguerra. No obstante, el siglo XX contó con la publicación de numerosas revistas gaditanas como *Isla* (Cádiz, 1933, 1ª época), *Cauce* (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1936), *Alcavarán* (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1949) y

José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, *Ob. Cit.*, pp. 15-130). Por otro lado, son numerosos los autores que han citado en sus estudios al «Grupo Literario» y la revista *Marejada*. Entre los más destacados se encuentran Alfonso Berlanga y el capítulo «La literatura andaluza. Contribución al estudio de una realidad cultural a través de los siglos» (en AA. VV., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo, 1980, pp. 237-278), Carlos Edmundo de Ory, «Introducción» (en AA.VV., *Nueva Poesía: 1. Cádiz*, Bilbao, Zero/ Zyx, 1976, pp. 5-29), o Alejandro Luque de Diego, «Los 70: *Marejada* de fondo», en AA.VV., *La Plata Fundida. 1970-1995 (25 años de poesía gaditana)*, ed. Alejandro Luque de Diego, Cádiz, Quórum Libros, 1997, pp. 13-30). Por último, ha aparecido recientemente nuestro capítulo de libro titulado «La revista *Marejada* (1973) de Cádiz: Compromiso y vanguardia en la joven poesía andaluza de los setenta», en Manuel J. Ramos Ortega (ed. y coord.), *Revistas Literarias Españolas de siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero&Ramos, Editores, vol. III (1960-1975), pp. 303-324.

⁵ Carlos Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 28.

Platero (Cádiz, 1951). Este periodo fue, si cabe, culturalmente más pobre en la provincia gaditana por el exilio voluntario a otras capitales españolas o extranjeras de Carlos Edmundo de Ory, Fernando Quiñones, José Luis Cano, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Murciano, Ángel García López, Manuel Ríos Ruiz y Antonio Hernández. Así, aunque Cádiz había contado con publicaciones periódicas dignas y meritorias en décadas anteriores, la década de los setenta cerraba un largo periodo cuyo balance era culturalmente negativo. El motivo fue que el tejido cultural gaditano estaba seriamente debilitado tras la emigración de varios de sus dinamizadores culturales y la ausencia de revistas poéticas con una relativa amplia repercusión,⁶ como nos recuerda en una entrevista Rafael de Cózar:

La oferta cultural era bastante reducida en Cádiz y la competencia, por tanto, podía ser menor que en otras capitales. Como sucede en buena parte de Andalucía, la emigración cultural hacia Madrid dejaba poco margen a nuestros antecedentes. Ory, Quiñones, Caballero Bonald, Antonio Hernández, entre otros muchos gaditanos de la cultura, residían fuera, por lo que el grupo resultó bastante autónomo.⁷

3.3.1.1. BREVE HISTORIA DE LA REVISTA POÉTICA Y EL GRUPO LITERARIO

En enero de 1973 vio la luz en Cádiz el único número de la revista *Marejada*. Con un formato de veintinueve por veinte centímetros y medio, dicha publicación estuvo compuesta de cincuenta y dos páginas con una cubierta grapada de cartulina beige en donde aparecía un pequeño dibujo del chileno

⁶ En este sentido no debemos olvidar otras tantas meritorias revistas de esta década que estudiamos en nuestra tesis como *Bahía* (Algeciras, 1968-84) y *Gaviota de poesía* (San Fernando, 1979-81), *Jaramago* (Algeciras, 1977-78) o *Pandero* (Rota, 1976-80) que desarrollaron una labor poética ejemplar aunque sin trascender en demasía los límites locales de donde nacieron.

⁷ Juan José Téllez, «Marejada de Fondo», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., p. 326.

Galvarino Plaza y, en su interior, contenía las ilustraciones del español Fernando Meléndez y el cubano Eugenio Rodríguez.⁸ La edición tuvo una tirada de quinientos ejemplares y costó, en una imprenta de la gaditana Zona Franca, veinticinco mil pesetas. Este gasto fue sufragado a medias por los integrantes del «Grupo Literario Marejada» (la nada despreciable cantidad de trece mil pesetas) y por el entonces alcalde de Cádiz, Jerónimo Almagro Montes de Oca, quien donó doce mil pesetas procedentes de los beneficios obtenidos en el Trofeo Carranza, con la expresa advertencia de que la revista no contuviera «nada que supusiera oposición al Caudillo».⁹ Cada ejemplar se puso a la venta con un precio de cincuenta pesetas, aunque de hecho, según el testimonio de Fernández Palacios, la tirada se distribuyó fundamentalmente entre los colaboradores que se encargaron personalmente de hacérsela llegar a sus amigos y relaciones literarias. Desde el principio, el «Grupo Literario Marejada» advirtió del carácter esporádico de la aparición de la propia revista, pues el subtítulo de su revista fue *Publicación Literaria no periódica*, a pesar de que los primeros intentos pretendían una periodicidad trimestral, como se constata en el primer proyecto que sobre la revista se presenta en la Tertulia número XL del trece de febrero de 1972. En dicho documento, la revista *Marejada* tendría un modelo parecido a las publicaciones periódicas *Litoral*, *Atlántida* o *Revista de Occidente*.

Para esta ocasión, la coordinación de la revista *Marejada* estuvo compuesta, según reza en la solapa de la cubierta, por Manuel Fernández Bago, Jesús Fernández Palacios, Francisco Lorenzo Muñoz y Juan Javier Moreno

⁸ Los dibujos tanto de Galvarino Plaza como de Eugenio Rodríguez fueron cedidos a la revista gracias a la mediación de Fernando Quiñones tal y como aparece anotado en el Acta de la Tertulia LXX (26/11/1972) en la que, bajo el título «Asuntos generales», podemos leer en el primer punto del día: «Se recibió y dio lectura de la carta de Fernando Quiñones, en la que enviaba para la revista *Marejada*, varias viñetas pertenecientes al chileno Galvarino Plaza, y al cubano Eugenio Rodríguez. De entre las viñetas, se escogió para el primer número de la revista: la viñeta número 1, para la portada (dicha viñeta pertenece al poeta y dibujante chileno, Galvarino Plaza); y la número 6, del cubano Eugenio Rodríguez, para una de las páginas interiores. El resto de las viñetas quedan para posteriores números de la revista».

⁹ Jesús Fernández Palacios, «Conversación con el autor», primavera 2003. Cfr. Oscar Lobato, «Política», *Andana*, noviembre 1985, p. 7; y Rafael Ramírez Escoto, «Quince años de recuerdo: la revista *Marejada*», *Diario de Cádiz*, 24/01/1988.

Rueda, aunque dicha comisión sufrió cambios en dos ocasiones desde el inicio del proyecto.¹⁰ Si bien estos autores fueron los que dieron forma definitiva al primer número de la revista, dicho proyecto había comenzado varios meses atrás. Concretamente, el primer comentario sobre la elaboración de una publicación periódica en las reuniones del «Grupo Literario Marejada» se produjo en la Tertulia número XL, el trece de febrero de 1972, en la que se propuso este proyecto como una manera de celebrar la conmemoración del primer aniversario del «Grupo Literario Marejada» y, desde ese momento, comenzaron a trabajar con el fin de financiar dicho proyecto. De este modo, el acopio de material para el primer número se venía haciendo desde el año anterior, 1972, como demuestran las actas de las tertulias de este año¹¹ y la fecha de algunos textos que fueron incluidos en la revista.¹² Fueron los diversos trámites gubernamentales y la búsqueda de subvenciones lo que retrasó hasta los últimos meses de 1972 la preparación del número uno de la revista gaditana, como se puede deducir de las líneas que dedicó Fernando Quiñones al Alcalde de Cádiz:

¹⁰ Así consta en la tertulia XLIII (5/03/1972) cuya primera comisión de la revista estuvo compuesta por Rafael de Cózar, Juan José Gelos, Emilio Martínez, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll. Luego, tras la concesión de las ayudas por parte del Ayuntamiento de Cádiz (del que se tiene noticia en la tertulia LXV del día 14/10/1973) fue organizada una comisión para la confección de la revista en la tertulia LXV (14/10/1972) compuesta por Francisco Lorenzo, Manuel Fernández Bago, Juan Javier Moreno y Jesús Fernández Palacios.

¹¹ Nos referimos a la tertulia del «Grupo Literario Marejada» celebrada el trece de febrero de 1972 para conmemorar el primer aniversario del grupo. En ella, se constituye una comisión compuesta por Rafael de Cózar, Juan José Gelos, Emilio Martínez, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll. Ante el retraso de dicha publicación, se celebró el primer aniversario del Grupo Literario Marejada el seis de mayo de 1972 en el local social del grupo, trastienda de Libros-Cádiz.

¹² Así lo constatamos en las dos notas de Jorge Luis Borges dirigidas a la revista *Marejada* con fechas del seis y el diecinueve de abril de 1972 en las que, desde Buenos Aires, envía su poema «Al primer poeta de Hungría». Esta colaboración excepcional se debió a la mediación de Fernando Quiñones como es señalado en la tertulia LXIV (15/01/1972) en la que se toma nota del envío de los originales y de una copia de la carta de Fernando Quiñones dirigida a D. Jerónimo Almagro, Alcalde de Cádiz, con fecha del doce de septiembre de 1972. Cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 86, donde se reproduce la nota de Jorge Luis Borges desde Buenos Aires con fecha del seis de abril de 1972.

El motivo esencial de estas líneas obedece a que, enterado por los amigos poetas del Grupo Gaditano *Marejada* de que el Ayuntamiento está dispuesto a conceder una ayuda económica para que editen la revista literaria de igual nombre, me alegra mucho de que sea así y me atrevería a rogarte que tal concesión se produzca pronto, ya que hemos conseguido unos inéditos verdaderamente excepcionales –entre ellos un verdadero mirlo blanco, uno del argentino Jorge Luis Borges, tal vez el escritor vivo más importante de nuestra lengua hoy por hoy, dedicado además a *Marejada*– que interesa muchísimo al prestigio cultural gaditano aparezcan por primera vez en la citada revista de nuestra Ciudad, cosa que será difícil si tarda mucho en aparecer.

Te añadiré que creo de lleno en el talento, disposiciones y buena fe del grupo, tanto en el terreno estrictamente artístico como en el ideológico; en este último, y al igual que «Alcances», me consta que es gente absolutamente no adscrita a ninguna tendencia política concreta, aunque, también como a «Alcances» y dada su amplitud de miras, puedan haberles colgado absurdos e infundados sambenitos, que el tiempo se irá encargando de demoler por sí solo: es el viejo y aceptado camino de espinas de la cultura liberal, precisamente una de las prendas que la Historia de Cádiz desde hace siglos. Confía, pues, en ellos, ayúdalos pronto (...).¹³

Esta nota fue la respuesta a una reunión mantenida con algunos miembros de «Marejada» con Jerónimo Almagro el seis de septiembre de 1972, quien recelaba del contenido ideológico de las actividades públicas y de la literatura que escribían estos jóvenes autores¹⁴ y, por ello, solicitó un libreto con diversas composiciones de los miembros del «Grupo Literario Marejada».¹⁵ Por todo ello, la revista *Marejada. Publicación no periódica* nació como resultado del proyecto literario de un colectivo que, tras numerosas vicisitudes, estuvo a la sombra del «Grupo Literario Marejada» inspirado en sus comienzos, según comenta Jesús Fernández Palacios y anota Juan José Lanz,¹⁶ por el «Grupo Aquelarre» de

¹³ Fernando Quiñones, «Carta a D. Jerónimo Almagro, Alcalde de Cádiz», 12/09/1972.

¹⁴ Dicha información está detallada en el acta de la Tertulia LXIII (8/09/1972).

¹⁵ Acta de la Tertulia LXIV (15/09/1972).

¹⁶ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 34.

Madrid.¹⁷ De hecho, en el acta de la primera tertulia preparatoria¹⁸ de este grupo gaditano celebrada en el Café Parisi n de Cádiz el día ocho de mayo de 1971 leemos:

Tema: creación de un grupo literario.

Se le denominó provisionalmente Grupo Literario Aquelarre de Cádiz por las relaciones existentes con el Grupo del mismo nombre de Madrid que dirigió Alberto  lvarez de Cienfuegos.¹⁹

Esta denominación duraría hasta la séptima tertulia, celebrada ya en la trastienda de Libros-Cádiz, en la que se anotó en el acta de la reunión que «A partir de este momento y por votación entre los asistentes, se decidió llamar al grupo, “Grupo Literario Marejada”». ²⁰ Previamente, los primeros pasos se remontaron al mes de diciembre de 1970 cuando Fernando Samaniego y Jesús Fernández Palacios dirigi n una página cultural en el *Diario de Cádiz* que concluyó en el mes de abril de 1971. En una de ellas, se hizo una especie de llamamiento para la fundación en Cádiz de un grupo literario. Años más tarde, Jesús Fernández Palacios rememoraba los primeros pasos del «Grupo Literario Marejada» de la siguiente forma:

¹⁷ Este grupo fue dirigido por Alberto  lvarez de Cienfuegos y muy pronto tuvo su propia publicación periódica, que nació en 1970 con el título *Aquelarre. Cuadernos de poesía*. La relación del «Grupo Aquelarre» con los poetas de la revista *Tragaluz* de Granada (como anuncia en la sección «Los sábados de Aquelarre» en su número 3) y sus contactos con Jesús Fernández Palacios («capitán» del gaditano «Grupo Literario Marejada»), Antonio Hernández, Carlos Murciano (ambos poetas de Arcos de la Frontera) y Manuel Fernández Calvo (dinamizador de la sevillana colección de poesía « ngaro») muestran la influencia de esta tertulia y su revista en el ámbito andaluz de los años setenta.

¹⁸ Según reza como nota-observación en el archivo del «Grupo Literario Marejada» leemos: «Se decidió celebrar una serie de Tertulias previas antes de proceder a la legalización oficial del grupo y a su inscripción en el Registro Civil» (Acta de la Tertulia Preparatoria I, 8/05/1971).

¹⁹ Acta de la I Tertulia Preparatoria, 8/05/1971.

²⁰ Acta de la VII Tertulia Preparatoria, 19/06/1971.

El Café Andalucía fue un lugar de primeros contactos entre algunos miembros fundacionales del grupo, gente joven e inquieta que empezaba a escribir poesía entonces y que se mostraba deseosa de conectar con afines y proyectar actividades en común que compensara un poco de atonía cultural de aquel tiempo de dictadura. Llegada cierta madurez en los encuentros informales del Andalucía, crecido el número de encontrados se decidió, finalmente, constituir el grupo literario deseado. Y así, sabedores de que estábamos haciendo algo que tendría historia (...), convocamos y celebramos una I Tertulia Preparatoria, el día ocho de mayo de 1971, a las 10.30 de la noche, en el gaditanísimo Café Parisián, entre espejos ajados por el paso del tiempo y estampas de vapores antiguos y nostálgicos.²¹

El «Grupo» gaditano fue fundado por Jesús Fernández Palacios, José Ramón Ripoll Salomón, Francisco Crespo, Fernando Samaniego, Emilio Martínez, José Ramón Casáis y Rafael de Cózar Sievert. De todos ellos, sólo tres acompañaron al «Grupo Literario Marejada» durante todo su recorrido: Fernández Palacios, Ripoll y De Cózar.

Las actividades más frecuentes de estos poetas y, quizás, sobre las que se cimentó su identidad y formación común fueron las tertulias semanales. De su importancia, ha dado cuenta Juan José Lanz en uno de sus estudios²² en los que describe las distintas etapas en la que evoluciona el «Grupo Literario Marejada». A través de sus tertulias semanales descubrimos la diversidad y amplitud de las preocupaciones e inquietudes de *Marejada*, todo ello documentado a través de las actas que de dichas tertulias aún son conservadas por el poeta Jesús Fernández Palacios.²³ Fueron estas reuniones la auténtica «columna vertebral» del grupo sobre la que se cimentaron las demás propuestas culturales de este grupo gaditano. Las etapas del «Grupo Literario Marejada» fueron marcadas por el

²¹ Jesús Fernández Palacios, «Grupo Literario Marejada», conferencia leída en el Homenaje a la Peña Flamenca Enrique el Mellizo, 11/1991, 4 fols. manuscritos.

²² Juan José Lanz, «*Marejada: Historia de una revista...*», *Ob. Cit.*, pp. 33-57.

²³ En este punto debemos agradecer la generosidad de Jesús Fernández Palacios que ha puesto a nuestra entera disposición sus archivos referentes al «Grupo Literario Marejada» en donde no sólo hemos encontrado las actas de las cien tertulias que mantuvieron entre 1971 y 1974, sino abundante documentación sobre sus actividades públicas.

ritmo de sus tertulias literarias, por lo que tenemos una amplia documentación donde se observa cuáles fueron estos periodos. De este modo, la primera etapa del «Grupo Literario Marejada» estuvo compuesta por las denominadas «Tertulias preparatorias». En ellas, se abordaron numerosos temas como nos describe Jesús Fernández Palacios:

En la II Tertulia [15/05/1971] se presentó un programa de trabajo bajo el título: «La Generación del 27, poetas de la intensidad».

A partir de ahí y durante diez tertulias se estudiaron: Aleixandre, por Jesús Fernández Palacios; Federico García Lorca, por R. Cózar; Juan Larrea, por varios; R. Alberti, por J.R. Ripoll; Pedro Salina, por J.F.P.; Luis Cernuda, por Ubaldo Cuadrado y J. Galiana; Jorge Guillén, por R. Cózar y J.F.P.; E. Prados y M. Altolaguirre.²⁴

En total, una decena de reuniones (de la Tertulia III del veintidós de mayo a la tertulia XIV, del siete de agosto de 1971²⁵) en donde se ahondó en la vida y la obra de los autores más relevantes del «Grupo del 27».²⁶ Tampoco podían faltar en estas reuniones preparatorias el estudio de la obra de Juan Ramón Jiménez (a cargo de José Ramón Ripoll) y Antonio Machado,²⁷ así como los primeros contactos personales y literarios con la obra de Carlos Edmundo de Ory. Es precisamente este autor el que mayor ascendencia tuvo en el «Grupo Literario Marejada», cuya relación epistolar se transformó en magisterio tras el primer

²⁴ Jesús Fernández Palacios, «Grupo Literario Marejada», conferencia leída en el Homenaje a la Peña Flamenca Enrique el Mellizo, 11/1991, 4 fol. manuscritos.

²⁵ De estas tertulias debemos excluir la XI (17/07/1971) a la que asistió invitado Fernando Quiñones y donde el poeta de Chiclana comentó su poética y leyó algunos versos de sus libros *Crónicas de Al-Andalus* y *Crónicas de Mar y Tierra*.

²⁶ Ya en la primera época, se realizaron las tertulias monográficas «Homenaje a Federico García Lorca en el treinta y seis aniversario de su muerte» (Tertulia LX del 18/08/1972) y el «Generación del 36: Homenaje a Miguel Hernández en el treinta aniversario de su muerte» (Tertulia LXI del 25/08/1972).

²⁷ Tertulia preparatoria XX (18/09/1971) y XXI (25/09/1971), respectivamente.

encuentro con el poeta en la noche del catorce de agosto de 1971.²⁸ Después de esto, la relación entre los miembros del «Grupo Literario Marejada» y Carlos Edmundo de Ory se intensificó, así como la recurrente lectura y comentarios de su obra en las tertulias.²⁹ Junto a la literatura española, también estos jóvenes autores se sintieron atraídos por la poesía norteamericana de la «Generación Beat» y las propuestas artísticas de Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Philip Lamantia y Jack Kerouac, a través de la reciente edición y traducción de Marcos Ricardo Barnatán en su *Antología de la «Beat Generation»*³⁰ y a la que el «Grupo Literario Marejada» dedicó dos de sus tertulias preparatorias.³¹

Tras la primera asamblea general (y última Tertulia preparatoria XXII del dos de octubre de 1971) en la que se aprobaron los estatutos de la asociación cultural, dio comienzo la primera etapa del recién legalizado «Grupo Literario Marejada» con el proyecto de promover un manifiesto ideológico del grupo. Dicho manifiesto fue discutido en las Tertulias XXIII (9/10/1971), XXIV (17/10/1971), XXV (24/10/1971) y XXVI (30/10/1971) y sus conclusiones fueron discutidas en la sesión XXXII (12/12/1971). La amplitud de los asuntos tratados por el «Grupo Literario», entre los que se encontraba sendos homenajes a las

²⁸ En el acta de la tertulia preparatoria XV (14/08/1971) leemos: «Tema: “La filosofía de la biología”, estudio presentado por Javier Galiana, basado en el libro *Azar y Necesidad* de Jacques Monod. Posteriormente, algunos miembros del grupo, en distinto local, celebraron una tertulia poética con el poeta Carlos Edmundo de Ory, el cual leyó algunos poemas de sus libros: *Música de Lobo*, *Técnica y Llanto* y *Poesía 1945-1969*» (Archivo del Grupo Literario Marejada). Este encuentro fue evocado por el mismo Carlos Edmundo de Ory en la «Introducción» a la antología *Nueva Poesía: I. Cádiz*, pról. de Carlos Edmundo de Ory, Madrid, Zero (col. «Se hace camino al andar», núm. 46), 1976). Cfr. nuestro estudio de esta antología.

²⁹ Un buen ejemplo de esto fue la lectura del monográfico «Homenaje a Carlos Edmundo de Ory» que dedicó la revista malagueña *Litoral* (núms. 19-20, abril-mayo 1971) al poeta postista y que fue presentado en la Tertulia preparatoria XVII (28/08/1971). Más tarde, se organizaron tertulias dedicadas al estudio y análisis de la obra de este singular poeta gaditano, como fueron las tertulias LXII (1/09/1972) dedicada al «Postismo: Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory» o la número LXXVII (25/02/1973) que llevó por título «Estudio sobre la vida y la obra de Carlos Edmundo de Ory» y ambas estuvieron a cargo de Jesús Fernández Palacios.

³⁰ Barcelona, Plaza&Janés, 1970.

³¹ Tertulias preparatorias XVIII (04/09/1971) y XIX (11/09/1971).

figuras de Manuel de Falla (XXVIII, 14/11/1971), Pablo Picasso (XXIX, 21/11/1971) o la filosofía hindú (XXVI, 7/11/1971) a cargo de Rafael de Cózar, no debe hacer olvidar las más relevantes tertulias organizadas en torno a la temática del flamenco (Tertulias XXXI [5/12/1971], XXXVI [16/01/1972], XXXVII [23/01/1972], XXXVIII [30/01/1972], XXXIX [6/02/1972]) o la serie titulada «Fundadores de la poesía latinoamericana contemporánea» (Tertulias del XLI al XLV, desarrolladas del 20/02/1972 al 18/03/1972), en las que se abordaron los estudios de las obras de Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Octavio Paz.³² Las tertulias siguientes se centraron en el repaso de los distintos «Movimientos artísticos del siglo XIX» (en particular, «La Generación del 98» [XLVI, 8/04/1972], «El Modernismo literario» [XLVII, 15/04/1972] y «El Romanticismo» [XLIX, 29/04/1972]) y los «Movimientos artísticos del siglo XX» («El Cubismo literario» [LII, 10/06/1972], «Futurismo» [LIII, 17/06/1972]), «Expresionismo» [LIV, 23/06/1972], «Dadaísmo» [LVI, 30/06/1972], el «Surrealismo» [LVII, 07/07/1972] y, por último, el «Ultraísmo» [LVIII, 14/07/1972]).

Muy pronto, tanto las Tertulias preparatorias³³ como las Tertulias de la primera época³⁴ dieron paso a la necesidad de crear un medio de difusión impreso. De este modo, el «Grupo Literario Marejada» seguía un año después de su inicio en 1971 los pasos propios de un grupo literario de marcado carácter subversivo, a imagen y semejanza de los movimientos de vanguardia de principio de siglo XX. Para ello necesitaban tres elementos fundamentales: un manifiesto, una revista para su difusión y el estrépito y consiguiente escándalo público tanto entre doctos y legos. En cuanto a los manifiestos de este «Grupo» gaditano, nunca fueron publicados, aunque encontremos varios textos que puedan ayudarnos a entender su dimensión poética.

³² Este esquema nació de la publicación del libro de Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

³³ Periodo comprendido entre la I Tertulia preparatoria (08/05/1971) a la XXVIII (14/11/1971).

³⁴ La primera época del «Grupo Literario Marejada» comprendió de las tertulias XXIX (21/11/1971) a LXXVIII (11/03/1973).

3.3.1.2. PRESUPUESTOS POÉTICOS DEL «GRUPO LITERARIO MAREJADA»

A partir de la Tertulia LXV, se observa en el «Grupo Literario Marejada» una creciente preocupación por formular un proyecto ideológico común, según se desprende del acta de esta reunión celebrada el catorce de octubre de 1972: «Como complemento para las Tertulias semanales, se convino en la necesidad de estudiar temas con un trasfondo esencialmente ideológico».³⁵ Luego llegaría la «Revisión sobre la finalidad del grupo»³⁶ y la reflexión estructuralista del «Concepto y finalidad de la literatura (Elementos de la obra de arte)»³⁷ con el comentario de los poemas «Treinta monedas de pus» de Jesús Fernández Palacios y otros dos poemas de Jesús del Río y José Ramón Ripoll. Estas reflexiones señalarían el camino que el «Grupo Literario Marejada» había seguido en su segunda época: una mayor preocupación revisionista y reflexiva sobre su propia obra. A partir de estos parámetros, podemos entender mejor cómo los «juicios críticos» que se llevaron a cabo a partir de la tertulia LXXX (30/06/1973) de la segunda época (inaugurada una tertulia antes, el 22/05/1973) no fueron más que una consecuencia lógica de las inquietudes intelectuales y formativas de los jóvenes autores gaditanos.³⁸ Los siete juicios críticos realizados a la obra de

³⁵ Acta de la Tertulia LXV (14/10/1972). No obstante, esta preocupación estuvo presente en las discusiones en el seno del «Grupo Literario Marejada» como se puede observar en la tertulia XXXII del 12/12/1971, donde se leen el manifiesto poético del Grupo y el esquema del manifiesto ideológico y también se nombra una comisión para dar forma al manifiesto ideológico en la tertulia XXXIII (19/12/1971).

³⁶ Tertulia LXVI (22/10/1972).

³⁷ Tertulias LXX (26/11/1972), LXXI (03/12/1972) y LXXV (06/01/1973).

³⁸ La planificación de dichas valoraciones de la poesía de los miembros del «Grupo Literario Marejada» lo hallamos en el acta de la tertulia LXXIX (segunda época) donde leemos en el punto cinco: «Se decidió por unanimidad que en las tertulias de los meses de julio, agosto y septiembre, se iban a celebrar varias tertulias privadas, a modo de Juicios Críticos en torno a la obra de cada uno de los miembros de Marejada que escribiesen, siguiendo el orden siguiente: Alfonso Sánchez, Jesús Fernández Palacios, Francisco Sánchez, José Ramón Ripoll, Epifanio de Serdio, Rafael

distintos miembros del «Grupo Literario» convertían la crítica literaria en representación de un juicio con fiscal, abogado defensor, juez y jurado.³⁹ Además de estos «Juicios Críticos», hoy contamos con algunos documentos inéditos relacionados con la poética del «Grupo Literario» de Cádiz. Por orden cronológico, el primero de ellos fue concebido en febrero de 1972, cuando Jesús Fernández Palacios esbozó, con el título «El “Grupo Literario Marejada” de Cádiz: último exponente de una larga tradición literaria», una semblanza del escaso año de vida de dicho grupo. Tras los diversos apartados dedicados a los antecedentes, a la narración del nacimiento de *Marejada* y a los recitales realizados hasta la fecha, el poeta gaditano anotó en uno de sus apartados unas «Notas sobre el carácter poético» que transcribimos parcialmente a continuación:

Como dice George D. Thomson, con la Revolución industrial, la poesía se convirtió en una mercancía y el poeta en un productor de la misma, para un mercado abierto en el que había una demanda cada vez menor. Durante los últimos cincuenta años la cultura burguesa, incluida la poesía, está perdiendo vitalidad. Ahora la poesía no es el producto de la clase gobernante, sino de un sector pequeño y aislado de la clase media. Y así, la poesía burguesa ha perdido contacto con las fuerzas capaces de provocar un cambio social. Los jóvenes poetas de *Marejada* (no todos sus miembros son poetas), se encuentran en un proceso constante de búsqueda y renovación. Postulan por una poesía, producto de una conciencia artística y de una realidad objetiva, que se halle en estrecha solidaridad con aquellos que se encuentran oprimidos por las circunstancias políticas, sociales y económicas existentes sobre la faz de la Tierra. Dicha poesía, no es producto de la demagogia barata, ni tiene un carácter localista. Ponen al

Damián, Manuel Fernández Bago, Serafín Martínez Gutiérrez, Rafael de Cózar Sievert y Francisco Lorenzo».

³⁹ En estas siete sesiones se analizaron las obras de Alfonso Sánchez (Tertulia LXXXI), Jesús Fernández Palacios (Tertulia LXXXII), Francisco Lorenzo (Tertulia LXXXIII), Francisco Sánchez (Tertulia LXXXIV), Rafael de Cózar (Tertulia LXXXV), José Ramón Ripoll (Tertulia LXXXVII), Rafael Damián (Tertulia XC), realizadas del ocho de julio al seis de octubre de 1973. Contamos con una reedición de las actas de dichos «juicios críticos» en el estudio de Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario (Ob. Cit., pp. 131-172)* cuyo apartado de «Documentos» estuvo al cuidado del propio Jesús Fernández Palacios.

hombre como objetivo. Ellos dicen: «Nuestro sostén, nuestro problema y nuestra meta, es el hombre concreto que nace, sufre y muere. Huimos de las abstracciones y tendemos al amor como único medio de salvación posible. Nuestro único símbolo es el hombre que se queda desnudo ante su propio misterio, liberado de las ataduras que le alienan y dificultan su realización total».

Otros puntos que se ajustan a las intenciones poéticas del grupo son:

- a) Nuestra poesía es un problema de sensibilidad expresiva y un problema de angustia ante la realidad esencial y social existente.
- b) Propugnamos por una libertad total de expresión –verbal e idiomática– como consecuencia de nuestro ánimo por conseguir la libertad en todos los planos inherentes a nuestra existencia.
- c) Propugnamos por la exaltación de la imaginación (pero controlada técnicamente).
- d) Hacemos de la poesía un ideal vital, combinando una visión de la poesía, como creación de valores nuevos, con otra que la consideramos el descubrimiento de lo importante de la realidad.
- e) Nos interesamos por el empleo más adecuado de la forma y de la lengua, para evitar el desbordamiento de nuestros propios sentimientos. Es nuestro interés dominar la palabra y no que sea la palabra quien nos domine a nosotros.
- f) Desdeñamos el sentimentalismo y la retórica.
- g) No rechazamos lo que se quedó en llamar «doctrina antiartística» como la de la escritura automática.
- h) Pretendemos la interpretación final de la poesía como misterio que trasciende a la lógica.
- i) Necesitamos la metáfora para dar desahogo a las estructuras misteriosas que encontramos en nuestro inconsciente.⁴⁰

Este texto partía de una premisa filosófica marxista como fue la ausencia del valor de cambio de la poesía burguesa y, por ende, su incapacidad para subvertir el

⁴⁰ Jesús Fernández Palacios, «El Grupo Literario *Marejada* de Cádiz: Último exponente de una larga tradición literaria», febrero 1972, inédito, 4 p.

orden impuesto por una ideología burguesa. En un sentido análogo a lo que luego defenderá el «Colectivo 77» de Granada y Málaga, los poetas del «Grupo Literario Marejada» debían buscar otra forma de decir, otro lenguaje que les permitiera no perpetuar la ideología hegemónica burguesa. De ahí la constante preocupación por buscar un nuevo lenguaje que les posibilite desasirse del inmovilismo social y creativo. Por esta razón, los poetas de *Marejada* experimentaron con un lenguaje poético antirretórico y antisentimental, inspirado en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX (Creacionismo, Ultraísmo y Surrealismo, fundamentalmente). A través de esta conciencia artística, el «Grupo Literario Marejada» reivindicó un nuevo lenguaje que fuera capaz de expresar la sensibilidad del hombre en el mundo. Es decir, tras un nuevo lenguaje se hallaba una manera distinta de mirar la experiencia vital del poeta y su particular forma de observar y entender el mundo que le rodea. La libertad en el plano de la expresión no era más que el anhelo de ser libres también en todos los ámbitos del individuo (incluido el político). Este concepto idealista de la creación poética, que reorienta la capacidad observadora del poeta y que transforma la poesía en instrumento de conocimiento, permitió a través de la metáfora trascender el racionalismo realista burgués y transformar tanto la conciencia artística como la realidad objetiva. Es decir, dicha poética independizaría el discurso de la realidad para configurar otro de carácter personal y trasgresor, esta vez sí, teñido de una conciencia crítica ante las circunstancias políticas, sociales y económicas injustas. En conclusión, la poesía del «Grupo Literario Marejada» buscó un nuevo lenguaje para explorar en el hombre y en el amor (como capacidad salvadora) desde una perspectiva novedosa. Tras este análisis, se puede comprobar hasta qué punto los primeros pasos de *Marejada* estuvieron poéticamente subordinados al magisterio de Carlos Edmundo de Ory pues, como anota Juan José Lanz,

La poesía de Ory interesaba a los jóvenes autores de «Marejada», no sólo por su renovación técnica, por su experimentalismo formal, sino también por su profundo contenido existencial y vital. Parafraseando el título de uno de sus libros más admirados en aquellos años, podría decirse que a «Marejada» le atraía no sólo la *técnica* poética de Ory, sino también su profunda capacidad de *llanto*,

de hacer del sufrimiento personal un sentimiento cósmico sin caer en el más ralo confesionalismo romántico.⁴¹

Pocos meses después, otro texto de la pluma del poeta Jesús Fernández Palacios fue concebido como presentación del «Grupo Literario Marejada» en una de sus lecturas públicas. En dicho texto, fechado el día uno de noviembre de 1972, descubrimos algunos rasgos que ahondan sobre estos mismos planteamientos poéticos del grupo que oscilaron entre el carácter visionario del autor y la poesía como instrumento válido de conocimiento del mundo:

(...) Nuestro origen puede estar en el origen de la conciencia y en el conocimiento del bien y del mal, explicados, a priori, en los términos de nuestra psicología individual. Es por esto, que nuestro grupo no pretende ser una asociación accidental, es más, podríamos afirmar que el denominador común de nuestra unión es nuestro común o análoga actitud vital frente al descubrimiento de la realidad. Partiendo de un general rechazo de los sistemas artificiales del poder abogamos por la libertad de la imaginación y tratamos de vivir de acuerdo con las leyes naturales –que es el imperio de la razón. Inmersos en el mundo de las percepciones, no podemos prescindir del arte, porque el arte contribuye a la liberación de nuestras represiones, en una compensación por las abstracciones de nuestro intelecto. Aparte, es un medio necesario para adquirir nuestro conocimiento de ciertos aspectos de la realidad. Situados en la postura lógica del que tiende a la acumulación del conocimiento, no podemos, sin embargo, conocer el sistema del universo en su totalidad y en sus más lejanas ramificaciones. (...) Desde el prisma que lo analicemos, nuestras vidas son aventuras individuales dentro de la comunidad. Integramos el mundo y somos su instrumento más sensitivo.

Estamos sometidos directamente a millares de sensaciones: unas placenteras y otras penosas. Nuestra naturaleza nos lleva a buscar lo placentero, y aunque hemos descubierto que el camino de la menor resistencia no es necesariamente o finalmente el camino hacia el mayor placer, tratamos de ordenar nuestras vidas de tal modo que contengan la máxima intensidad de

⁴¹ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 41.

placer. Estamos intentando llegar a ser buenos conocedores de una variedad de placeres, expertos en la integración de las sensaciones y vamos desarrollando gradualmente una jerarquía de valores, que constituye y constituirán nuestra cultura. El tiempo nos dirá, según la buena o mala construcción de dicha jerarquía, si esa nuestra cultura sobrevive o perece. Somos capaces de explicarnos racionalmente el hecho de las catástrofes naturales –hambre, epidemias, inundaciones, tempestades, etc.– y consideramos como muy nocivos para el bien de la comunidad, la ambición de poder y el temor a la muerte. Consideramos que estos dos factores bastan para explicar la represión de los instintos naturales y la creación de esas fantasías tétricas de las cuales procede toda la melancolía del mundo. Nuestros propósitos son aventar el temor a la muerte y renunciar a todo deseo de dominar al más humilde de nuestros semejantes.

Estas son nuestras tentativas en favor de la paz y de la felicidad. Y como finalidad última, creer en aquello que podemos probar por la razón, sufrir con un sufrimiento no impuesto, no renunciar a nada, aceptar las nuevas formas, gozar pluralmente y realizar el desorden de nuestras vidas, en medio del orden generoso de vivir.⁴²

Esta presentación del «Grupo Literario Marejada» evidencia la relación existente entre la actitud del poeta y la poesía. La creación literaria estaba íntimamente imbricada con el conocimiento del mundo. El poeta descubriría la realidad con unos «ojos» atentos a su entorno y a la sociedad que le rodea. Este concepto neorromántico del poeta-vate inauguraba un sentido de la poesía basado en el anhelo de libertad creativa opuesto, a su vez, a cualquier sistema de poder, social o literario. La imaginación sería la única arma de liberación posible en el hombre y, por ende, la poesía se convirtió en el vehículo preferido para liberar cualquier síntoma de represión del individuo, así como de sus propios temores de la muerte. Esta concepción poética descrita por Jesús Fernández Palacios recogió el espíritu del «Grupo Literario Marejada», que tanto expresaba sus angustias con las imágenes de «fantasías tétricas» como su vitalismo radical y la celebración de la vida en plenitud. Con este texto, la poética de *Marejada* se perfilaba más como

⁴² Jesús Fernández Palacios, «Presentación del “Grupo Literario Marejada” (1/11/1972)», inédito.

una propuesta ética, de su situación como autores ante el mundo, que estética, entendida ésta como planteamiento artístico concreto. Fue, en conclusión, una situación de búsqueda en todos los ámbitos de la vida salvo en uno: la vocación de poetizar como única manera de liberar al hombre de sus ataduras. En cierto modo, estas líneas escritas por Jesús Fernández Palacios venían a responder someramente a las inquietudes manifestadas poco antes en la Tertulia LXVI, celebrada el veintidós de octubre de 1972, donde se abordó de manera monográfica la «Revisión sobre la finalidad del grupo». De ésta se obtuvieron algunas conclusiones que paso a citar:

Necesidad de consolidar en una ideología seria, responsable y madura.

Preparación en el campo literario de forma especial.

Publicación de una revista literaria.

Dar nuevos recitales cuando haya algo interesante que decir.

Organizar nuevos actos culturales de significación cultural.

La consecución de una comunicación en todos los órdenes como fin fundamental.⁴³

Junto a la denodada búsqueda de una ideología poética, el «Grupo Literario Marejada» también mostraba la necesidad de intervenir en el seno de la sociedad a través de la reflexión realizada mediante la poesía. Esta poesía como conocimiento del mundo adquiere, entonces, un papel eminentemente comunicativo expresado a través de recitales poéticos, actuaciones o colaboraciones en el ámbito cultural gaditano. Por todo ello, los últimos meses de 1972 fueron para este colectivo poético un periodo de revisión y reflexión sobre el «Concepto y finalidad de la Literatura», «Por qué escribimos y por qué nuestra vocación literaria», «Comunicación y expresión poéticas» o «Posición crítica ante una composición poética», asuntos planteados en la Tertulia LXVII (28/11/1972) como temas para su análisis y estudio.

En último lugar, hemos dejado el comentario del texto que inauguró la revista *Marejada* que, paradójicamente, fue escrito por Fernando Samaniego.

⁴³ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXVI, 22/10/1972, p. 1.

Dicho texto fue el editorial de la revista de enero de 1973, aunque fue miembro fundador del «Grupo Literario Marejada» en 1971, ni pertenecía a este colectivo gaditano ni residía en Cádiz. No obstante, su labor inicial en el proyecto cultural del «Grupo Literario Marejada» y su relación de amistad con varios de sus miembros (especialmente, con Jesús Fernández Palacios) lo convertían en un magnífico conocedor de las aspiraciones poéticas de nuestro Grupo gaditano. En este editorial, Fernando Samaniego esbozó un manifiesto más incendiario que los anteriores pero, a la vez, eludió plantear elementos de índole estética. Por ello, se trata de un logrado «manifiesto» a la manera de las vanguardias históricas, aunque esto no siempre mantenga cierta coherencia con las páginas de la revista:

Marejada,

ante el hecho sociológico del bostezo cultural,

quiere llegar hasta la tercera piel.

Una revista de poesía es violación. Arrojamus palabras para el delito.

Revista rota. Lenguaje de infierno.

Sin vocación localista ni síntomas de cortejo

a los eurócratas de la poesía.

1. la existencia humana deja sin paz a las almas
2. realidad dialéctica en provincias
3. noches a la luz de un cementerio subterráneo
4. apretar la garganta llena de glutamato
5. nace *marejada*. bautismo purgante. no hay padrinos

La poesía debe ser hecha por todos.

Rimbaud: la misión de la poesía es transformar la vida⁴⁴

Este breve editorial que encabeza el primer y único número de la revista *Marejada* definió las intenciones inconformistas del «Grupo Literario», tanto en el plano social como en el estrictamente estético. El lenguaje usado apelaba a una aspiración universal en oposición a la localista, un mensaje dirigido a la mayoría, no a la minoría, y una finalidad transformadora de la realidad. La soledad en la que nacía esta revista en Cádiz («no hay padrinos») marcó un hito en la poesía

⁴⁴ Fernando Samaniego, «*Marejada...*», *Marejada*, núm. 1, Cádiz, enero 1973, p. 3.

andaluza de principio de los años setenta. En ella fue reivindicada la voz poética andaluza, que era desconocida en un amplio panorama de la poesía española. Por tanto, *Marejada* planteó una doble ruptura con la sociedad civil de los setenta: una, relacionada con el poder político de ámbito local; y otra, con la estética del momento, sea la poesía social caduca o la esgrimida por los *Nueve novísimos poetas españoles*⁴⁵ de José María Castellet. Las citas a Lautréamont («La poesía debe ser hecha por todos») y Rimbaud («la misión de la poesía es transformar la vida») apelaron a «les poètes maudits» y al inconformismo vital que alimenta su escritura. En conclusión, las palabras de Fernando Samaniego presentaron a unos jóvenes poetas que aspiraban a cambiar el «bostezo cultural» de una ciudad como Cádiz ante la pasividad de buena parte de sus instituciones culturales de principios de la década de los setenta.

La transición cultural en Cádiz comenzaba a golpe de relecturas de la tradición poética a partir de 1971, con la creación del «Grupo Literario Marejada». Como afirma Alejandro Luque de Diego, «Apostar por la poesía puede parecer una opción absurda. Hacerlo en 1972, en momentos de vehemencia franquista, se antoja un acto de rebeldía».⁴⁶ Por ello, el papel fundamental desempeñado por este modesto grupo de autores que, a pesar de su juventud, fueron capaces de percibir el viento de los cambios poéticos y, por ende, históricos. Este nuevo aliento supuso en el ánimo cultural gaditano una renovación que fue más allá de la disolución del grupo, pues lo relevante de la actitud vital y creativa de los autores de *Marejada* fue la toma de conciencia de un tiempo nuevo, de una época que se inauguraba con los anhelos de libertad. En esta búsqueda ética y estética fue donde se enmarcaba la necesidad del «Grupo Literario Marejada» de dejar la tradición poética española de posguerra, instalada cómodamente en los libros de historia de la literatura. De ahí que buena parte de su renovación poética se encuentre en la relectura de la tradición a partir de tres parámetros distintos: a) el descubrimiento de los «maquis» literarios de la

⁴⁵ Barcelona, Barral Editores, 1970; 2ª ed, Barcelona, Ediciones Península, 2001; 3ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 2006.

⁴⁶ Alejandro Luque de Diego, «Los 70: Marejada de fondo», en AA.VV., *La Plata Fundida 1970-1995, Ob. Cit.*, p. 15.

posguerra española, es decir, la lectura de la obra de Carlos Edmundo de Ory, interpretados éstos como poetas malditos; b) el descubrimiento de la literatura *beatnik*, cuanto tiene ésta de subversivo del orden establecido; y c) la relectura del grupo poético del veintisiete a partir de parámetros nuevos, ajena a interpretaciones superficiales y neopopularistas. Este rechazo a la poesía hegemónica de la tradición de los setenta supuso, por ende, la recuperación de numerosos poetas andaluces de posguerra, entre los que se encontraban las figuras de Fernando Quiñones y de Carlos Edmundo de Ory. De la relación que mantuvieron nuestros poetas gaditanos con Quiñones y Ory dan fe las páginas de la revista *Marejada*, donde descubrimos los poemas «Sexual activities»,⁴⁷ del primero, y «Vere Gostra»⁴⁸ y la traducción de los ocho poemas de Strétchko Kosovel,⁴⁹ del segundo. Pero dichas colaboraciones no fueron los únicos asuntos que relacionaban a estos autores con el «Grupo Literario Marejada». Ambos poetas ejercieron una gran influencia en la labor literaria de este «Grupo», pues el primero gestionó tanto los recitales realizados en Madrid⁵⁰ como la subvención

⁴⁷ *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 39.

⁴⁸ *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 42.

⁴⁹ *Marejada*, núm. 1, enero 1973, pp. 16-20.

⁵⁰ Leemos en una carta dirigida a Jaime Delgado: «Realmente es un grupo que vale mucho, que han hecho ya muchas cosas sin medios y de los que se puede responder con entusiasmo; yo por ejemplo les he gestionado y conseguido con el mayor gusto una serie de recitales aquí en Madrid para mayo –Instituto de Cultura Hispánica, Colegio Mayor Guadalupe, etc.–, y para el próximo curso en el Ateneo» (Fernando Quiñones, «Carta personal a Jaime Delgado. Director de Cultura Popular y Espectáculos» [17/03/1972]). Los tres recitales referidos se desarrollaron los días veintinueve de mayo en el Colegio Mayor Covarrubias, el treinta de mayo, en el Instituto de Cultura Hispánica y el treinta y uno de mayo de 1972, en el Colegio Mayor Guadalupe de Madrid. De estos actos dieron noticia los periódicos con el título «Grupo Literario *Marejada*, de Cádiz: 3 recitales en Madrid» en el *Diario de Cádiz* (27/05/1972 y 4/06/1972), *ABC* de Madrid (30/05/1972) y las revistas de literatura *Poesía Hispánica* (núm. 234, junio 1972, 2ª época) y la *Estafeta Literaria* (15/06/1972, p. 52), entre otras. También, el poeta Fernando Quiñones colaboró en los actos organizados por el «Grupo Literario Marejada» en mayo y diciembre de 1972 según reza en la «Síntesis cronológica del Grupo Literario Marejada» (*Marejada*, núm. 1, Cádiz, enero 1973, p. 32) y en los artículos de periódico «Ciclo Literario de *Marejada* lo clausuró ayer Fernando Quiñones con la lectura de su *Ben Jaqan*» (*Diario de Cádiz*, 30/12/1972).

del Ayuntamiento gaditano,⁵¹ amén de participar en algunas de sus tertulias.⁵² En cierto modo, Fernando Quiñones apadrinó a los poetas del «Grupo Literario Marejada» sin que esto supusiera, por el contrario, una identificación con su propia poesía. Basada en la tradición árabe-andaluza, la obra de Fernando Quiñones modernizó el culturalismo vitalista como mostraban los poemas de *Marejada*:

ofrecía una combinación de tradición y modernidad, de intimismo y preocupación ética, de neorromanticismo y distanciamiento objetivo, en un camino intermedio, superador del enfrentamiento lírico de tendencias en la primera posguerra, que el «Grupo Literario Marejada» buscaba.⁵³

Junto con las propuestas del poeta de Chiclana, también hallamos un buen número de autores gaditanos que, salvo Julio Mariscal y José Luis Tejada, habían emigrado a Madrid, donde desarrollaban su labor poética como hicieron José Manuel Caballero Bonald, Carlos Murciano, Ángel García López y Manuel Ríos Ruiz. Sin embargo, fue la obra poética de Carlos Edmundo de Ory la que se convirtió en bandera y guía de este «Grupo Literario», como ha comentado Antonio Hernández en una entrevista con Juan José Téllez Rubio:

Pero hay un poeta al que le cabe la gloria de atribuirse más netamente el hecho revulsivo, Carlos Edmundo de Ory, quien, inicialmente, absorbió a los del grupo, conduciéndolos por los caminos crespos y ásperos, que son, al fin y al cabo, los más luminosos y gratificantes. Su atención de puntual corresponsal con ellos, les

⁵¹ Fernando Quiñones, «Carta personal a D. Jerónimo Almagro, Alcalde de Cádiz», 12/09/1972.

⁵² La presencia de Fernando Quiñones es anotada en las actas de las tertulias del «Grupo Literario Marejada» XI (17/07/1971), donde comentó su poética y leyó algunos poemas de *Las Crónicas de Al-Andalus* y *Crónicas de Mar y Tierra*. Con posterioridad, asistió a la Tertulia XXIII (9/10/1971) y mantuvo contacto epistolar en los meses previos a la publicación de la revista *Marejada*.

⁵³ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 36.

daría, de inmediato, una imagen, si más vaga por difícil, más cercana a la poesía verdadera.⁵⁴

Su exilio en Amiens no impidió que poco a poco su huella fuera cada vez más profunda en la poesía de los jóvenes poetas de *Marejada*, empezando por Jesús Fernández Palacios, quien comenzó los intercambios epistolares con el poeta exiliado. Sobre esta intensa relación de los poetas de Cádiz con Carlos Edmundo de Ory, Rafael de Cózar ha comentado:

La revista *Marejada* cumplió también por última vez su ciclo en el primer número y Carlos estaba en ella presente, Carlos desde Amiens, encendiendo a menudo nuestros buzones, cartas de hielo y fuego al mismo tiempo, comunicación y exigencia: desde Cádiz, a veces la esperanza...⁵⁵

La influencia de la obra de Carlos Edmundo de Ory en la joven poesía andaluza comenzó con la relectura de su obra en la antología *Poesía 1945-1969*, al cuidado del también poeta Félix Grande.⁵⁶ Su recuperación por parte del «Grupo Literario Marejada» debe enmarcarse en un interés creciente por las distintas revistas y diversos colectivos de poesía de los años setenta por la obra de los poetas heterodoxos españoles. De ahí que en la década de los setenta hallamos

⁵⁴ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 297. La relación de Antonio Hernández con el «Grupo Literario Marejada» ha sido ampliamente comentado por Juan José Lanz (cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 41-42), aunque deben ser completadas las ocasiones en las que asistió a las tertulias de este Grupo en la número XXII (2/10/1971), LVII (7/07/1972) y LXXIII (25/12/1972), unos días después de su conferencia «Seis poetas gaditanos» leída en el *I Ciclo Literario del Grupo Marejada* (23/12/1972). También debemos señalar la atención que tuvo por parte del «Grupo Literario Marejada» la entrevista realizada por Antonio Hernández a Carlos Guillermo Cinco publicada en *Índice* (enero 1969) cuyo título era «No un hippie, ni un beat, ni un azteca: soy un drogado» y le valió al entrevistador un proceso por el Tribunal de Orden Público (Tertulia LXIV [15/09/1972]).

⁵⁵ Rafael de Cózar, «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas», núm. 74), 1990, p. 44.

⁵⁶ Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969*, ed. de Félix Grande, Barcelona, Edhasa, 1970.

numerosos homenajes a Carlos Edmundo de Ory,⁵⁷ Eduardo Chicharro⁵⁸ o Juan Eduardo Cirlot,⁵⁹ entre otros. Los poetas de *Marejada* se sienten atraídos por la obra de Ory tanto por su carácter experimental como por el vitalismo de sus versos. De hecho, aquello que comenzó siendo un encuentro con el poeta de *Técnica y llanto*⁶⁰ el catorce de agosto de 1971 (Tertulia preparatoria XV), se convirtió en lectura del homenaje a Ory publicado por la revista malagueña *Litoral* (Tertulia preparatoria XVII [28/09/1971]), un «Estudio sobre la vida y la obra del poeta Carlos Edmundo de Ory» de Jesús Fernández Palacios el veinticinco de febrero de 1973 (Tertulia LXXVII), y el montaje de «un recital de poesías de Carlos Edmundo de Ory con motivo del cincuentenario de su nacimiento, el próximo día 27 de abril» (Tertulia LXXVIII [11/03/1973]), luego titulado *Orygénesis*.⁶¹ No obstante, la intertextualidad de la obra de Carlos Edmundo de Ory y los jóvenes autores gaditanos debe ser analizada con detenimiento, pues como ha señalado José Ramón Ripoll:

El Postismo fue para nosotros un gesto más que una estética: un comportamiento circunstancial para un tiempo y un lugar determinados. Creo que no fuimos postistas porque, entre otras cosas, Carlos ya no lo era. Carlos había sido el Postismo, pero ya era otra cosa. Aprendimos de él temperamento, tanto poético como vital, entusiasmo y definición; es decir, saber acoger la literatura con pasión pero, al tiempo, refinar ese sentimiento pasional. Ory es antojadizo y radical, arbitrario y meticuloso a la vez, pero nos enseñó a defender lo que nos gustaba frente a la moda, a lo impuesto. Yo personalmente he sido más lector y amigo de Carlos que devoto del Postismo.⁶²

⁵⁷ *Litoral*, núms. 19-20, abril-mayo 1971.

⁵⁸ *Trece de nieve*, núm. 2, invierno 1971-1972.

⁵⁹ *Artesa*, núm. 20, noviembre 1973.

⁶⁰ Barcelona, Ocnos, 1971.

⁶¹ *La Orygénesis. Recital escenificado en torno al poeta Carlos Edmundo de Ory en el cincuentenario de su nacimiento* fue estrenado el veinticinco de mayo de 1973 en el Colegio Mayor Chaminade de Cádiz.

⁶² Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 300.

A esta opinión, debemos añadir la de Rafael de Cózar en la que también apoya esta lectura, más centrada en la actitud del poeta ante la sociedad y la tradición literaria que poética, siendo éste uno de los autores del «Grupo Literario Marejada» (junto a Fernández Palacios) que más influencia ha tenido del autor postista:

El Postismo y Ory –comenta Rafael de Cózar en la entrevista realizada por Juan José Téllez– significaron efectivamente una faceta fundamental de nuestro grupo. Tuvo además para nosotros un valor simbólico, ya que no sólo era un interés por el movimiento en sí mismo y la obra concreta del amigo y poeta gaditano, sino síntoma de una apertura general hacia temas que entonces podían considerarse revolucionarios, y no sólo en el plano político. (...) No estoy muy seguro del grado de influencia directa de los postistas en nuestra obra. Tal vez sería necesario estudiar este aspecto en cada miembro del grupo, pero donde no me cabe duda de una influencia directa es en los comportamientos, en las actitudes. El magisterio humano y personal de Ory me parece más significativo en aquella época que la influencia literaria (...).⁶³

Aunque el magisterio de la obra de Carlos Edmundo de Ory fuera fundamental tanto en el ámbito poético como en el existencial y vital,⁶⁴ debemos asumir el periodo histórico en el que surge la poesía del «Grupo Literario Marejada» y, por ende, el carácter juvenil de sus propuestas. Por esta razón, la poética de los autores de la revista *Marejada* mostró la influencia de hipertextos diversos procedentes de tradiciones y propuestas literarias contrarias. Por ello, observa José Ramón Ripoll inteligentemente que:

Hay que ubicar al grupo en espacio y tiempo (...). Por un lado, estábamos en Cádiz, una ciudad cultural y editorialmente apartada de las modas de las grandes ciudades españolas; por otra parte, éramos jóvenes todavía respecto de los

⁶³ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 299.

⁶⁴ Anota Juan José Lanz, «La poesía de Ory interesaba a los jóvenes autores de *Marejada*, no sólo por su renovación técnica, por su experimentalismo formal, sino también por su profundo contenido existencial y vital» (Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 41).

«novísimos». La poesía social nos llamaba la atención por su denuncia constante, por su vocación subversiva, aunque estilísticamente y formalmente reivindicara más el orden y la tradición que la poesía novísima. Éramos un poco esquizoides, literariamente hablando. (...) Las divergencias entre poética y poesía son palpables, o si se quiere entre teoría y práctica.⁶⁵

No obstante, el hecho de una búsqueda constante, como demostraron los miembros del «Grupo Literario», fue suficiente para dinamizar la vida cultural de una capital de provincias muy lejos de casi todo. En este sentido, el breve espacio en el que actuaron los miembros de *Marejada* supuso una renovación completa en el carácter literario, no tanto en el sentido estético como en el espiritual. El renovado aliento que los diversos actos públicos, colaboraciones y, por último, la publicación de la revista, llevó al «Grupo Literario Marejada» a inaugurar un nuevo periodo cultural denominado «transición». Así lo ha recogido de viva voz el periodista y poeta Juan José Téllez:

A Rafael de Cózar, por ejemplo, no le cabe duda de que los poetas de *Marejada* pertenecen a la generación que él prefiere definir como de la Transición: “El término *novísimo* podría aplicarse a los antologados por Castellet, quienes evidencian algunos rasgos característicos de la generación, pero esa es mucho más compleja y diversa. Tampoco el término de *Generación del 68* me parece correcto, ni el de *Generación del lenguaje*, porque todas lo tienen. La nuestra es la que se sitúa más o menos entre 1965 y 1979. Y creo que *Marejada* sintetizó e integró la pervivencia aún del compromiso social con la nueva vanguardia experimental, la fuente que procede de la incorporación de los exiliados, la línea de la nueva narrativa latinoamericana, la literatura europea desde Joyce al *nouveau roman*, la cultura *underground* y el compromiso con la estética. De todo ello ofrece testimonios *Marejada*, como otros grupos de entonces.⁶⁶

De hecho, lo más relevante de la labor literaria de Jesús Fernández Palacios, Rafael de Cózar, José Ramón Ripoll o Alfonso Sánchez fue el desbroce de nuevos

⁶⁵ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 295.

⁶⁶ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 294.

caminos poéticos que, poco después, recorrieron estos mismos poetas por trayectos y metas poéticas muy distintas unas de otras.

3.3.1.3. LOS ACTOS PÚBLICOS DEL «GRUPO LITERARIO MAREJADA»

Junto a las tertulias de carácter formativo y la publicación de la revista de poesía, nos queda abordar la dimensión pública de los poetas de *Marejada*, aspecto de gran repercusión en el contexto cultural gaditano de la década de los setenta.⁶⁷ Entre ellas, las lecturas públicas tuvieron un papel fundamental por su frecuencia y capacidad de convocatoria, como se demuestra en las diversas notas periodísticas aparecidas en los diarios de estas fechas.⁶⁸ A la par que daban

⁶⁷ Bajo el epígrafe «Actividad pública del Grupo» el profesor Juan José Lanz ha desarrollado un amplio análisis sobre las lecturas poéticas, organizaciones de conferencias y colaboraciones que el «Grupo Literario Marejada» realizó entre 1971 y 1974. Por esta razón, remitimos a sus páginas (Juan José Lanz, «*Marejada: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano*», *Ob. Cit.*, pp. 57-64).

⁶⁸ Entre ellas destacamos las realizadas en Cádiz (en 1971, Instituto Columela en mayo, Centro Cultural en junio, Colegio Universitario en diciembre; en 1972, Colegio Oficial de Médicos en enero, Colegio Mayor Chaminade en noviembre, entre otros), Jerez de la Frontera (Fiesta de la Poesía Sherry en junio de 1971), Puerto de Santa María («Grupo Cultural Medusa», en julio de 1971), Sevilla («Grupo Cerezo», en diciembre de 1971) y Madrid (Instituto de Cultura Hispánica, Colegio Mayor Guadalupe y Colegio Covarrubias, en mayo de 1972). De ellas, dieron noticia las siguientes notas de prensa: «Actividades del Grupo Literario Marejada», *ABC* de Sevilla, 16/12/1971; *Diario de Cádiz*, 14/12/1971; *Diario de Cádiz*, 27/01/1972; «Grupo Literario Marejada de Cádiz: 3 recitales en Madrid», *Diario de Cádiz*, 4/06/1972; *Poesía Hispánica*, núm. 234, junio 1972, 2ª época; *Estafeta Literaria*, 15/06/1972, p. 52; *ABC* de Madrid, 30/05/1972; *Diario de Cádiz*, 24/11/1972; *Diario de Cádiz*, 14/12/1972; *ABC*, 17/12/1972; *Diario de Cádiz*, 15/07/1973; *Hoja del Lunes*, 16/07/1973; «El viernes, en Chaminade», *Diario de Cádiz*, 23/05/1973; «Actividades culturales en Chaminade», *Diario de Cádiz*, 4/12/1973; «Actividades culturales en el Colegio Mayor “Chaminade», *Diario de Cádiz*, 30/11/1973; «En el Colegio Mayor Chaminade», *ABC* de Sevilla, 1/12/1973; *Poesía Hispánica*, núm. 254, febrero 1974; «El grupo Marejada en Librería Fulmen», *Correo de Andalucía*, 11/02/1973; «Cádiz: Actividades del Grupo Literario Marejada», *Estafeta Literaria*, 15/04/1973; *Diario de Cádiz*, 8/04/1973; *Diario de Cádiz*, 8/06/1973; *El Correo de Andalucía*, 7/06/1973; *Diario de Cádiz*, 29/03/1973; *ABC* de Sevilla, 30/03/1973; *La Hoja de los Lunes*, 2/04/1973; *Diario de Cádiz*, 6/04/1973, entre otras.

publicidad a la lectura pública de sus propios versos, también dinamizaron el panorama cultural gaditano con la organización de diversos actos relacionados con sus centros de interés como Grupo. Entre ellas, hallamos la temática del Flamenco que, junto a las tertulias ya anotadas y el «I Frito gaditano de cante flamenco» en la Librería Mignon en homenaje al poeta argentino Ángel Leiva,⁶⁹ encontramos la organización de un «Recital de Cante Flamenco» a cargo del cantaor Manuel Genera y el guitarrista Manuel Molina⁷⁰ y una «Exposición sobre Manolo Caracol» en la Sala de Arte «Kahor».⁷¹ A esto, debemos añadir numerosas presentaciones, recitales de poesía y colaboraciones en actos culturales de diversa índole a lo largo de estos años. Entre todos ellos, quizá los más relevantes fueron la «Mesa redonda sobre Narrativa Andaluza»⁷² y el «Ciclo de

⁶⁹ Organizado por el «Grupo Literario Marejada» en la Librería Mignon en homenaje al poeta argentino Ángel Leiva, el «I Frito gaditano de Cante Flamenco» se desarrolló en diecisiete de diciembre de 1971 con la intervención de los cantaores «Caracol de Cai» y Juan Ramírez y los guitarristas Rafael Rosas y «El Picha» que interpretaron fandangos, soleá, malagueñas, alegrías, peteneras, siguiiriyas, tientos, polo y bulerías.

⁷⁰ Dicho recital de cante flamenco se celebró en el Teatro Andalucía de Cádiz el doce de noviembre de 1972. En el programa de mano aparecen las siguientes notas: «Ante la trascendencia y el interés que sigue despertando nuestro folklore popular andaluz en los medios socio-culturales de España, nos vemos en la situación de presentar a Manuel Gerena, un poeta que canta, que grita y siente, un cantaor del pueblo andaluz para todos los pueblos, un hombre que nació de la tierra y se entrega a los que padecen en ella, un grito de dolor que no llora, se revela. Un compás, un cante, un verso». Dicho evento tuvo una importante cobertura informativa en la ciudad de Cádiz, como muestra el artículo «Manuel Gerena, 'cantaor del pueblo andaluz', debutará en Cádiz» (*Diario de Cádiz*, 11/11/1972).

⁷¹ Según el programa de mano publicado para la ocasión, dicha exposición los días nueve, diez, once y doce de abril de 1973. En este mismo documento podemos leer: «por eso nosotros hemos intentado a través de la imagen y la palabra, de la luz y el sonido, convocar esas fuerzas oscuras que oficiaba este hombre». Dicho evento cultural fue difundido por las publicaciones *Estafeta Literaria* (15/04/1973), *Diario de Cádiz* (8/04/1973) y *ABC de Sevilla* (11/04/1973).

⁷² Se celebraron en el Colegio Universitario Gaditano el cinco de mayo de 1972 a las veinte horas y media. En el programa de mano leemos: «En el ánimo de todos está –dentro del agitado panorama literario español– el tema de la llamada *Narrativa Andaluza*. Sobre el hecho literario hemos oído diversos puntos de vista y ello ha despertado en nosotros tanto interés que nos hemos puesto a leer y a comparar, a sopesar y a medir y tenemos que asentir –que ningún *centralista* se ponga nervioso– que esto de los *narraluces* es un fenómeno digno de ser tomado en cuenta». La

Literatura» que contó con la colaboración de Antonio Hernández, Antonio Cillóniz y Fernando Quiñones.⁷³

Por último, bajo los títulos *El nacimiento y el niño*⁷⁴ y *La Orygénesis*⁷⁵ nos encontramos con dos «Recitales escenificados»⁷⁶ a cargo del «Grupo Literario Marejada». Al respecto, ha comentado José Ramón Ripoll:

De hecho, las diferentes lecturas que dábamos, en colegios mayores, universidades, etc., estaban ajustadas de antemano. Cuanto parecía improvisación estaba escrito o coordinado. En cada acto se fundía naturalmente poesía, música y movimiento. Así surgió, casi sin darnos cuenta, un ritmo propio. (...) comprobamos que la simple lectura de un poema, en este momento, era más fría que si la acompañábamos de otras expresiones artísticas. Poco a poco, esas manifestaciones colaterales de la poesía dejaron de acompañar simplemente y se

prensa se hizo eco de ella en «1ª Semana de la Narrativa andaluz» del *Diario de Cádiz* (2/05/1972) y «Mesa redonda sobre la narrativa andaluza» del *Diario de Cádiz* (5/05/1972).

⁷³ Los actos se celebraron los días veintitrés, veintisiete y veintinueve de diciembre de 1972. En dichos actos, Antonio Hernández leyó una conferencia sobre «Seis poetas gaditanos», Antonio Cillóniz y Fernando Quiñones leyeron una selección de poemas propios. La prensa local y nacional cubrió este evento como demuestran las notas aparecidas en *Diario de Cádiz* (23/12/1972), *Diario de Cádiz* (24/12/1972), *Diario de Cádiz* (24/02/1973), *Diario de Cádiz* (25/02/1973); *La Estafeta Literaria* (1/03/1973); «Fernando Quiñones lo clausura esta tarde con el estreno de *Ben Jaqan*», *Información Local*, 29/12/1972; *Poesía Hispánica*, febrero 1973; *Diario de Cádiz*, 27/12/1972 y 28/12/1972; *ABC* de Madrid, 27/12/1972; *ABC* de Sevilla, 28/12/1972; el 27/12/1972 salió en TVE en el programa «Agenda Cultural» a las 14'15 horas. «Lo clausuró ayer Fernando Quiñones con la lectura de su *Ben Jaqan*», *Diario de Cádiz* (30/12/1972).

⁷⁴ *El nacimiento y el niño* se representó por primera vez el veintisiete de enero de 1973 en el Colegio Oficial de Médicos de Cádiz.

⁷⁵ *La Orygénesis* se representó una única vez el veinticinco de mayo de 1973 en el Colegio Mayor Chaminade. La noticia de este evento cultural fue cubierta por numerosos diarios con los siguientes artículos: «Homenaje al poeta Carlos Edmundo de Ory, en el cincuentenario de su nacimiento» (*Diario de Cádiz*, 25/05/1973), «Recital sobre Carlos Edmundo de Ory, en Chaminade» (*Diario de Cádiz*, 26/05/1973), «Homenaje al poeta Carlos Edmundo de Ory» (*ABC* de Sevilla, 26/05/1973).

⁷⁶ Contamos con una reciente reedición de los guiones teatrales de estos «Recitales escenificados» (Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario, Ob. Cit.*, pp. 173-280).

convirtieron en parte integrante de un espectáculo, *performance*, montaje, *happening* o instalación.⁷⁷

El primero, titulado *El nacimiento y el niño*, consistió en un montaje que conjugó la lectura poética con elementos musicales y un narrador que hilvanaba los distintos poemas recitados de Miguel Hernández, Rafael Alberti, Alberto Miralles, Pablo Neruda, Manuel Pacheco y Ángel Leiva. Para su montaje, señala José Ramón Ripoll,

Nos aburrían un poco las conferencias, las lecturas detrás de una mesa y buscábamos otras vías. Jesús era el guionista principal. Después de varias reuniones nos poníamos manos a la obra. En estos montajes intervenía además mucha gente que estaba vinculada al grupo, pero que no formaba parte de él. No cobraba nadie nada y resultaba difícil exigir responsabilidades. Creo que no hubo un sólo ensayo al que acudiéramos todos los participantes. Pero, a pesar de todo, salió bien. Téngase en cuenta que, ni éramos profesionales del teatro, ni contábamos con medios escénicos, ni con vestuario, ni con luminotecnia. Todo era voluntad, ida y un gran deseo de ser libre con la palabra por delante, con el verbo como única identidad.⁷⁸

Esta manera de componer el guión partía de la conjunción argumental de una temática y la selección de numerosos textos. Éstos, a su vez, dialogaban con un renovado significado cuando eran dramatizados en el espectáculo del «Grupo Literario Marejada». El concepto de dicho espectáculo poético nació en la tertulia XXXI (5/12/1971) y en la XXXII (12/12/1971) donde leemos «Se trataron algunas cuestiones acerca del montaje y realización del Recital en torno al niño y sus problemas, así como al montaje del Recital Contracultural».⁷⁹ Luego, el plan de trabajo fue organizado en la Tertulia XXXIII (19/12/1971) y el guión se presentó en la Tertulia XXXV (9/01/1972). De estos dos recitales anotados en el acta de la tertulia XXXII únicamente vio la luz el primero. Éste, bajo el título *El*

⁷⁷ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, pp. 317-318.

⁷⁸ Juan José Téllez Rubio, «Marejada de fondo», *Ob. Cit.*, p. 318.

⁷⁹ S.A., Acta de la tertulia del «Grupo Literario Marejada», núm. XXXII, 12/12/1971, s.p.

nacimiento y el niño, incorporó una evidente crítica al sistema social en la que vivían los poetas, como destaca en su estudio Juan José Lanz:

Todo el montaje tenía un tono de testimonio y denuncia engarzado con textos de autores que se habían significado por su posición solidaria y comprometida, (...). La estructura del montaje mostraba, en este sentido, un discurso dialéctico perfecto, en el que se presentaba al niño nacido y arrojado a ella, en la primer parte, se denunciaba la situación de falta de libertad y de injusticia social (...). No era la de la mera denuncia social testimonial, sino la de la concienciación social y la propuesta de una superación de la injusticia social y la falta de libertad en la sociedad actual (...).⁸⁰

Este espectáculo poético-dramático tuvo cierto éxito como evidenciaron las numerosas representaciones que realizaron de este montaje desde su estreno en el Colegio Oficial de Médicos de Cádiz (27/01/1972), el Colegio Mayor Hernando Colón de Sevilla (14/12/1972) y el Colegio Mayor Chaminade de Cádiz (24/03/1973).⁸¹ En el programa de mano de la representación en Sevilla se podía leer:

El nacimiento y el niño no es un simple y típico recital de poemas; mejor diríamos que no pretende ser tan solo un recital, es también una especie de collage en el que se mezcla la poesía con la música y las imágenes, la prosa con el verso y con la plasticidad de los gestos, de las actitudes, del sentimiento de los que lo representan. Ante todo y para todos pretende ser un verdadero mensaje, pero un mensaje doble en el que simultáneamente se da la exposición real de unos hechos y la denuncia violenta de las causas que originaron dichos hechos casi siempre anómalos. (...) No podemos cerrar este comentario sobre *El nacimiento y el niño* sin aludir a la música y las canciones que completan los

⁸⁰ Juan José Lanz, «*Marejada: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano*», *Ob. Cit.*, pp. 70-71. Contamos con una reedición bajo el epígrafe «Documentos» en el estudio de Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario* (*Ob. Cit.*, pp. 173-280).

⁸¹ La primera representación fue anunciada en el *Diario de Cádiz* (27/01/1972), la segunda, en *Diario de Cádiz* (14/12/1972) y *ABC* (17/12/1972); y la tercera, en el *Diario de Cádiz* (23/03/1973) y *Diario de Cádiz* (30/03/1973).

textos hablados. Igualmente es (sic) significativo las diapositivas de niños vietnamitas decorando con tristeza los párrafos desgarradores dichos por los mismos sujetos pacientes de la guerra y la miseria.⁸²

Estas tres representaciones fueron un auténtico ensayo para la obra poética más ambiciosa de cuantas se propusieron los miembros del «Grupo Literario Marejada» con el fin de realizar un homenaje al poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory. Iniciado dicho proyecto en la tertulia LXXVIII (11/03/1973), el diseño definitivo de *La Orygénesis* fue madurando en la segunda época del «Grupo Literario Marejada» a lo largo de los primeros meses de 1973, a la par de los primeros «juicios críticos» a los propios miembros de este grupo gaditano. A diferencia de *El nacimiento y el niño*, *La Orygénesis* fue un complejo montaje teatral compuesto de tres escenarios con numerosos personajes y uso de luces, maquillaje y vestuario.⁸³ El «Grupo Literario Marejada» aprovechó esta ocasión para profundizar en uno de sus maestros literarios atendiendo a la poética y temática de Carlos Edmundo de Ory. En el programa de mano editado en aquella ocasión se pudo leer la siguiente nota:

Con este recital queremos presentar, para quien no lo conozca, al poeta Carlos Edmundo de Ory, nacido en Cádiz el veintisiete de abril de mil novecientos veintitrés y residente en Amiens (120 km. al norte de París) (...). Ory ha cumplido cincuenta años o tal vez, sólo cumplió cuatro. Que (sic) más da. Lo importante es su juventud, su energía manifiesta en su vida y en su obra.

Ory vive al final de la rue Saint Fuscien, alejado del centro de la ciudad, en una vieja buhardilla de Madame Bernard, rodeado de las obras de Nietzsche, de la música de Ravi Shankar, de las cartas de sus amigos, de jóvenes ávidos de aprendizaje, de ángeles humanos, en medio de la mas (sic) absoluta calma, de la serenidad que da el silencio y la sabiduría.

⁸² S.A., Notas al programa de mano de *El nacimiento y el niño*, Colegio Mayor Hernando Colón, 14/12/1972, veintidós treinta de la noche.

⁸³ Dichos elementos teatrales supusieron una novedad en las representaciones del «Grupo Literario Marejada», dejando constancia gráfica con numerosas fotografías que acompañan la reedición del guion de este recital escenificado (cfr. Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., pp. 221-280).

Nos produce tristeza comprobar como (sic) en medio de tanta confusión, de tanta violencia, la gente no sabe distinguir a sus poetas, a sus filósofos, no sabe rescatar a los olvidados, a los injustamente olvidados.

Carlos Edmundo de Ory ha sido hasta hace pocos años, casi olvidado en España e ignorado, tristemente ignorado, en su tierra.⁸⁴

Carlos Edmundo de Ory saluda con entusiasmo la propuesta de esta *poesía en acción* («Estoy sorprendido. Di a todos mi entusiasmo por ese auténtico entusiasmo. Sois terribles»⁸⁵) que resultó muy próxima a las actividades del *Atelier de Poésie Ouverte* que él mismo había fundado en Amiens en 1968, y que consistía en «un nuevo propósito de hacer llegar la poesía y transmitir la experiencia de su realización a través de reuniones y discusiones con la juventud. La poesía en la calle».⁸⁶ De ahí que el propio Carlos Edmundo de Ory escribiera a Jesús Fernández Palacios unas líneas de adhesión entusiasta con el proyecto, aunque sugiriéndole una propuesta escénica más vanguardista, cercana al *happening*:

Hermanorostro.

Con tu buena carta recibo el guión de *La Orygénesis*, y lo acabo de leer. Se trata, evidentemente, de un movimiento *apo*. Esto me confirma en la idea de que el APO está en el aire y que es posible cuajarlo. Como que es POESÍA ABIERTA y simultáneamente Taller o laboratorio de experiencia existencial, se ofrece espontáneamente a los solos milicianos humanos armados de peces y flores, pero

⁸⁴ S.A., Notas al programa de mano de *La Orygénesis* (Recital escenificado en torno al poeta Carlos Edmundo de Ory en el cincuentenario de su nacimiento: Cádiz, 27-abril-1923; Amiens, 27-abril-1973 a cargo del Grupo Literario Marejada). Colegio Mayor Chaminade (Cádiz), 25/05/1973; 2ª ed., Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., p. 223.

⁸⁵ Carlos Edmundo de Ory, Carta personal a Jesús Fernández Palacios (4/06/1973); también en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., p. 281.

⁸⁶ Rafael de Cózar, «Introducción», Ob. Cit., p. 74. También, cfr. VV.AA., *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, ed. de Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 2001; y Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lleida, Universitat de Lleida-El Fil d'Ariadna, 1998.

el problema está en la índole de su darse en espectáculo. (...) estoy en condiciones de aconsejaros detalles sobre la modalidad y el ímpetu dentro de vuestra propia concepción contracultural del dionisismo representativo o «happenings».⁸⁷

Las líneas de Carlos Edmundo de Ory descubren a los ojos de los propios miembros del «Grupo Literario Marejada» la proximidad en la que se encontraban los movimientos de la neovanguardia europea con algunas propuestas de la *Orygénesis*. Sin embargo, debemos destacar cómo se trata de un ensayo intuitivo y poco consciente de lo que, en 1973, significaba los movimientos *underground*. La obra de Ory abrió la puerta de una nueva sensibilidad a los poetas de *Marejada*, pero ésta ya no pertenecía al movimiento del «Postismo», sino a la neovanguardia de los sesenta y a los movimientos juveniles desarrollados a partir del sesenta y ocho. Por estas mismas razones, Carlos Edmundo de Ory les invita a los jóvenes autores de la *Orygénesis* a romper con el propio concepto de público y convertir una propuesta dramática en auténtica subversión social:

Todo el clima y la estructura de «orygénesis» se encuentran perfectamente amoldados a los datos puros del Postismo y del posterior *underground*. Tan sólo considero que, en el plan revolucionario, acampa su generosidad delante de un público indecente, esto es putrefacto. (...) Es obvio que la fiesta (...) se presentaba, ya programada, estudiosamente, ante un auditorio bobamente virgen, en general, de familiares y otros espíritus conformistas que habían previsto, *naturalmente*, su propia pasividad gratuita.

Es importante, en lo sucesivo, buscar las posibilidades del encuentro con el neo-público o mejor el no-público que en alguna parte aguarda, sin saberlo, oportunidades como esas que grupos como el vuestro capacitan en momentos propiciatorios con mucha maestría.⁸⁸

⁸⁷ Carlos Edmundo de Ory, Carta personal a Jesús Fernández Palacios (4/03/1974); también en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., p. 283.

⁸⁸ *Ídem*.

El reconocimiento explícito del autor gaditano en su exilio de Amiens supuso para el «Grupo Literario Marejada» el reforzamiento de la tendencia neovanguardista que, tras la disolución del mismo ese mismo año de 1974, fue recorrida por dos de sus autores más relevantes, Jesús Fernández Palacios y Rafael de Cózar. Éstos desarrollaron una poesía experimental basada en el *hecho vital* que tanto habían leído en Ory, pero inspirada estéticamente en la neovanguardia. El magisterio ejercido por Carlos Edmundo de Ory en el «Grupo Literario Marejada» fue fundamental, tanto en el ámbito vital (expresión del vitalismo y la solidaridad universal) como estético (desautomatización del lenguaje natural y creación de un ideolecto basado en la imagen), que se hizo aún más explícito en el proyecto de *La orygénesis*.⁸⁹

Toda esta labor que desarrolló el «Grupo Literario Marejada» tuvo en la tertulia literaria su auténtico elemento dinamizador, de donde nacieron las distintas iniciativas y en donde se desarrollaron las experiencias poéticas comunes. Celebradas generalmente en la trastienda de la librería Libros-Cádiz,⁹⁰ la primera de ellas tuvo lugar el día ocho de mayo de 1971 y la última fue celebrada el veintitrés de febrero de 1974, aunque habría que esperar a la Tertulia C (18/05/1974) para concluir definitivamente sus actividades.⁹¹ El análisis de los diversos encuentros nos permite advertir tres periodos bien delimitados dentro de la evolución del «Grupo Literario». La primera etapa de *Marejada* concluyó el veintiuno de noviembre de 1971, en la segunda asamblea general de socios en la Tertulia XXIX y la inscripción formal en el registro como asociación cultural. El segundo periodo o primera época se desarrolló entre la Tertulia XXX (28/11/1971) y la Tertulia LXXVIII (11/03/1973). Y, el tercer periodo o segunda época se inauguró en la Tertulia LXXIX (22/06/1973), tras una interrupción de

⁸⁹ Cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 74-83.

⁹⁰ Sita en la calle Feduchy, número 14. Cádiz.

⁹¹ En esta última tertulia, el «Grupo Literario Marejada» presentó en la fecha del aniversario de su fundación la *Antología sonora* de Joaquina González-Marina en una selección de poemas anglo-españoles. Este mismo día se dio por disuelto el Grupo.

varios meses, y fue disuelto el grupo el dieciocho de mayo de 1974.⁹² La segunda y la tercera etapa no sólo se diferenciaron por la interrupción de las reuniones, sino por configurar fines distintos dentro de las preocupaciones y actividades del grupo. Mientras que en la segunda etapa el «Grupo Literario Marejada» se preocupó más por el carácter revisionista de la propia producción poética con los «juicios críticos», la primera época tiene un marcado interés formativo, con la revisión de la obra de numerosos autores de la poesía del siglo XX.⁹³ Es precisamente en esta primera época en la que se desarrolla el proyecto de una revista literaria cuya publicación en enero de 1973 supuso, en cierto modo, una conclusión de esta primera etapa de formación intelectual y estética del «Grupo Literario Marejada». A partir de esta fecha, los poetas de *Marejada* tuvieron una cierta repercusión en los ambientes más o menos iniciados de la cultura andaluza.

El final del «Grupo Literario» en 1974 significó la interrupción de numerosos proyectos. Entre ellos, debemos destacar el segundo número de la revista (para los que se habían recibido las colaboraciones de Galvarino Plaza, Eugenio Rodríguez, Salustiano Martín González y un capítulo inédito de *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato)⁹⁴ y la *Antología Poética de Marejada*. Este

⁹² A su desaparición se refirió Carlos Edmundo de Ory en 1976 al escribir: «Sois la más sensitiva *intelligentsia* gaditana. Cuidarla colectivamente, resucitar *Marejada*» (Carlos Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 28).

⁹³ Entre otras tertulias monográficas destacamos la revisión de casi la totalidad de la generación del 27 (desde la tertulia III, el veintidós de mayo, hasta la tertulia XIV, siete de agosto de 1971), Antonio Machado (tertulia XXI, veinticinco de septiembre de 1971) y Juan Ramón Jiménez (tertulia XX, dieciocho de septiembre de 1971), los poetas del *Postismo* Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory (tertulia LXII, uno de septiembre de 1972), la *Beat Generation* de Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Philip Lamantia y Jack Kerouac (tertulia XVIII, cuatro de septiembre de 1971) o la poesía hispanoamericana a la que se le dedican varias sesiones (de la tertulia XLI a la XLIV en febrero y marzo de 1972) a Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Octavio Paz, inspirado en el libro de Saúl Yurkievich *Fundadores de la poesía latinoamericana contemporánea. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz* (Barcelona, Barral Editores, 1971).

⁹⁴ Indica Jesús Fernández Palacios que este segundo número no pudo ver la luz por la negativa de Antonio Barbadillo, entonces Presidente de la Diputación Provincial, a financiar la revista, pese a la calidad de los materiales reunidos. En concreto, fue Fernando Quiñones el contacto entre «Marejada» y Ernesto Sábato.

último proyecto surgió en la Tertulia LVI (30/06/1972) y fue un asunto recurrente en las reuniones LXXXV (23/08/1973) y LXXXIX (29/09/1973) sobre la financiación, XCVI (29/12/1973) sobre la redacción y entrega a la editorial «La Mano en el Cajón» de Barcelona de un proyecto y XCVIII (19/01/1974), con un cambio de impresiones sobre dicho proyecto. Dicha antología fue transformada para su edición en 1976 con el «Prólogo» de Carlos Edmundo de Ory y la selección de Andrés Sorel, convirtiéndose en el florilegio *Nueva Poesía: 1. Cádiz*,⁹⁵ con los poemas de Antonio Hernández, Jesús Fernández Palacios, Rafael de Cózar y José Ramón Ripoll. Para entonces, el «Grupo Literario Marejada» era parte del principio de la vocación literaria de estos autores.

3.3.1.4. LA PUBLICACIÓN DE LA REVISTA DE POESÍA

El proyecto de la publicación de una revista titulada *Marejada* surgió en la conversación de la Tertulia XL (13/02/1972), en donde se anotó en dicha acta lo siguiente: «Se habló sobre la creación de una revista, para el mes de mayo que sirviera para conmemorar el primer aniversario del grupo».⁹⁶ Pocas reuniones después, en la Tertulia XLIII (5/03/1972), su acta recogió los siguientes acuerdos:

Se habló de varios asuntos relacionados con la creación de la revista literaria. Se nombró una Comisión de cinco miembros del grupo que se encargaría del cuidado y selección de dicha revista. Dicha comisión la constituyen: Rafael [de] Cózar, Juan José Gelos, Emilio Martínez, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll.⁹⁷

Con posterioridad, las Tertulias XLIV (12/03/1972) y Tertulia XLV (18/03/1972) abordaron distintas novedades y propuestas y, ya en la Tertulia LIV (23/06/1972), se dejó constancia de las dificultades económicas que retrasaban el proyecto inicial al anotarse: una «Visita, el martes 20, al Alcalde para insistir en la

⁹⁵ *Nueva poesía: 1. Cádiz*, Bilbao, Zero/Zyx (col. «Se hace camino al andar» núm. 46), 1976.

⁹⁶ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. XL, 13/02/1972, s.p.

⁹⁷ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. XLIII, 5/03/1972, s.p.

subvención solicitada para la revista que se proyecta».⁹⁸ Un poco más tarde, en la Tertulia LXIII (8/09/1972), se constataron las dificultades del «Grupo Literario Marejada» para obtener alguna subvención del Ayuntamiento, pues «Se habló de la entrevista que sostuvo Jesús Fernández Palacios con el Alcalde, el miércoles día 6, sobre la subvención para la revista *Marejada*. El Alcalde, ante los malos informes que tiene sobre el grupo, pidió se le presentara un libreto de poemas representativos del grupo».⁹⁹ Poco después, en la Tertulia LXIV (15/09/1972), la intercesión de Fernando Quiñones ante el Alcalde de Cádiz a través de una carta allana el camino de dicha subvención tan necesaria para el Grupo y la edición de su revista:

Se recibieron tres cartas de Fernando Quiñones enviando originales para la revista *Marejada*, con la copia de la carta dirigida al Alcalde». También, «Quedó confeccionado el libreto de poesías a presentar al Alcalde, en el que se contienen poemas de Rafael Damián, Francisco Lorenzo, Rafael Cózar, José Ramón Ripoll, Jesús Fernández Palacios, Juan José Gelos y Epifanio de Serdio.¹⁰⁰

El proceso de confección y elaboración de la revista continuó en la Tertulia LXV del 14/10/1972, donde leemos en su acta:

- 1º) Se dio debida cuenta de las doce mil pesetas recibidas del Alcalde mediante cheque bancario. (...)
- 4º) Se dio cuenta de los originales recibidos para la revista *Marejada*, sobre la que se adelantó varios detalles en cuanto a su tamaño, formato, tipografía, tirada, etc.
- 5º) Quedó nombrada una comisión encargada de la confección de dicha revista. Dicha comisión está comprendida por: Francisco Lorenzo, Manuel Fernández Bago, Juan Javier Moreno y Jesús Fernández Palacios.¹⁰¹

⁹⁸ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LIV, 23/06/1972, s.p.

⁹⁹ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXIII, 8/09/1972, s.p.

¹⁰⁰ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXIV, 15/09/1972, s.p. En la actualidad dicho libreto está perdido.

¹⁰¹ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXV, 14/10/1972, s.p.

En los últimos meses de 1972, se intensificó el trabajo de este proyecto editorial del «Grupo Literario Marejada», siendo tratados los asuntos relativos a la revista de manera recurrente en las reuniones. Por ello, en la tertulia LXVI (22/10/1972) se anotaron las diversas reuniones de una comisión creada para tal efecto («Se convocó a la Comisión de la revista *Marejada* para reuniones periódicas con el fin de confeccionar la revista antes de ser entregada al impresor»¹⁰²), se informó de los trabajos llevados a cabo en la Tertulia LXVII (28/10/1972) («Informe sobre la confección de la revista *Marejada* y las reuniones de la comisión encargada»¹⁰³) y se anotaron las colaboraciones recibidas para la revista en diversas tertulias.¹⁰⁴ Pocas semanas después, ya se estaban corrigiendo las pruebas de imprenta (en la Tertulia LXXII, 17/12/1972, «Se comentó que ya se estaban corrigiendo algunas pruebas de la revista»¹⁰⁵) y se pensó en la distribución del primer y único número de la revista en la Tertulia LXXIII (25/12/1972), donde «Se organizó un plan de trabajo para poner en circulación la revista *Marejada*» y «Se aprobó una colecta

¹⁰² S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXVI, 22/10/1972, s.p.

¹⁰³ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXVII, 28/10/1972, s.p.

¹⁰⁴ Leemos en las actas de la Tertulia LXVIII (5/11/1972) que «Se recibió para la revista *Marejada*, dos nuevos poemas inéditos pertenecientes a Ana María Navales, de Zaragoza, y a Juan Quintana, de Madrid, ganador reciente del Premio de Poesía “La mano en el Cajón”, fallado en Sitges en el mes de octubre último. Ambos se publicarán a su debido tiempo». Luego, en el acta de la Tertulia LXIX (19/11/1972) se anota: «Se recibió carta de Misako Kunikata, que envió desde Japón, dos cuentos antiguos japoneses para niños, para publicarlos en la revista. (...) Intercambio de opiniones sobre la Revista que está en proyecto de publicarse. Se concretó una nueva reunión de la Comisión confeccionadora de la Revista, para el lunes día 20, a las 10.30 de la noche, en el local social del grupo». Por último, en la Tertulia LXX (26/11/1972) podemos leer: «Se recibió y dio lectura de la carta de Fernando Quiñones, en la que enviaba para la revista *Marejada*, varias viñetas pertenecientes al chileno Galvarino Plaza, y al cubano Eugenio Rodríguez. De entre las viñetas, se escogió para el primer número de la revista: la viñeta número 1, para la portada (dicha viñeta pertenece al poeta y dibujante chileno, Galvarino Plaza); y la número 6, del cubano Eugenio Rodríguez, para una de las páginas interiores. El resto de las viñetas quedan para posteriores números de la revista». También, «Se recibió una carta del poeta Félix Grande, en la que mandaba un poema de Salustiano Martín González, para el segundo número de la revista»; y «Se concretaron ciertas correcciones en la revista, así como la incorporación de los nuevos dibujos recibidos».

¹⁰⁵ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXII, 17/12/1972, s.p.

para comprar sellos de correos con destino al envío de la revista *Marejada*». ¹⁰⁶ La amplia difusión de la revista *Marejada* tuvo como consecuencia directa que «Se repartieron más de setenta libros y revistas recibidos como intercambio con la revista *Marejada*». ¹⁰⁷ Poco después, ya se empezó a preparar el segundo número de la revista que nunca llegó a ver la luz. ¹⁰⁸

La revista *Marejada. Publicación Literaria no periódica* tuvo una estructura bien definida, compuesta por la poesía hispanoamericana, el «Grupo Literario Marejada», autores españoles y varias traducciones de verso y prosa. Los poetas que inauguraron esta «Publicación no periódica» (tras el editorial de Fernando Samaniego) fueron los hispanoamericanos Jorge Luis Borges, Antonio Cillóniz, Juan Liscano, Galvarino Plaza, Emira Rodríguez y Ángel Leiva. Los versos «Al primer poeta de Hungría» ¹⁰⁹ de Borges abriendo las páginas de *Marejada* con la mirada puesta en el magisterio del poeta argentino, en particular, y en la poesía hispanoamericana, en general. De ahí que *Marejada* diera cabida a un buen grupo de versos y poetas heterogéneos, sirviendo de puerta de entrada para los poetas del continente americano. ¹¹⁰ La selección de estos poetas venía motivada por una poética y una temática análogas en varios aspectos con los poetas de Cádiz. Dicha temática giraba en torno a dos presupuestos fundamentales: uno, el narrativismo en el verso que expresó el compromiso con el ser humano; y dos, las visiones oníricas e imágenes irracionales que describen la

¹⁰⁶ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXIII, 25/12/1972, s.p.

¹⁰⁷ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXIX 22/06/1973, s.p.

¹⁰⁸ En la Tertulia LXXVII (25/02/1972), «Nuevos proyectos para el segundo número de la revista Marejada» y la Tertulia LXXVIII (11/03/1973), «Se habló del segundo número de la revista» se comprueba cómo el anhelo del «Grupo Literario Marejada» fue tener una revista literaria que tuviese cierta periodicidad, aunque ésta fuera irregular.

¹⁰⁹ *Marejada*, núm. 1, enero 1970, p. 5; 2ª ed., en Juan José Lanz, «*Marejada: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano*», *Ob. Cit.*, pp. 86-87. Tras su primera publicación en las páginas de la revista *Marejada*, este poema fue incluido por su autor en el libro *El oro de los tigres*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

¹¹⁰ Esta preocupación por la poesía hispanoamericana tiene continuidad en posteriores revistas gaditanas de poesía como *Cádiz e Iberoamérica* (Cádiz, 1983-1992), dirigida por Jesús Fernández Palacios y Alberto Ramos Santana; y *Revista Atlántica* (Cádiz, 1991-...), dirigida por José Ramón Ripoll y Jesús Fernández Palacios.

angustia interior y el caótico mundo en el que vive el poeta. Fue así en el caso del peruano Antonio Cillóniz y su «Poema acerca de tarados e imbéciles»,¹¹¹ puesto que desarrollaba cierto irracionalismo impregnado de tono irónico y de conciencia social cuya mezcla construía un discurso paradójico propio de la modernidad. También el poeta venezolano Juan Liscano participa en sus versos de la expresión irracional y el flujo de conciencia en «Reiteraciones».¹¹² Este discurso caótico estaba claramente sometido a la conciencia rectora de la razón que elegía la construcción basada en las imágenes de dolor y desasosiego. Desde una postura algo menos violenta, el chileno Galvarino Plaza colaboró con el poema «Los sueños atrapados»,¹¹³ en donde reflexionaba sobre los recuerdos y en la que elaboró una crónica alucinada de la historia de América, mezcla la expresión irracional y la conciencia solidaria. De un tono más intimista hallamos los poemas de la venezolana Emira Rodríguez¹¹⁴ y el argentino Ángel Leiva.¹¹⁵ Ambos partían del uso de la anáfora y la estructura paralelística para expresar sus obsesiones de soledad en una sociedad en la que se sienten ajenos. La yuxtaposición de imágenes desoladoras nos recuerda que el intimismo y el neorromanticismo en la poesía eran un valor en alza, sin menoscabo de algunas notas de cierto culturalismo. En el caso de Ángel Leiva, además, encontramos una relación directa con los miembros del «Grupo Literario Marejada» en algunas de sus tertulias y lecturas compartidas.¹¹⁶

¹¹¹ *Marejada*, núm. 1, enero 1970, p. 6; 2ª ed., en Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 88.

¹¹² *Marejada*, núm. 1, enero 1970, p. 7; 2ª ed. incompleta, en Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 88.

¹¹³ *Marejada*, núm. 1, enero 1970, pp. 8-9; 2ª ed. incompleta, en Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 88.

¹¹⁴ «Debe ser como Asfodelo», *Marejada*, núm. 1, enero 1970, pp. 10-11; 2ª ed. incompleta, en Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 89-90.

¹¹⁵ «En la casa vacía», *Marejada*, núm. 1, enero 1970, p. 12; 2ª ed., en Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 90-91.

¹¹⁶ Concretamente, nos referimos a la Tertulia XXXII (12/12/1971), el citado «I Frito gaditano de cante flamenco» en Homenaje de Cádiz al poeta argentino Ángel Leiva (17/12/1971) y el recital

Una mención especial merece el capítulo de las traducciones publicadas en la revista *Marejada*.¹¹⁷ Su preocupación por la literatura de otras lenguas tiene aquí su representación con los poemas de Jørgen Gustava Brandt (en traducción de Inge T. Jensen), el esloveno Strétchko Kosovel (traducido por Ory) y los versos del poeta y cantautor alemán Wolfgang Biermann (traducidos por Fernando Lozano). Estos poetas obedecían a una clara elección estética del «Grupo Literario Marejada» que oscilaba entre una expresión poética inspirada en las vanguardias históricas (a la que perteneció Strétchko Kosovel¹¹⁸) y el compromiso social con las injusticias del mundo (como venía demostrando en el contexto de la RDA el cantautor y poeta Wolf Biermann¹¹⁹). La publicación en la revista de diversas traducciones reflejaron el interés de *Marejada* por la poesía extranjera alemana, danesa o eslava. La incorporación de nuevos autores a las escasas traducciones al español de estos idiomas enriquecían la perspectiva literaria con la poesía amorosa de Jørgen Gustava Brandt, el expresionismo poético de Strétchko Kosovel y la denuncia de la injusticia y ausencia de libertad de Wolf Biermann. Por último, cerramos este apartado aludiendo a la versión de Akiko Yamanaka del cuento anónimo chino «Kachi-Kachi Yama».¹²⁰ La publicación de esta traducción puso de manifiesto otro centro de interés de los poetas de Cádiz: la poesía oriental. De hecho, Carlos Edmundo de Ory fue, como en tantas otras ocasiones, el vehículo que llevó hacia el orientalismo a los jóvenes poetas, especialmente a José Ramón Ripoll y Rafael de Cózar.¹²¹ En conclusión, anota en su estudio el profesor Juan José Lanz,

poético conjunto del «Grupo Literario Marejada» y Ángel Leiva organizado por la Tertulia de la Agrupación Cultural Portuense «Medusa» (16/12/1971).

¹¹⁷ *Marejada*, núm. 1, enero 1970, pp. 14-20, 33-37.

¹¹⁸ Séjana, 1904–Tomay, 1926. A pesar de su pronta defunción, este autor esloveno participó en los movimientos de vanguardia cuyo interés se lo debemos en buena medida a la traducción de Carlos Edmundo de Ory.

¹¹⁹ Hamburgo, 1936. Este polifacético y comprometido escritor fue una de las voces críticas más duras con el régimen comunista de la RDA. Su actividad contra el régimen político le acarrió en 1976 el destierro de la RDA, inaugurándose una época de profundas críticas a dicha dictadura.

¹²⁰ *Marejada*, núm. 1, enero 1973, pp. 47-50.

¹²¹ «A ti te debo carta, José Ramón Ripoll. [...] Parece ser que te hablaba del extenso diálogo entre Occidente y Oriente que nos obliga a una comprensión decisiva del mensaje asiático» (Carlos

La sección de traducciones de *Marejada* reflejaba la preocupación del grupo por presentar al público lector una tradición poética extraña a la poesía española e incluso extraña a las traducciones que se llevaban a cabo en aquellos años (...), con el ánimo de llevar a cabo una renovación profunda de la poesía española del momento, y lo hacía desde centros de atención: la balada protesta de tradición popular, el enlace con el mundo de las vanguardias en su fundamento más denunciatorio y el romanticismo narrativo que huye del puro confesionalismo sentimental.¹²²

Esta valoración de Juan José Lanz había olvidado esta influencia oriental que hemos citado y, a su vez, destacó el carácter anti-burgués y, por ende, subversivo de las vanguardias históricas. De hecho, la tensión entre la vanguardia y el compromiso de la obra de los autores del «Grupo Literario Marejada» atenuó su anhelo de ruptura y volcó sus esfuerzos en la reescritura de toda una tradición literaria que iba incorporando a su poesía a modo de hipertexto. Esta relectura que ofrecen los poetas de la revista *Marejada* evidencia en las traducciones que publican una tradición abierta a diversas literaturas de culturas y lenguas singulares, sin que esto supusiera el rechazo a la tradición poética propia.

En el mismo sentido, los autores españoles presentes en *Marejada*, pero ajenos al «Grupo Literario», tenían un papel fundamental en la formación literaria de estos jóvenes poetas gaditanos. La publicación de los versos de Fernando Quiñones fue una clara muestra del apoyo de este autor, como ya hemos tenido ocasión de comentar en numerosas ocasiones en estas páginas. Su poema «Sexual activities»¹²³ fue un buen ejemplo de los hallazgos poéticos que Quiñones aplicó

Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 26. También fue dedicada la tertulia XXVII (siete de noviembre de 1971) a «La filosofía hindú», a cargo de Rafael de Cózar.

¹²² Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 93-94.

¹²³ Poema incluido en el libro *Ben Jaqan* (Barcelona, Ocnos, 1973) y segunda parte del libro *Las crónicas de Al-Andalus* (Barcelona, Ocnos, 1970).

con maestría en su serie «Crónicas» a partir de 1968.¹²⁴ No obstante, la poética desplegada en estos versos, como anota Juan José Lanz,

a través de la recuperación del poema narrativo se lleva a cabo la indagación en el ámbito cultural hispánico de raíz árabe. Recuperando la tradición del monólogo dramático, (...), Quiñones logra la objetivación de los sentimientos en el desdoblamiento en un narrador poético, correlato objetivo del poeta, próximo al narrador heterodiegético de la novela, y traspone, al modo de Cavafis, a un periodo histórico, en este caso la tradición arábigo-andaluza, una determinada actitud vital, no sin cierta carga de ironía como consecuencia del distanciamiento.¹²⁵

Sin embargo, a pesar de la importancia de la ascendencia personal y literaria de Fernando Quiñones en el «Grupo Literario Marejada», sus versos no tuvieron una repercusión directa en la obra de los poetas de *Marejada*, al menos, en sus versos de juventud. Por el contrario, Carlos Edmundo de Ory y su poema «Vere Gostra» mostraban a los autores gaditanos cómo se podía reorientar la poética clásica española que, con el uso de un lenguaje vanguardista, impregnó de nuevo significado el verso con el que intentaban expresar la angustia cotidiana. El extrañamiento que provocaba la obra de poeta postista fue fundamental para el proceso de aprendizaje del «Grupo Literario Marejada». En estos primeros años de formación, la última obra de Carlos Edmundo de Ory sintetizaba a la perfección el anhelo vital y expresivo que andaban buscando estos jóvenes autores:

¹²⁴ *Las crónicas de mar y tierra* (1968), *Las crónicas de Al-Andalus* (1970), *Ben Jaqan* (1973), *Las crónicas americanas* (1973), *Las crónicas del 40* (1976) y *Las crónicas inglesas* (1980), entre otras. Todas ellas se hallan reunidas en el *Libro de las Crónicas*, vol. I de la *Obra Escogida* de Fernando Quiñones, Madrid, Hiperión & Ediciones OBA, 1998, estudio preliminar de Fanny Rubio. Una antología reciente de sus versos es *Crónica personal. Antología poética*, ed. José Manuel Benítez Ariza, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (col. «Vandalia Maior»), 2005. Sobre el conjunto de la obra de Quiñones puede consultarse AAVV, *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Chiclana de la Frontera, Fundación Fernando Quiñones, 2002.

¹²⁵ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 110.

A través de un poema en endecasílabos blancos, Ory muestra a *Marejada* – escribe Juan José Lanz– que no resultaba necesario romper la estructura poética rítmica tradicional para exponer una ruptura con el lenguaje, para hacer gala de la experimentación más radical (...) para expresar, a través de la yuxtaposición de imágenes sorprendentes, toda la visión descarnada del mundo (...).¹²⁶

Entre los poemas de Quiñones y Ory fue publicado un texto en prosa titulado «Tiempos modernos» de Félix Grande.¹²⁷ Su presencia en este grupo fue harta significativa en cuanto que era considerado uno de los poetas más relevantes del momento, especialmente, con su obra *Blanco Spirituals*.¹²⁸ A esto, debemos añadir la relación de Félix Grande con Carlos Edmundo de Ory y los poetas hispanoamericanos, así como los referentes poéticos comunes de César Vallejo y la estética vanguardista que tanta influencia ejercieron en su poesía. No obstante, Félix Grande fue un escritor inconformista con su propia obra, lo que le llevó a una constante búsqueda de modos distintos de expresión que se puede observar en los distintos poemarios publicados desde los años sesenta hasta ahora.¹²⁹ Esta actitud poética de infatigable búsqueda e inconformismo fue el rasgo de Félix Grande más admirado por los poetas de la revista *Marejada*, aunque en esta ocasión fuera un fragmento de una novela inédita.

¹²⁶ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 112.

¹²⁷ Perteneciente a su novela inédita *Curiosa manera de ocupar un lugar en el espacio* de 1980.

¹²⁸ La Habana, Casa de las Américas, 1967; 2ª ed., Barcelona, Lumen (col. «El Bardo»), 1969; 3ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1971; 4ª ed., al cuidado de Manuel Rico, en Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas», núm. 446), 1998, junto con el poemario *Las rubáiyátas de Horacio Martín*.

¹²⁹ Véanse las diferencias poéticas que existen entre *Taranto. Homenaje a César Vallejo* (Barcelona-Lima, Carlos Milla, 1971), *Blanco Spirituals* (La Habana, Casa de las Américas, 1967), *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (Barcelona, Seix Barral, 1971) y *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (Barcelona, Lumen [col. «El Bardo»], 1978), publicados en una misma década.

Completan las páginas de la revista *Marejada* los poemas de Ana María Navales,¹³⁰ Francisca Aguirre¹³¹ y Juan Quintana¹³² que, ajenos al «Grupo literario» gaditano, compartían preocupaciones e influencias, sin que sus versos aporten nada sustancialmente diferente a lo esbozado con anterioridad. Por un lado, el poema de Ana María Navales partía de una imagen y se completaba con otras tantas mezcladas sin conector alguno que revelaban una visión crítica del mundo contemporáneo, pues éste pretendía ocultar la superficial de la visión del hombre a través de la publicidad y las transformaciones de la sociedad española de los setenta. Por ello, el poema de Ana María Navales era una crítica al consumo de la sociedad moderna, cuya relación con la poética del «Grupo Literario» ha sido esbozada en las páginas precedentes cuando abordamos la poética. Su relación con el «Grupo Literario Marejada» comenzó muy pronto con la recepción del libro *En las palabras* en la III Tertulia preparatoria (22/05/1971). Por otro lado, el poeta Juan Quintana escribió unos versos dedicados a Jorge Luis Borges que pertenecían a su libro *Memorial de noctámbulo*,¹³³ un poemario basado en un viaje en el que descubre la propia identidad del «yo» a través de una poética culturalista.

¹³⁰ «He penetrado en los ocho círculos del barco de la muerte...», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 44. Nacida en Zaragoza en 1939, ha publicado los libros de poesía *En las palabras* (1970), *Junto a la última piel* (1973), *Restos de lacre y cera de vigiliás* (1975), *Del fuego secreto* (1978), *Mester de amor* (1979), *Los espías de Sísifo* (1981), *Nueva, vieja estancia* (1983), *Los labios de la luna* (1989), *Los espejos de la palabra (Antología personal)* (1991), *Hallarás otro mar* (1993), *Mar de fondo (Antología personal)* (1998), *Escrito en el silencio* (1999), *Contro le parole (Contra las palabras)* (2000). *Bilingüe italiano-castellano; Antología (en prensa, versión italiana)*, *Lo que la vida oculta* (2004), *Travesía en el viento (Poesía 1978-2005)* (2006), entre otros.

¹³¹ «Espantosa dulzura», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 43. Nacida en Alicante en 1930, ha publicado los libros de poesía titulados *Ítaca* (1972), *Los trescientos escalones* (San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1977), *La otra música* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978), *Ensayo general* (Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1996) y *Pavana del desasosiego* (Madrid, Ediciones Torremozas, 1999). Todos estos títulos, junto con *Los maestros cantores*, han sido reunidos en un solo volumen bajo el título *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)* (Madrid, Calambur, 2000).

¹³² «En la vigilia que el insomnio arrastra...», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 45.

¹³³ Barcelona, La Mano en el Cajón, 1973.

3.3.1.5. UNAS PÁGINAS FUNDAMENTALES DE LA REVISTA: LOS «POEMAS DEL GRUPO LITERARIO MAREJADA»

Unas líneas más arriba anunciamos cómo el «Grupo Literario Marejada» eligió un vehículo impreso para publicar los primeros versos de sus miembros. La revista de poesía *Marejada* fue el elegido y, para ello, dedicaron las páginas centrales de esta revista a los «Poemas del “Grupo Literario Marejada”», donde leemos una breve muestra de la poesía elaborada por los componentes de dicho grupo. De este modo, el estudio de unos versos que pertenecen a la «prehistoria literaria» de sus jóvenes autores presenta un interés fundamentalmente arqueológico. Sin lugar a dudas, los primeros años de la década de los setenta son los años de formación de estos poetas gaditanos que van incorporando a sus poemas tendencias y poéticas diversas. Por tanto, este cuadernillo que ocupa las páginas centrales de la revista *Marejada* resulta una fuente fundamental para el estudio de la evolución literaria de los autores que han continuado escribiendo en las décadas siguientes como Jesús Fernández Palacios, Rafael de Cózar o José Ramón Ripoll.¹³⁴ Es posible que la figura fundamental dentro del dinamismo de la revista fuera Jesús Fernández Palacios, quien trabó amistad con Carlos Edmundo de Ory y Fernando Quiñones, se encargó de gestionar las subvenciones que permitieron la edición del único número de *Marejada* e impulsó las actividades públicas. Este autor gaditano, nacido en 1947, era el mayor del grupo, hecho que, junto a su dedicación, lo convertía en «capitán» de la poesía en

¹³⁴ Echamos en falta entre los poetas editados en este cuadernillo central la obra de Alfonso Sánchez, pero su incorporación al «Grupo Literario Marejada» como miembro de pleno derecho fue a partir de la segunda época, en la Tertulia LXXIX (22/06/1973), en cuya acta podemos leer en el octavo punto del orden del día: «Se acordó por unanimidad que Alfonso Sánchez pasase a formar parte total del grupo, por su interés y colaboración desde hacía dos meses». De hecho, el primer juicio crítico se realizó a su poesía escrita entre los meses de septiembre de 1972 y junio de 1973 en la Tertulia LXXXI (8/07/1973). Esto demuestra el grado de compromiso e implicación con el «Grupo Literario Marejada» a pesar de su tardía incorporación.

Cádiz.¹³⁵ Es por esto que, en las páginas de *Marejada*, publicó Jesús Fernández Palacios uno de sus poemas más representativos y maduros del «Grupo Literario» de estos años, titulado «Treinta monedas de pus»:

Me asomo al cesto de los papeles
31 Mayfield Road veo flores
en Sutton veo dos flores rosadas
La matrona es una furcia cascarrabias
gruñe grita le duele la tiroides
escupe la mierda del cóndor
y luego pide perdones violetas
En el cesto de los papeles
hay un hospital en Londres
dos topos que escarban la tierra
–libertas rara avis est–
Unos jóvenes cubiertos de pieles
rezan drogan ríen bailan extasían
Omar Iben Ibrahim el Khaiami mercader
vende su nacimiento por un vaso de vino
La Religión Hindú sin drogas
fuentes inagotables especies ecos
el mundo se está destruyendo
a pesar del llanto de las madres
dos soldados se besan en la frontera
Rómulo Remo La Loba Capitolina
sangre sangre sangre sangre sangre
–dos mil años de cultura de pus–
se coagula el mundo por el frío
Trajes largos sofisticados celestes
Hombre con ojos de hormiga baila

¹³⁵ Dicho «rango» militar se debió a una de las anécdotas más divertidas ocurridas en los días previos al viaje a Madrid (29, 30 y 31/05/1972) con motivo de los tres recitales de poesía en los madrileños Colegio Mayor Covarrubias, la «Tertulia Literaria Hispanoamericana» de Rafael Montesinos en el Instituto de Cultura Hispánica y el Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, respectivamente.

se arrodilla agita las manos
corta el aire el silencio la mueca
Las Brevas Se habla español a tuestas
Vuelve a tu interminable Avenida
enciérrate en el Yo de todos los hombres
Ciegos Ciegos Ciegos Ciegos Ciegos
Se resbala el hashish cucarachas
Bob Dylan La conciencia cósmica
un niño como oruga encima del Eje
Howl aullidos de los Allen Ginsberg
de los Gregoy Corso de los Ferlinghetti
de los Jack Kerouac de los Whitman
Tienen destrozados los tendones
Dumbo La Virgen Torquemada El Ladrón
Las vibraciones mágicas genéticas
Harold Lloyd Emily Bronte Tobías
Brutales borracheras cada carcada
arrugas en el cuello bajo lo pelos
dos cicatrices la sandía se desliza
Llantos histéricos Desesperación
Hermenéutica sine nómine vulgus
Pan espacial para los que desfallecen
Los gladiolos se están marchitando.¹³⁶

En este poema se resumen las preocupaciones éticas de su autor y sus referentes literarios anteriores a su libro *De un modo cotidiano*,¹³⁷ es decir, los poemas contenidos en *Poemas anuales* y *El ámbito del tigre*.¹³⁸ En el poema de Jesús Fernández Palacios, el afán de asimilar tendencias dispares en un momento de hinchazón culturalista provoca que, en palabras de Carlos Edmundo de Ory, «la

¹³⁶ *Marejada*, núm. 1, p. 26. Dicho poema ha sido reeditado en numerosas ocasiones, en particular en *Signos y segmentos (1971-1990)* (Granada, La General [col. «Literaria», núm. 13], 1991, pp. 17-18) y *Signos y segmentos. Segunda antología* (Madrid, Ed. Calambur [col. «Poesía», núm. 68], 2007, pp. 22-23).

¹³⁷ Madrid, Ayuso (col. «Endimión»), 1981.

¹³⁸ México, 1976; y Sevilla, 1978, respectivamente.

referencia dentro del texto a la *Beat Generation* era convencional, pero no gratuita. Una identificación de principio se ofrecía como pretexto simbólico».¹³⁹ La cita de los miembros más conocidos de la *Beat Generation* inauguraba un interés culturalista por conocer otras tendencias poéticas extranjeras en un rincón, la ciudad de Cádiz, tan apartado de los tradicionales centros de cultura del franquismo. No debemos olvidar que la difusión de estos poetas se produjo a través de la *Antología de la Beat Generation*¹⁴⁰ de Marcos Ricardo Barnatán, hecho que motivó el ciclo de dos tertulias dedicadas al estudio de dicho equipo.¹⁴¹ En opinión de García Montero, esta influencia

trata de formar un torrente preocupado por la expresión de un mundo global, que es precisamente un estado de ánimo, una intimidad espejo y lámpara del exterior, una manera de ser volcada en poemas que juntan a Gregory Corso, Allen Ginsberg, Dumbo, la Virgen, Harold Lloyd, la cultura anglosajona y la cultura hispánica, andaluza.¹⁴²

Es evidente que las poéticas de Jack Kerouac y Carlos Edmundo de Ory poseen elementos comunes no sólo en su actividad contraria a la sociedad establecida, sino en su concepción de la primacía de la imagen: «No pienses con palabras – escribe Kerouac–, es mejor que procures ver la imagen».¹⁴³ La soledad en lo personal y el deseo de subversión social son aspectos que configuran la mejor poesía del «Grupo Literario Marejada» en general, y de Jesús Fernández Palacios en particular («Hay un hospital de Londres/ dos topos que escarban en la tierra /—

¹³⁹ Carlos Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ Barcelona, Plaza & Janés, 1970.

¹⁴¹ El interés del «Grupo Literario Marejada» por la *Beat Generation* (Tertulias Preparatoria XVIII [4/09/1971] y XIX [11/09/1971]) fue compartido por otros grupos españoles, como demuestran las revistas *Claraboya* (núm. 14, marzo-abril 1967, pp. 5-9; 34-39) y *Aquelarre. Cuadernos de poesía* (núms. 4-5-6, Madrid, abril-mayo-junio 1970, pp. 3-9), ambas prologadas por el argentino Marcos Ricardo Barnatán.

¹⁴² Luis García Montero, «Prólogo», en Jesús Fernández Palacios, *Signos y segmentos (1971-1990)*, Granada, La General (col. «Literaria», núm. 13), 1991, p. 11.

¹⁴³ Jack Kerouac, «Credo y técnica de la prosa moderna (Extractos)», *Litoral*, núms. 183-185, noviembre 1989, p. 24.

libertas rara avis est—)¹⁴⁴). Pero fue César Vallejo quien mostró el camino que conjugó vanguardia y compromiso. La vanguardia como lenguaje y expresión de una sociedad desestructurada e injusta que el poeta se resiste a aceptar.¹⁴⁵ Los versos de «Treinta monedas de pus» recogen las impresiones de «un cronista alucinado que recorre la Historia de Occidente y su decadencia en el modelo capitalista».¹⁴⁶ Como ha destacado el profesor Juan José Lanz, fue el mismo Jesús Fernández Palacios quien definió su propia poesía como «realismo interior»¹⁴⁷ y está emparentada, según Juan José Lanz, con la poesía del «reportaje alucinado» de José Hierro en *El libro de las alucinaciones*¹⁴⁸ y la poética de Carlos Bousoño en la *Antología consultada de la joven poesía española*,¹⁴⁹ editada por Francisco Ribes. Dichos elementos fueron manejados con maestría por un joven, pero maduro, Fernández Palacios en los versos del poema «Treinta monedas de pus», cuya importancia como poema-manifiesto ya se presentía al ser objeto de análisis en dos ocasiones en las tertulias LXXV (6/01/1973) donde «Jesús Fernández Palacios leyó y presentó un análisis crítico sobre su poema “Treinta monedas de pus”»;¹⁵⁰ y, con posterioridad, en el «Juicio crítico a la poesía de Jesús Fernández Palacios».¹⁵¹

¹⁴⁴ Jesús Fernández Palacios, «Treinta monedas de pus», *Ob. Cit.*, p. 26.

¹⁴⁵ Cfr. Manuel Quiroga Clérigo, «Tres nombres: Poesía del sur. Antonio Hernández, Jesús Fernández Palacios, Antonio Rodríguez Jiménez», *Zurgai*, diciembre 1994, pp. 86-89. También, Consuelo Hernández J. anota: «Su conciencia de los convulsivos momentos actuales y la profecía del desastre devuelven la imagen de un mundo dislocado, un conjunto de piezas sueltas sin orden, ni destino controlable. En “Treinta monedas de pus” que podría titularse también el cesto de la basura, la libre asociación de un caleidoscopio del caos, en escritura muy cerca de la automática. Lo abstracto se concretiza y el perdón tiene color de “violetas”. Los periódicos sólo contienen recuerdos de “Dos mil años de cultura de pus”» (Consuelo Hernández J., «Signos y Segmentos de Jesús Fernández Palacios», *Zurgai*, diciembre 1995, p. 12).

¹⁴⁶ Juan José Lanz, «*Marejada: Historia de una revista...*», *Ob. Cit.*, p. 97.

¹⁴⁷ Jesús Fernández Palacios, «Poética», en VV.AA., *Nueva Poesía: I. Cádiz*, *Ob. Cit.*, p. 102. También, cfr. las páginas de nuestro capítulo dedicado a esta antología de poesía gaditana.

¹⁴⁸ Intr. de Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1986. Otros libros sobre el mismo autor y el «reportaje alucinado», cfr. Aurora de Albornoz, *José Hierro* (Madrid, Júcar, 1982) y Susana Cavallo, *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987.

¹⁴⁹ Ed. de Francisco Ribes, Santander, Bedia, 1952; 2ª ed. facs., Valencia, Prometeo, 1983.

¹⁵⁰ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXV, 6/01/1973, s.p.

Con cierto tono narrativo publicó Francisco Sanz su poema titulado «Un sábado». A pesar de no ser miembro del «Grupo Literario Marejada», sus constantes estéticas se entretajan y dialoga fácilmente con la poesía de Jesús Fernández Palacios y Rafael de Cózar. Dichos versos nacieron de una conciencia surrealista heredada del pensamiento ilógico e irracional practicado por el *Postismo* e incorporado al grupo tras el descubrimiento de la obra de Carlos Edmundo de Ory. Francisco Sanz impregnó su poema con una personalísima forma de ver el mundo («y en silencio de cotidianidad me habla también/ de mariposas que un día encontramos juntos/ y que hoy andan por los armarios») que reflexiona sobre la soledad del poeta, retomando una temática intimista y ajena al distanciamiento vanguardista practicado por Fernández Palacios:

poeta paga caro
paga a precio de sangre
tu voltereta en la existencia
tu soledad de pelota abandonada.
Hoy me siento ory¹⁵²

Esta primera persona que pone de actualidad el acontecimiento *hic et nunc* descrito por Francisco Sanz fue una manera de crear esa corriente de conciencia próxima a la escritura automática que expresaba la angustia propia del poeta en el mundo, dentro de un verso eminentemente humano de estética neorromántica. En esta línea, Rafael de Cózar publicó en el número uno de *Marejada* su poema «Hay un yunque colgando del techo...», donde recurre a la experiencia amorosa expresada con una buena dosis de subjetividad e ilogicismo. Este poema sigue el proceso poético reiterado por Cózar que parte de una imagen onírica inicial y continúa con el significado personal que el poeta concede a dicha imagen:

¹⁵¹ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXXII, 22/07/1973, pp. 1-7; 1ª ed., «Juicio crítico a la poesía de Jesús Fernández Palacios», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, *Ob. Cit.*, pp. 137-143. Para una valoración de estos «juicios críticos», cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 116-125.

¹⁵² Francisco Sanz, «Un sábado», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 31.

Hay un yunque colgando del techo.
Hierro de amor entre cuerdas tensas
que un mar de manos aprendidas
tiran del amor
y suena a péndulo.
Es la cuerda que atraviesa las fronteras
dividiendo lo unido
y pienso
que el amor que sale y entra
entre los dedos de los hombres
es un juego esparcido
a través de tanto tiempo
de tira y afloja el olvido,
de perder o ganar,
el sabor de no saber lo que es eso...
que hoy
mi corazón por ella
arroja un extremo de la cuerda.¹⁵³

El carácter inefable de las imágenes surrealistas que impregnan el poema resultaba deudor de la indistinción entre realidad e irrealidad que el autor pretendía mostrar como manera particular de acercarse a la auténtica realidad del mundo. La imagen inicial y la concatenación con otras imágenes demostraban la influencia pictórica de la concepción poética de Rafael de Cózar, cuyo mecanismo más habitual era la descontextualización de un objeto cotidiano en una atmósfera o marco inusual. De este modo, leemos en el «Juicio crítico a la poesía y la prosa de Rafael de Cózar»:

Con la lectura que efectuamos de los textos presentados, nos encontramos ante un típico ejemplo del escritor que cabalga entre la poesía y la prosa, pero que no se define, precisamente, a la hora de escribir, dentro de un género literario. (...)

¹⁵³ Rafael de Cózar, «Hay un yunque colgando del techo...», *Marejada*, núm. 1, Cádiz, enero 1973, p. 22.

Así, pues, deducimos una gran similitud entre su prosa y su poesía. En ambas, hay una buena porción de elementos comunes (metáforas, imágenes, símbolos, etc.). En la mayoría de los párrafos de sus narraciones, lo desgeneralizado aparece por encima de lo generalizado, lo desconceptual por encima de lo conceptual, lo individual por encima de lo que es común. El escritor antepone lo que es subjetivo a lo objetivo. (...) Junto a las tentativas de realismo social (RUPTURA) y de realismo mágico (JUEGOS e INSPIRATIO), hay mucho de irrealismo, de surrealismo. Junto a lo vivido hay mucho de imaginado, de fantaseado, de inventado por el poeta.¹⁵⁴

Más tarde, este autor derivaría a una propuesta rigurosamente experimental basada en el diálogo entre poesía e imagen (particularmente en la práctica del poema verbal-visual¹⁵⁵) en su libro *Sinfonía nº 1 en negro de Cózar (ma non troppo)*.¹⁵⁶ Las metáforas se convierten en elemento expresivo fundamental para lograr la intensidad emotiva del poema ante el amor, la soledad y el olvido. La expresión poética de Rafael de Cózar se mostraba próxima al irracionalismo (aprendido tanto en las vanguardias históricas, especialmente en el surrealismo, como en la etapa *postista* de Carlos Edmundo de Ory) con la que adquiriría la palabra poética una dimensión estética y ética. De ahí que Cózar haya escrito: «Ésa es la función activa del arte, creación en rebeldía como postura individual del artista».¹⁵⁷ Los versos de Rafael de Cózar evidenciaron aquellos elementos comunes en la formación poética del «Grupo Literario Marejada» que procedían

¹⁵⁴ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXXV, 23/08/1973, pp. 1-7; 1ª ed., «Juicio crítico a la poesía y la prosa de Rafael de Cózar», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, Ob. Cit., pp. 157-164. Para una valoración de estos «juicios críticos», cfr. Juan José Lanz, «Marejada: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», Ob. Cit., pp. 120-121.

¹⁵⁵ Cfr. Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*, Sevilla, Alfar, 2003, pp. 176-177. No debemos olvidar la faceta investigadora del poeta Rafael de Cózar que ha publicado un amplio estudio sobre la poesía visual titulado *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

¹⁵⁶ Sevilla, ed. autor, 1980.

¹⁵⁷ Rafael de Cózar, «Cuestionario: sobre la función poética», en AA.VV., *Nueva poesía: 1. Cádiz*, intr. de Carlos Edmundo de Ory, Madrid, Zero/Zyx, 1976, p. 68.

de las vanguardias históricas y, a modo de intertexto, de la obra de Carlos Edmundo de Ory. De hecho, sus primeros poemas contienen algunas constantes poéticas que podemos observar en otros libros de madurez como *Ojos de uva*.¹⁵⁸ En opinión de Manuel José Ramos Ortega, «cada poema suyo es un acto de afirmación vital, la plasmación de un instante o de una historia y, al mismo tiempo, la justificación de una vida».¹⁵⁹

Los parámetros poéticos de Rafael de Cózar poseían numerosas analogías con los versos de Francisco Lorenzo Muñoz. La ausencia de signos de puntuación, la temática amorosa y un discurso similar a la escritura automática era una muestra más de la vía poética abierta por Carlos Edmundo de Ory en la obra de estos jóvenes autores.¹⁶⁰ También, de temática amorosa pero filiaciones estéticas distintas era el poema «Voy escalando...»¹⁶¹ de Epifanio de Serdio. Este autor partía de un asunto amoroso que se transformaba en angustia existencial. Como podemos comprobar con su lectura, los versos nacían de una clara inspiración lorquiana que por su concisión se asemejaban al *Poema del cante jondo* y por sus elipsis narrativas, al *Romancero gitano*. De este modo, la poesía de Epifanio de Serdio evidenció una tradición literaria alejada de otras experiencias poéticas del «Grupo Literario Marejada».¹⁶²

Por otro lado, José Ramón Ripoll practicaba en su «Canon a tres voces»¹⁶³ algunos rasgos de clara ascendencia oryniana, hecho que hizo que el propio autor no se identificase con este poema cuando han pasado varias décadas desde su escritura. En este sentido, José Ramón Ripoll anotaba en el prólogo de la

¹⁵⁸ *Ojos de uva*, pról. de Manuel J. Ramos Ortega, Sevilla, Lautaro Editorial, 1988.

¹⁵⁹ «Prólogo», en Rafael de Cózar, *Ojos de uva*, *Ob. Cit.*, p. 9.

¹⁶⁰ Cfr. los comentarios sobre sus poemas en el «Juicio a la poesía de Francisco Lorenzo», en S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXXV, 29/07/1973, pp. 1-4; 1ª ed., «Juicio crítico a la poesía de Francisco Lorenzo», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario*, *Ob. Cit.*, pp. 145-149. Para una valoración de estos «juicios críticos», cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 118-119.

¹⁶¹ *Marejada*, núm. 1, enero de 1973, p. 30.

¹⁶² Cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 106-107.

¹⁶³ *Marejada*, núm. 1, enero de 1973, p. 28.

antología *Música y pretexto*: «Dicen que a un primer libro siempre se le tiene un especial cariño, pero no he podido encontrar cuatro versos seguidos con los que pudiera justificar tal amor». ¹⁶⁴ De ahí que, preguntado por su etapa perteneciente al «Grupo Literario Marejada», haya destacado el proyecto común del «Grupo Literaria Marejada» como una formación estética inicial más que por los resultados poéticos obtenidos en los versos escritos en esas mismas fechas. No obstante, la evolución poética de Ripoll no deja de ser singular dentro de esta aventura poética común de *Marejada* como leemos en el siguiente poema titulado «Canon a tres voces», que no incluyó en el «Juicio crítico» dedicado a su obra: ¹⁶⁵

Rutina sin fin
llega la vida entera
llega la raíz del hombre entumecido
la flor de lo incorrupto huele a seca
llegó la rendición del trigo experto
para coger al labrador impune
Ya el fruto coge al hombre
improcedente fin hacia la espera
la eternidad no es dura si no existe
la carne hecha pedazo
la danza más macabra de la muerte
la plenitud del día
la sombra rebuscada
la vida soy la vida de otro hombre
de otro fin de otra causa de otras eras
no me encierro no me encierro nunca

¹⁶⁴ José Ramón Ripoll, *Música y pretexto*, Granada, Diputación Provincial de Granada (col. Maillot Amarillo, núm. 14), 1989, p. 9.

¹⁶⁵ Cfr. los comentarios sobre sus poemas en el «Juicio a la poesía de José Ramón Ripoll», en S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXXVII, 9/09/1973, pp. 1-4; 1ª ed., «Juicio crítico a la poesía de José Ramón Ripoll», en Juan José Lanz y Juan José Téllez, *Marejada. Historia de un grupo literario, Ob. Cit.*, pp. 165-168. Para una valoración de estos «juicios críticos», cfr. Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, pp. 121-122.

la muerte es más azul que el universo
y nadie besa el mar cuando se muere¹⁶⁶

Los versos de José Ramón Ripoll partían inicialmente de su formación musical que compartiría –según Carlos Edmundo de Ory– con la influencia del *Postismo*¹⁶⁷ en esta etapa. «Canon a tres voces» planteó también la «*crisis de hombre*, en grande y en tremenda, como la boca de un caballo que relincha»,¹⁶⁸ mostrando así la preocupación social vertebró buena parte de la obra de este autor, especialmente a partir de libros posteriores como *La Tauromaquia*¹⁶⁹ y *Sermón de la barbarie*¹⁷⁰. La conjunción de estos elementos en el verso concedería a los poemas juveniles de Ripoll un tono elegíaco que puso al descubierto sus lecturas de Neruda, Vallejo y Cernuda, entre otros. No obstante, estos versos, además de incluir la dimensión colectiva («trato de llegar al ‘nosotros’ como elemento básico de una cultura socialista»¹⁷¹), también tenían un interés extraordinario por los aspectos formales del poema: «La comunicación poemática es sensorial al mismo tiempo que desmitifica, agudiza los conceptos».¹⁷² Entre los elementos sensoriales aludidos se encuentran los elementos musicales y rítmicos del verso, que quedan perfectamente definidos por el propio Ripoll en una carta personal del autor:

Las primeras influencias que tuve provenían de la música. Cuidé su sentimiento rítmico, su dicción y sus tonalidades quizás más que sus significados, en el convencimiento de que –como apunta María Zambrano– la poesía es más heredera de la música que de la literatura. Todavía, a veces, cuando esbozo unos

¹⁶⁶ José Ramón Ripoll, «Canon a tres voces (Pachelbel)», *Marejada*, núm. 1, enero de 1973, p. 28.

¹⁶⁷ «Aquí estoy leyendo –escribe Carlos Edmundo de Ory– tus poemas largos y semipostistas. Ya veo que rompes con el lirismo panoli y con el realismo social papanatas» (Carlos Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 29).

¹⁶⁸ Carlos Edmundo de Ory, «Introducción», *Ob. Cit.*, p. 28.

¹⁶⁹ Pról. de Aurora de Albornoz, Madrid, Ayuso Editorial (col. «Endymion»), 1980.

¹⁷⁰ Rota (Cádiz), Fundación Alcalde Zoilo Ruiz Mateos, 1981.

¹⁷¹ José Ramón Ripoll, «Breves consideraciones sobre el arte y la cultura», en AA.VV., *Nueva Poesía: 1. Cádiz*, *Ob. Cit.*, p. 40.

¹⁷² *Ídem*.

versos, los coloco encima del atril e intento improvisar al piano, más que una melodía, un ambiente sonoro alrededor de las palabras, que termina por darles cohesión.¹⁷³

Esta recurrencia a la música define el planteamiento simbolista de la poesía de Ripoll, vertebrando su evolución desde *La tarde en sus oficios*¹⁷⁴ y *La tauromaquia*¹⁷⁵ hasta *Esta música*,¹⁷⁶ *Sermón de la barbarie*¹⁷⁷ y *El humo de los barcos*.¹⁷⁸ Este simbolismo tan característico de la obra de Ripoll estaba ya presente en «Canon a tres voces», pues la estructura musical «se transforma –en opinión de Juan José Lanz– en símbolo profundo de la existencia rutinaria que, sólo trascendida hacia otros tiempos y otras existencias, puede superar la rutina de la soledad y el abandono de la muerte».¹⁷⁹

Cercano a la inspiración poética basada en un motivo musical fue el poema de Francisco Sánchez titulado «Cuadro en la exposición de Mussorgsky».¹⁸⁰ La yuxtaposición de imágenes (técnica de vanguardia aprendida en los poemas de origen *postista*), la incorporación de elementos *culturalistas*, la ausencia de signos de puntuación y la temática intimista aproximaron estos versos a esa dimensión primera de la emoción musical y a la expresión de otros poetas de la revista *Marejada*. De nuevo, nos encontramos con un poema que nacía de la experiencia vital que debía ser «traducida» al código lingüístico de las palabras cotidianas, esta vez con una sintaxis ilógica que expresaba la dimensión del estado caótico del espíritu. En los versos finales es posible advertir cierto tono

¹⁷³ José Ramón Ripoll, Carta personal al autor, 4/02/2003.

¹⁷⁴ Sevilla, Editorial Padilla, 1978.

¹⁷⁵ Madrid, Ayuso editorial (col. «Endimión»), 1980.

¹⁷⁶ Rota, Panderero Editorial, 1979.

¹⁷⁷ Rota, Fundación Alcalde Zoilo Ruiz Mateos, 1981.

¹⁷⁸ Madrid, Visor, 1984. Este libro conforma junto a *Las sílabas ocultas* (Sevilla, Renacimiento, 1990) y *Niebla y confín* una trilogía titulada *Hoy es niebla* (Madrid, Visor, 2002).

¹⁷⁹ Juan José Lanz, «*Marejada*: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano», *Ob. Cit.*, p. 103.

¹⁸⁰ Francisco Sánchez, «Cuadro de la exposición de Mussorgsky», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 29.

elegíaco que aproximaría la poética de Francisco Sánchez a la de José Ramón Ripoll.

En un texto sin título de Rafael Damián, cuyo primer verso reza «Volvimos lentos, como el pájaro...»,¹⁸¹ dialogaban algunos de los elementos apuntados antes, como la queja por una sociedad moderna («hombre ocupados en quebrantar hombres»), el uso de los espacios tipográficos en blanco («Volvimos lentos, como el pájaro/ desconfía del primer rayo/ de quietud»), las imágenes ilógicas («Hombres pegados a una pared con/ el estómago repleto de dudas/ vomitaban/ esperanzas futuristas») y la conciencia metapoética que nos habla del fracaso de la escritura como acción. Estas características presentes en el poema de Damián se deben relacionar con la dimensión social de Jesús Fernández Palacios, la imagen germinal inicial de Rafael de Cózar y el tono elegíaco de José Ramón Ripoll. A todos ellos no les era ajeno el discurso fragmentario e ilógico que aprendieron en los versos de Carlos Edmundo de Ory. De esta forma, el poema de Rafael Damián presentaba elementos comunes con otros miembros del «Grupo Literario Marejada», demostrando así el carácter formativo de sus tertulias y reuniones que posibilitaron un conjunto de referentes literarios comunes, aunque carentes entonces de un estilo personal.

Pero será el poeta del «Grupo Literario Marejada» Manuel Fernández Bago quien presentó la poética más experimental o próxima a una intuida neovanguardia con un caligrama dentro de la tradición de Apollinaire. No obstante, este poema mostró una de las poéticas de la vanguardia histórica estudiada por los miembros del «Grupo Literario Marejada»,¹⁸² en especial

¹⁸¹ Rafael Damián, «Volvimos lentos, como el pájaro...», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 24.

¹⁸² En 1972 se inició un ciclo de tertulias bajo el título «Movimientos artísticos del siglo XX» con especial atención a los movimientos de vanguardia que comienza con el Cubismo (LII [10/06/1972]) y continúa con el Futurismo (LIII [17/06/1972]), Expresionismo (LIV [23/06/1972]), Dadaísmo (LVI [30/06/1972]), Superrealismo (LVII [7/07/1972]), Ultraísmo (LVIII [14/07/1972]) y concluye con el Postismo de Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory (LXII [1/09/1972]). También, dicha formación vanguardista fue completada a través de las tertulias dedicadas a los fundadores de la poesía latinoamericana contemporánea como Vicente Huidobro (XLI [20/02/1972]), César Vallejo (XLII [27/02/1972]), Jorge Luis

relacionada con el cubismo y el ultraísmo. Como demuestran las obras posteriores a 1973, el estudio de los movimientos de la vanguardia histórica dejó una profunda huella en los planteamientos posteriores de Rafael de Cózar y Jesús Fernández Palacios, especialmente cuando éstos ensayaron algunas formas de la poesía visual y experimental en la segunda mitad de la década de los setenta.¹⁸³ En este sentido, Manuel Fernández Bago había apostado desde un principio por esta poesía que aspiraba a una lengua supranacional, pero partiendo de las vanguardias históricas. Se trataba, por tanto, de un tímido inicio si lo comparamos con las aportaciones teóricas y artísticas de *Problemática-63* (1962), el grupo *Zaj* (1964), la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* (1967) o el *Grupo N.O.* (1968).¹⁸⁴ No obstante, tal y como afirma Rafael de Cózar en su artículo «Carlos Edmundo de Ory, puente entre la vanguardia y el experimentalismo»,¹⁸⁵ fue la influencia directa de Ory la que orientó en buena medida la evolución poética de varios de los autores de este grupo literario hacia la poesía experimental.¹⁸⁶ Sin embargo, el contacto del «Grupo Literario Marejada» con la poesía experimental fue reducido exclusivamente a la tertulia LXXXIX

Borges (XLIII [5/03/1972]), Pablo Neruda (XLIV [12/03/1972]) y Octavio Paz (XLV [18/03/1972]).

¹⁸³ Jesús Fernández Palacios publicó «Coplas para morir geoméricamente», «Y es que pertenece a la ciencia del placer» y un poema visual sin título en la revista *Artesa* (núm. 27-28, noviembre 1975); luego, también lo hizo este autor junto con Rafael de Cózar (*Artesa*, núm. 32-33, febrero 1977). La revista burgalesa dirigida por Antonio L. Bouza fue uno de los exponentes más representativos de la poesía experimental desde su fundación en 1969.

¹⁸⁴ Para una mayor información véase los siguientes títulos: Fernando Millán y Jesús García Sánchez (eds.), *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Editorial, 1975; José Antonio Sarmiento (ed.), *La otra escritura. Poesía experimental española (1960-1973)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990; Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Ob. Cit.; Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual?*, Ob. Cit.; y Félix Morales Prado (ed.), *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid, Marenostrium, 2004.

¹⁸⁵ Rafael de Cózar, «Carlos Edmundo de Ory, puente entre la vanguardia y el experimentalismo», *Operador. Revista de Literatura*, núm. 1, abril 1978, pp. 96-105.

¹⁸⁶ Esta afirmación queda demostrada por el interés que despierta la obra de Ory en el *Grupo N.O.*, hecho que lleva a éstos a publicar el libro de Carlos Edmundo de Ory *Música de lobo* (Madrid, Grupo N.O., 1970), donde leemos en la contraportada: «este podría ser un libro de poesía n.o.».

(29/09/1973) donde «Se presentó un proyecto de tertulias donde se abordara el estudio de la Poesía experimental. Se presentaron una relación de autores y obras de Poesía Experimental» y, en el punto siguiente, «Se comentó la conveniencia de hacer en Cádiz una exposición pública de Poesía Experimental»¹⁸⁷ y la lectura de la *Antología sonora* de Joaquina González-Marina con una selección de poemas anglo-españoles,¹⁸⁸ leída el mismo día de la disolución del «Grupo Literario Marejada».

Por último, nos resta aludir a los versos de Francisco Crespo, cuya influencia principal provenía del flamenco y de la copla («De sur tengo/ la garganta y llena el alma»¹⁸⁹). Versos que entremezclaron una progresiva concienciación del espíritu regionalista y que ve su reflejo en el «Grupo Literario Marejada» con los monográficos dedicados al flamenco,¹⁹⁰ la organización de un «Recital de Cante flamenco» (a cargo del cantaor Manuel Gerena acompañado a la guitarra por Manuel Molina en el teatro Andalucía de Cádiz el día doce de noviembre de 1972)¹⁹¹ y la fundación de una peña flamenca llamada «Enrique el Mellizo».¹⁹² En estos versos, el flamenco era interpretado como una expresión de

¹⁸⁷ S.A., Acta de la tertulia del Grupo Literario Marejada, núm. LXXXIX, 29/09/1973. Dicha exposición nunca se llegó a celebrar antes del final del «Grupo Literario». Con posterioridad, Jesús Fernández Palacios reunió en febrero de 1976 una muestra en el Colegio Mayor Chaminade de Cádiz con las obras de Ricardo Cristóbal, Fernando Millán, Guillem Viladot y Rafael de Cózar, entre otros. Para dicha ocasión, Jesús Fernández Palacios publicó un artículo titulado «Semana Internacional de Arte Experimental en Cádiz» (*Diario Informaciones*, 20/02/1976) en el que daba cuenta de esta exposición.

¹⁸⁸ Tertulia C (18/05/1974). En dicha antología estaban seleccionados los poemas de Bob Cobbing, Aisha Akbar, Mary Pritchard, Anthony Rudolf, Jeny Couzyn, Brian Patten, Adrian Henri, George Macbech, Enrique Badosa, Jesús Lizano, Joaquina González y Ma Na.

¹⁸⁹ Francisco Crespo, «Caída, perdida...», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 23.

¹⁹⁰ Tertulias XXXVI (16/01/1972), XXXVII (23/01/1972), XXXVIII (30/01/1972) y XXXIX (6/02/1972).

¹⁹¹ Cfr. «Manuel Gerena, “cantaor del pueblo andaluz”, debutará en Cádiz», *Diario de Cádiz*, 11/11/1972.

¹⁹² La fundación de la Peña Flamenca «Enrique el Mellizo» fue abordada en la tertulia LIV (23/06/1972) a modo de homenaje al cincuentenario del Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922. Con posterioridad, en la tertulia LVI (30/06/1972) se acordó separar las actividades del «Grupo Literario Marejada» de las de la Peña Flamenca.

un pueblo que «grita» su dolor. El poeta, como ya hiciera Federico García Lorca en su conferencia «Juego y teoría del duende», se asemejaría al cantaor flamenco («Yo quisiera ser todo grito/ o voz de mi guitarra»¹⁹³).

Quizás una ausencia llame la atención en esta selección de autores del «Grupo Literario Marejada» al excluir los versos de Alfonso Sánchez Ferrajón, última incorporación de nuestro grupo de Cádiz en 1973. Esta circunstancia no debe inducir a error, pues su implicación se puede comprobar al convertirse en el primer autor sometido a un «juicio crítico»¹⁹⁴ y, como ha señalado Jesús Fernández Palacios,

Alfonso [Sánchez], que había arribado a estas tierras pocos meses antes, conectó con el grupo y asumió su proyecto con un valioso bagaje de conocimientos, su pasión por la lectura, su amor a la música, a la pintura y al cine. Alfonso nos aportó agudeza intelectual, espíritu crítico, afán de curiosidad, sentido del humor, capacidad de trabajo y una gran generosidad en el trato.¹⁹⁵

Las páginas de *Marejada* concluyen con una reseña firmada por el argentino Juan Carlos Curutchet sobre el libro *Mejor el fuego*¹⁹⁶ de Manuel Vilanova, donde incidió en la influencia de Cernuda y Brines. Esta reseña nos muestra la relación del «Grupo Literario Marejada» con el entorno de la revista canaria *Fablas* (Las Palmas, 1969-1979), muy interesada por la poesía experimental. A su vez, el crítico Juan Carlos Curutchet¹⁹⁷ colaboró con el «Grupo Literario» gaditano en el mismo año de la edición de la revista con la

¹⁹³ *Ídem.*

¹⁹⁴ Tertulia LXXXI (8/07/1973).

¹⁹⁵ Jesús Fernández Palacios, «Memoria de Alfonso Sánchez», *Diario de Cádiz*, 11/11/2004, p. 64. También, reproducido parcialmente en Alfonso Sánchez Ferrajón, *La Fundación del Oro (Poesía Completa, 1971-1994)*, Madrid, Calambur (col. «Poesía», núm. 57), 2005, p. 318. De esta última tomamos nuestra nota.

¹⁹⁶ Las Palmas, Fablas Ediciones, 1972.

¹⁹⁷ Bell Ville (Argentina), 1942. Había publicado en 1973 diversos trabajos de crítica literaria entre los que se encontraban *Introducción a la novela española de posguerra*, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* y *A partir de Luis Martín Santos*.

lectura de una conferencia titulada «Crisis y renovación en las letras hispanoamericanas».¹⁹⁸

La revista *Marejada* fue publicada, según su colofón,¹⁹⁹ en enero de 1973 y la presentación se realizó el veintitrés de ese mismo mes como anota Rafael Ramírez Escoto:

La presentación de la revista fue el 23 de enero de 1973 en el patio del instituto de Nuestra Señora del Rosario a cargo de Ripoll. En ella se leyeron poemas, como es de rigor en estos actos, y para amenizar la velada cantaron José Manuel Lozano y Mari Carmen Román, que casi siempre acompañaban a los poetas en sus lecturas. Después, al precio de 50 pesetas, la revista quedó expuesta en los escaparates de dos librerías gaditanas. Vino entonces el reconocimiento favorable por la crítica y el silencio.²⁰⁰

Dicha presentación en el Instituto de Nuestra Señora del Rosario, cubierta por el *Diario de Cádiz*,²⁰¹ fue la primera de otras tantas en el mes de febrero tanto en la Librería Fulmen de Sevilla²⁰² como en la Faculté de Philosophie et Lettres de la Universidad de Sevilla.²⁰³

La intensa labor de promoción del «Grupo Literario Marejada» les llevó a tomar contacto con diversos grupo poéticos de toda la geografía española, entre los que se encontraban «Aquelarre» de Madrid y su director Alberto Álvarez de

¹⁹⁸ Dicha conferencia se leyó en el salón de Actos de la Caja de Ahorros el veinticuatro de febrero de 1973.

¹⁹⁹ «Esta publicación, que se imprimió en Gráficas Moher, el día 1 de enero de 1973 se financia con el importe recaudado por la venta de ejemplares y con aportaciones de particulares», *Marejada*, núm. 1, enero 1973, p. 53.

²⁰⁰ Rafael Ramírez Escoto, «Quince años de recuerdo: la revista *Marejada*», *Diario de Cádiz*, 24/01/1988.

²⁰¹ S.A., «Presentación al público de la revista literaria *Marejada*», *Diario de Cádiz*, 24/01/1973.

²⁰² El recital-presentación de la revista *Marejada* fue el once de febrero de 1973 con la participación de Rafael de Cózar, Serafín Martínez, Rafael Damián, Manuel Fernández Bago, Jesús Fernández Palacios, Francisco Lorenzo Muñoz y José Ramón Ripoll.

²⁰³ Ésta se desarrolló el treinta de marzo de 1973 en la que intervinieron los mismos de la nota 197 a los que se sumó Francisco Sánchez.

Cienfuegos, el «Grupo Medusa» del Puerto de Santa María y su director José Luis Tejada, el «Grupo Bahía» de Algeciras con su director Manuel Fernández Mota, la revista *Litoral* de Málaga, el «Grupo Cerezo de Poesía» de Sevilla, las revistas *Poesía Hispánica* y *La Estafeta Literaria* de Madrid, *Zona Franca* de Venezuela, *Camp de l'Arpa* de Barcelona, *Caracola* de Málaga, *Trece de Nieve* de Madrid, *Peña Labra*, la colección de Poesía «Ángaro» de Sevilla, la revista *Antorcha de Paja* de Córdoba, *Gallo de Vidrio* de Sevilla y *Artesa* de Burgos o el programa radiofónico «Poesía 70» de Granada, quien editó en 1973 el libro *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*²⁰⁴ del malogrado poeta granadino Pablo del Águila. Esto nos conduce a pensar en las abundantes actividades poéticas de este grupo gaditano que contó con ramificaciones con otros tantos grupos y poetas de inquietudes análogas. Algo se movía en Cádiz para dejar atrás las penurias culturales del franquismo.

3.3.1.6. ALGUNAS CONCLUSIONES

La revista *Marejada* mostró un periodo de formación inicial del «Grupo Literario» en el que sus miembros se empeñaron en la búsqueda de un paradigma literario que renovara la tradición poética de posguerra. Unos jóvenes poetas que admiraron como modelos tanto a los movimientos de la vanguardia histórica como a los movimientos de posguerra, especialmente a su heredero más aventajado, el *Postismo*. Manifiesto, revista y estrépito fueron los elementos esgrimidos por el «Grupo Literario Marejada» para mostrar una literatura heterogénea en sus fuentes, rebelde en su sentido y heterodoxa en su estética: «Esa es la función activa del arte –defiende Rafael de Cózar–, creación en rebeldía como postura individual del artista».²⁰⁵ La poética de *Marejada* quedó enraizada en el tiempo en la que nació, tomando conciencia de su dimensión social («No hay que tomar la poesía y la literatura como fenómenos aislados –

²⁰⁴ Granada, Poesía 70, 1973.

²⁰⁵ Rafael de Cózar, «Cuestionario: sobre la función poética», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 68.

anota Fernández Palacios–, sino más bien dentro del contexto histórico al que pertenece»²⁰⁶) y optando por una poética de compromiso con la libertad: «Una sociedad sólo es libre –escribe Cózar– si lo son cada uno de sus elementos humanos y para alcanzar la libertad social es imprescindible alcanzar la libertad individual».²⁰⁷ Esta actitud ética en cuanto al compromiso con el contexto en que vive el poeta («Mi poesía –reitera Ripoll– [...] es un elemento crítico a las claves más soterradas de la historia, de la sociedad y de la cotidianidad»²⁰⁸) junto con la experiencia vital son los motivos de los que parten estos jóvenes de *Marejada*. No obstante, esta temática literaria no debe confundirse con la poesía social o civil, pues dicha experiencia vital como motivo poético compartió protagonismo con una conciencia del cuidado formal del verso. La palabra poética fue elaborada hasta el extremo en la revista *Marejada*, en la certeza de que «la comunicación poética es sensorial al mismo tiempo que desmitifica y agudiza los conceptos»²⁰⁹, anota José Ramón Ripoll. De este modo, *Marejada*

es el protagonismo del lenguaje, la recreación de la realidad a través de la palabra muy trabajada e imaginativa, metafóricamente, con una fuerte apoyatura *culturalista*, musical y poética, sobre todo.²¹⁰

El *culturalismo* del «Grupo Literario Marejada» posee unas connotaciones muy distintas a las esgrimidas por los *novísimos* de Castellet. En los versos de los jóvenes poetas gaditanos no encontramos ni monólogos interiores, ni la inspiración explícita en el arte ni tampoco poemas históricos. Este *culturalismo* de nuevo cuño nacía de otro paradigma basado en la interiorización de las

²⁰⁶ Jesús Fernández Palacios, «Poética», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 102.

²⁰⁷ Rafael de Cózar, «Cuestionario: sobre la función poética», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 68.

²⁰⁸ José Ramón Ripoll, «Breves consideraciones sobre el arte y la cultura», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 39.

²⁰⁹ José Ramón Ripoll, «Breves consideraciones sobre el arte y la cultura», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 40.

²¹⁰ Emilio Miró, «Dos poetas gaditanos: Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll», *Ínsula*, núm. 424, marzo 1982, p. 6.

vanguardias y de la lectura profunda de la mejor poesía española de estirpe simbolista y heredera del *Postismo*.²¹¹ Para ello, la tradición a la que recurre este «Grupo Literario» fue la vanguardia enriquecida con el aporte del «yo» y la reflexión *metapoética*. Esta última no procedía del agotamiento del *culturalismo* (como en el caso de los *novísimos*), sino de la necesidad de incorporar una reflexión previa sobre el poeta en el mundo.

Todos estos rasgos señalaban la actualidad de la poética de *Marejada* a comienzos de los años setenta. A pesar de ello, las propuestas de la joven poesía gaditana no encontraron continuidad en el tiempo ante la disgregación del «Grupo Literario». El traslado de Cózar y Ripoll a Sevilla y Madrid, respectivamente, junto a las disensiones literarias internas, interrumpieron las actividades de *Marejada*, quizá en el momento en que alcanzaban una primera madurez. De nuevo,

El silencio a que se ha visto sometida por un temeroso centralismo estrangulador de las culturas regionales es denotativo del poder que se le adjudica. Y no hablamos ya en términos exclusivamente políticos, sino desde el nivel puramente literario. Han dominado etapas en que el abrirse camino en la cultura exigía la emigración forzosa a Madrid y luego a Barcelona.²¹²

A pesar de estas dificultades, la revista *Marejada* fue capaz de ensanchar los límites de la poesía española de posguerra con una clara apuesta por la poesía heterodoxa inspirada en el *Postismo*. Sin embargo, no fue ésta su única fuente de inspiración: también la poesía europea e hispanoamericana son incorporadas a la joven poética de Ripoll, Cózar, Fernández Palacios y Sánchez, entre otros. Las

²¹¹ En opinión de Víctor García de la Concha: «el *Postismo*, que en su momento había pasado inadvertido, como juego intrascendente, y que ahora [...] gracias a la edición de Ory, bien avalada por Félix Grande, y poco más tarde, en los primeros setenta, de Eduardo Chicharro, [...] se convertían en texto de gran influencia renovadora» (Víctor García de la Concha, «La renovación estética de los años sesenta», *El Estado de las poesías*, Monografía de *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3, Caja de Ahorros de Asturias, 1986, p. 13.

²¹² Rafael de Cózar, «Cuestionario: sobre la función poética», en Carlos Edmundo de Ory, *Ob. Cit.*, p. 70.

páginas de *Marejada* mostraron, en enero de 1973, una vía alternativa entre la expresión poética heredera de las vanguardias y el compromiso con el hombre y la sociedad.

3.3.2. ESPUMA Y FUEGO. LA REVISTA ANTORCHA DE PAJA (1973-1983) DE CÓRDOBA

Rescatar lo perdido, hallar lo nuevo. La antorcha no importa que sea de paja si es de luz. Y la renovación de sus alimentos trasciende en el resplandor en que se consume. Andalucía, por aquí, por allí, nace y renace en sus poetas, no vigía, no faro: voz subterránea que se derrama en lava hasta la misma orilla del mar. Espuma y fuego son el símbolo de su conjunción.¹

Vicente Aleixandre

La poesía española de posguerra encontró en la ciudad de Córdoba uno de las propuestas poéticas más relevantes, inauguradas en 1947 con la publicación de la primera etapa de la revista *Cántico* y las revistas *Áglæ* (1949-52),² *Alfoz* (1952),³ *Arcángel* (1953)⁴ y *Praxis (Revista de Higiene Mental de la Sociedad)*.⁵

¹ Vicente Aleixandre, «Elegir (Palabras previas)», *Antorcha de Paja*, núm. 2, agosto 1973, s.p.

² Fue fundada por Manuel Álvarez Ortega y publicó cinco números.

³ Fundada por Mariano Roldán, Carmelo Castaño, Antonio Gómez Alfaro, José Fernández de Henestrosa y Rafael Osuna, publicó nueve números.

⁴ Esta revista fue fundada en 1953 por José del Río Sanz, Sebastián Cuevas, Luis Jiménez Martos y Gabriel Moreno Plaza y tuvo una vida breve.

⁵ Dirigida por José Aumente Baena, fue una de las revistas más representativas de este periodo de marcado carácter marxista gramsciano en la misma línea que las páginas de la publicación periódica *Acento cultural*. Cfr. Manuel Urbano (ed.), «Introducción», en *Antología consultada de la poesía andaluza* (Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 99).

A partir de los clásicos estudios de Mario López⁶ y Fanny Rubio⁷ y la reciente antología de García Tejera y Hernández Guerrero,⁸ hemos podido conocer las publicaciones periódicas y la poesía cordobesa de estos años. Sin embargo, ha sido el profesor Pedro Roso quien ha elaborado hasta el momento el mejor estudio panorámico de la poesía cordobesa de posguerra.⁹ Roso ha dividido la poesía cordobesa en dos periodos muy distintos:

La historia de la poesía en Córdoba, durante los últimos cincuenta años, pasa por dos periodos claves. El primero transcurre entre 1947 y 1957 y está presidido por las dos épocas de *Cántico* que –junto a *Áglae*, *Alfoz* y *Arkángel*, otras tantas publicaciones de distinta factura– hicieron de aquéllos unos años de innegable vitalidad poética en nuestra ciudad. (...) Desaparecidos aquellos grupos y revistas, algunos de cuyos artífices marchan a residir fuera de nuestra ciudad, la poesía en Córdoba pasa por un prolongado período de silencio, roto apenas por la publicación en 1966 de *Las raíces*, de Francisco Carrasco.

El segundo período transcurre entre 1968 y 1983. Son quince años de revitalización poética, durante los cuales asistiremos a la aparición de una serie de grupos y revistas de poesía desde cuyas páginas –como ocurriera en aquel primer momento– se irá gestando una nueva promoción de poetas cordobeses.¹⁰

Nuestra investigación se centrará en este segundo periodo comprendido entre 1968 y 1983. La fecha de comienzo de esta segunda etapa estuvo motivada por la

⁶ Mario López, «Panorama de la poesía cordobesa contemporánea», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, año XLVII, núm. 98, 1978, pp. 75-97.

⁷ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1973.

⁸ *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara [col. «Vandalia Maior»], 2003).

⁹ Nos referimos especialmente os a la antología *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1972)* (Córdoba, Exma. Diputación de Córdoba, 1984) y su artículo «Así que pasen veinte años», en AA.VV., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Área de Cultura y educación del Ayuntamiento de Córdoba, 1992, s.p.

¹⁰ Pedro Roso, «Así que pasen veinte años», en AA.VV., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992, Art. Cit.*, s.p.

edición en 1968 de las revistas cordobesas *Aljuma* (1967-68)¹¹ y *Zaitún* (1968-69). Esta segunda fue la propuesta más arriesgada de los sesenta en Córdoba, donde con fue plasmado el espíritu juvenil y rebelde del «Mayo del 68». En las páginas de *Zaitún* hallamos la semilla que, años más tarde, alimentó la llama de *Antorcha de Paja*. No fue casual que dos de sus poetas fundamentales (Rafael Álvarez Merlo y Francisco Gálvez) publicaran sus primeros poemas aún inmaduros en las páginas de esta revista. Las páginas de *Antorcha de Paja* han sido una de las publicaciones que más atención crítica ha recibido en los últimos años. Desde los primeros estudios de Juan José Lanz¹² en los años noventa, pasando por las notas de Ramón Reig,¹³ hasta el último de Pedro Ruiz,¹⁴ el análisis crítico de esta revista cordobesa ha ido difundiendo su labor en la década de los setenta.

La «ideología» poética del grupo *Antorcha de Paja* consistió en una clara opción por transgredir los límites locales de su ciudad natal y aspiró a un papel protagonista en el ámbito poético nacional desde el primer número de su revista. Las páginas dirigidas por el poeta Francisco Gálvez mostraron en los primeros compases de vida que partían del espíritu rebelde y subversivo del «Mayo del 68»

¹¹ Compuesto por Francisco Carrasco, Emilio Ruiz Parra, María del Pilar Gómez Astarloa, Cayetano Melguizo y Manuel de César (dir.), este grupo relacionado con Radio Popular de Córdoba desarrolló una poesía arraigada que imitaba modelos precedentes como Leopoldo Panero o Luis Rosales.

¹² «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja*», *Zurgai*, diciembre 1994, pp. 4-11; «Introducción», en VV.AA., *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1997, pp. 9-88; «25 años de *Antorcha de Paja*», *Tierra de nadie. Revista Literaria*, núm. 2, junio, 1999, pp. 41-46; y su tesis doctoral *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (col. «Tesis Doctorales. Facultad de Filología» [CD Rom]), 2001.

¹³ Ramón Reig, «De la evidente presencia de *Cántico* a la consolidación de *Zubia* y *Antorcha de Paja*», *Panorama poético andaluz. En el umbral de los años noventa*, Sevilla, Guadalmena, 1991, pp. 45-64.

¹⁴ «Hablar con alguien, hablar en un lugar», Amaro, José Luis, Gálvez, Francisco, Álvarez Merlo, Rafael, *Poemas de Solana del Sacristán*, Córdoba, Cuaderno «Trayectoria de Navegantes», 1998, pp. 9-14; y «*Antorcha de Paja* (Córdoba, 1973-1983): Una revista de poesía para lo 70», en Manuel J. Ramos Ortega (coor.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, vol. III, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pp. 325-352.

para construir una sólida propuesta literaria basada en el inconformismo estético y en la búsqueda constante de la analogía con el mundo que les había tocado vivir:

Los poetas que hoy se asoman a este pliego –número uno de *Antorcha de Paja*– pretenden dar testimonio vivo de NO quererse morir en una poesía hartamente hundida en el pozo del tiempo, hermética y limitada, bien fácil y propensa a un colonialismo cultural (provinciana) con un membrete oficialoide como único puntal de sostenimiento.¹⁵

Al igual que ocurriera con otras tantas revistas coetáneas,¹⁶ *Antorcha de Paja* también inauguró su particular relectura de la tradición, reivindicando a los poetas de *Cántico* en primer lugar. Esta preocupación fue anotada explícitamente en el editorial que inauguraba la publicación del primer número de *Antorcha de Paja*, titulado metafóricamente como «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo y desprendieron el barro que los cubría»:

Córdoba fue en 1947 un punto activo de ruptura con la poesía y hoy de nuevo nuestra mirada se vuelve hacia entonces porque puede ser un punto necesario de partida para algunos poetas que no quieren nacer YA con el pulso viejo del lenguaje de una poesía de viejos mitos y palabra repetida.¹⁷

En estas líneas, los poetas de Córdoba presentaron su anhelo poético que nacía de la necesaria renovación poética. Las referencias al pasado eran una clara muestra de la ruptura poética como único camino hacia el futuro poético. De hecho, las páginas de *Antorcha de Paja* se caracterizaron por la búsqueda denodada que expresara la propia vida. Cada época ha de buscar los parámetros estéticos distintos que expresen la angustia y la soledad en su contexto. *Antorcha de Paja* fue consciente desde su primer editorial de esta necesidad y, quizás, éste sea el

¹⁵ AA.VV., «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo y desprendieron el barro que los cubría», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

¹⁶ Cfr. con el capítulo sobre las revistas de los sesenta y setenta.

¹⁷ AA.VV., «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo y desprendieron el barro que los cubría», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

sentido de sus páginas hasta el hallazgo de una poética personal que ineludiblemente separó los caminos de sus miembros, ya en la década de los ochenta.

La presencia en *Antorcha de Paja* de los poetas de *Cántico* (Ricardo Molina, Juan Bernier, Vicente Núñez), de *Postismo* (Carlos Edmundo de Ory) o la singular poética de Manuel Álvarez Ortega¹⁸ nos hace reflexionar sobre cuál fue la influencia poética común que relacionó a estos autores citados con anterioridad. En principio, el magisterio de todos ellos se resumió en una actitud marginal y rebelde ante las propuestas estéticas hegemónicas en la posguerra. Por esta razón, sus libros están imbuidos en la necesidad de buscar una poética nueva que renovara las «palabras de la tribu».¹⁹ De hecho, Juan Bernier saludó con entusiasmo en las páginas del diario *ABC* la aparición de la revista *Antorcha de Paja* y, especialmente, del libro *Los soldados* de Francisco Gálvez.²⁰

En Córdoba, la lírica formidable de Góngora, paradójicamente, acabó con la poesía hasta el duque de Rivas. Hubo de venir el trauma de la guerra, con *Cántico* y su grupo, para mostrar que algo había en la poesía más que lugares comunes y tópicos sentimentaloides. (...) De esta generación, que nace poéticamente por los años setenta, mana hoy un caudal muy diferente al preciosismo garcilasiano o a la semipoesía, derivada del modernismo decimonónico, todavía presente en

¹⁸ El poeta Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, 1923), fundador de la revista *Áglæ* (1949-52) fue quien puso en contacto desde su residencia en Madrid a Francisco Gálvez con diversas revistas coetáneas como *Fablas* y los poetas de los setenta Jaime Siles, Antonio Colinas, Marcos-Ricardo Barnatán y Luis Alberto de Cuenca.

¹⁹ No toda la crítica ha interpretado de esta manera a los jóvenes poetas de *Antorcha de Paja*, por ejemplo, Manuel Urbano anotó en el «Prólogo» de su *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*: «Francisco Gálvez, me parece, es el autor del número de *Antorcha de Paja* «Poetas cordobeses», sin mayor novedad que la de ofrecer siete jóvenes poetas de la provincia, y sin otro comentario que un velado y gratuito ataque a *Cántico*» (Manuel Urbano, «Prólogo», en *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 125). En este juicio de valor Manuel Urbano cometió un grave error al valorar las intenciones de la publicación *Antorcha de Paja*, pues las páginas dedicadas a los «Poetas cordobeses» no eran un ataque a la poética del grupo «Cántico» de Córdoba.

²⁰ La presentación del libro de Francisco Gálvez *Los soldados* se celebró en 1974 con la asistencia de los poetas de *Cántico* Juan Bernier y Mario López.

Córdoba, como un reiterativo Comendador poético, banquetereado. Los poetas de «Zubia» sintieron ya las grandes corrientes del humanismo lírico, de la temática universalista y el desprecio al topismo localista. El poeta del nuevo libro, más aún, participa de la idea del «unanimismo», de la receptividad para todo tema que hiera la psique del hombre, sin barreras. Del hombre sin prejuicios, del hombre análogo a otro, en cualquier país o circunstancia. Y este entronque de la poesía cordobesa de hoy, esta ruptura con temáticas enanas, paradójicamente, nos vuelve a las corrientes de la historia literaria, que en esta ciudad han tocado siempre temas universales desde Roma, la facies árabe y hebrea y el siglo XVI. (...) Si los poetas de Córdoba no quieren seguir un destino análogo, pero sin excepciones, han de abrirse como se abre Francisco Gálvez, a la senda, como vemos vieja y nueva, del universalismo.²¹

Esta relectura de la tradición iniciada por *Antorcha de Paja* en 1973, pero acentuada a lo largo de toda una década de vida editorial, nos acerca al despertar de buena parte de la poesía andaluza en la segunda mitad de la década de los setenta. En estas fechas, los poetas de la transición, coetáneos a los *novísimos*, comenzaron a publicar por primera vez sus versos. En opinión de Juan José Lanz, estamos ante la revista de poesía andaluza más importante de los años setenta y, posiblemente, en una de las apuestas poéticas más acertadas. Sus versos anunciaban, desde el comienzo, una poética heterodoxa iniciada en 1973 tras la crisis de la estética *novísima*.²² No obstante, se trata de una línea heterodoxa, pero estrictamente coetánea a los *novísimos* y desarrollada tardíamente a partir de

²¹ Juan Bernier, «Nueva poética cordobesa», *ABC*, 18.04.1974, p. 54.

²² Sobre esta postura véanse los artículos de Jaime Siles, «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, núm. 122-123, julio-agosto 1991, pp. 149-169; y José Luis García Martín, «La poesía», en Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres (1975-1990)*, en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, vol. IX, pp. 104-112.

que reaccionan contra la postura de Luis Antonio de Villena en «Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)», *Quimera*, núm. 12 (octubre 1981), pp. 13-16; y *Posnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, pp. 13-18.

1973, cuando los propios novísimos ya advertían cierto agotamiento estético.²³ Con posterioridad, la madurez de estas iniciativas poéticas viene a confluir con otros poetas más jóvenes que publicaron sus primeros poemas al final de la década de los setenta o al comienzo de los ochenta. En este sentido, ya en 1983 el poeta José Infante escribió sobre el contexto cultural y poético en el que comenzó su andadura esta revista de Córdoba:

Quando en 1973 aparece el primer pliego con el ya sugerente nombre de *Antorcha de Paja*, la poesía española está en plena epidemia «venecianista». Hay una fuerte reacción de rechazo de la poesía social y una expectativa de que, al fin, el lenguaje poético se libere de la mediocridad. Por otro lado, los poetas andaluces no acabábamos (sí, no acabábamos) de sacudirnos el complejo que el social realismo les había hecho contraer a la mayoría de ellos, sobre todo a los poetas de las generaciones en pleno ejercicios de madurez creativa. Los únicos que no lo habían contraído, los cordobeses del grupo «Cántico» y algún que otro caso aislado como los malagueños Alfonso Canales y María Victoria Atencia, los cordobeses Vicente Núñez y Manuel Álvarez Ortega (por citar unos ejemplos cercanos) o habían optado por el silencio o trataban de hacer valer una poesía personal, por encima de complejos y modas imperantes, aplaudidas por los más conspicuos críticos de la divida «gauche», metidos a pitonisas de salón (léase José María Castellet).²⁴

En estas circunstancias, la reivindicación de determinados autores o la postura anti-novísima abocó al grupo *Antorcha de Paja* a una dialéctica de la confrontación en contra de la poesía hegemónica del primer lustro de los setenta.

Los poetas de *Antorcha de Paja*, que en la década de los setenta abren un periodo de profunda reflexión, buscaron una poética distinta, una voz personal que

²³ Véase Ignacio Prat donde anota: «los síntomas del éxodo que, en el panorama de la que puede llamarse estética novísima, se observaban hacia 1970, e incluso antes de esta fecha (porque el que parece el año fundacional [de los *Nueve novísimos poetas españoles*] es también el año del funeral)» (Ignacio Prat, «La página negra», *Poesía*, núm. 15, verano 1982, p. 117; ahora en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 211-226).

²⁴ José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, Córdoba, s.p.

les permitiera ser abanderados de unos versos concisos y breves, pero impregnados de humanidad. Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro encontraron en una corriente estética minimalista y conceptual un camino estético propio que provocó la ruptura con otras poéticas de los setenta.²⁵ Pero a su vez, dicha búsqueda les conduce a «ese *espacio poético común* el que se define en los indecisos pero fundamentales años –según Juan José Lanz– que discurren entre 1977 y 1982».²⁶ No obstante, la poética de *Antorcha de Paja* tampoco se identificará completamente con el «retorno a la tradición (...), un cierto culturalismo de *cita interna*»,²⁷ pues desde el principio adoptaron una actitud poética que estuviese imbricada con la propia experiencia vital. Por todo esto, la poesía de la revista *Antorcha de Paja* fue una apuesta ética y estética que conjugó a partes iguales poesía y vida.²⁸

3.3.2.1. SOBRE LAS ETAPAS DE LA REVISTA ANTORCHA DE PAJA

Desde 1966, la cultura española había comenzado una lenta pero ansiada transición.²⁹ Coincidiendo con estas mismas fechas, la literatura abandonó definitivamente el compromiso social tras el fracaso de los movimientos estudiantiles del Mayo del 68. Ante la desaparición del concepto marxista de la historia y la quiebra de los ideales que habían sostenido la resistencia de la

²⁵ Sobre esta materia, esperamos la próxima antología de Juan José Lanz sobre los poetas de *Antorcha de Paja* (en prensa).

²⁶ Juan José Lanz, «Primera etapa de una generación. Nota para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, p. 4.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ Anota Francisco Gálvez: «La poesía no es sólo una cuestión de estética, es una postura también ética frente al mundo que nos rodea. Así como el realismo no es una simple cuestión temática, quien así lo entienda se equivoca» (Francisco Gálvez, «La puerta entreabierta», conferencia leída en el curso de Extensión Universitaria *Los caminos de la poesía en los setenta: Antorcha de Paja*, del tres al seis de noviembre de 1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba. Inédito.

²⁹ Cfr. los conceptos de la «doble transición» de Ramón Buckley (*La doble transición. Política y literatura en la España de los setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996).

dictadura, los poetas de *Antorcha de Paja* se refugiaron en la propia historia personal, cuya materia poética fue la propia experiencia a través de la memoria. Es por esto que, la nostalgia se convirtió en el vehículo idóneo para la evasión del poeta.³⁰ Este recorrido hacia la memoria y la cotidianidad de los autores de *Antorcha de Paja* los convierte en

la única publicación poética andaluza (aunque en el ambiente perduraba el aire renovador de *Poesía 70*) que se ha mantenido viva durante todos estos años, y lo que se más importante, el haber, de alguna manera misteriosa, reflejado en sus irregulares apariciones todos los fenómenos, evoluciones y derroteros que la poesía española actual ha vivido desde que la revolución de «los novísimos» la hizo salir de un estado de senilidad prematura. En *Antorcha* han estado presentes desde los excesos del lenguaje al nuevo realismo crítico, desde el experimentalismo a la recuperación de voces olvidadas de otras generaciones.³¹

No obstante, la revista *Antorcha de Paja* nació en un contexto netamente cordobés y en una dinámica poética de la que destacó, especialmente, por su apuesta singular y su aspiración universalista. Otros grupos y revistas la precedieron en este intento de revitalizar la actividad poética en su ciudad como *Aljuma* y *Zaitún*.³² Pero habrá que esperar hasta 1973 para asistir a un proyecto cultural que se desarrolló a lo largo de toda una década, cubriendo una de las etapas más complejas y ricas de la poesía española contemporánea. Testigo de esta labor fue Carlos Clementson quien publicó, en 1987, un artículo donde comentaba la actividad poética de los setenta en su ciudad natal:

³⁰ «La añoranza de esa inocencia y el rechazo de la historia, el egotismo estético y el abandono de la razón por el sentimiento, que son, a lo que parece, síntoma de *posmodernidad*» (José-Carlos Mainer, «1975-1985: Los poderes del pasado», en Samuel Amell y Salvador García Castañeda, (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988, 11-26).

³¹ José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

³² Cfr. los capítulos dedicados a las revistas *Zaitún* y *Aljuma*.

Uno de los primeros rasgos que me sorprendieron del pulso literario cordobés de entonces fue la tendencia casi madreporica a la formación de grupos y tertulias de escritores y poetas, rasgo éste quizá bastante característico del último medio siglo de nuestra vida intelectual y poética, y expresión probable de una vaga y difusa reacción de afirmación personal y autodefensa ante la generalizada atonía e indiferencia de los tiempos a las inquietudes y aventuras del espíritu.

De todos aquellos grupos, el integrado por Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo, animadores de la esbelta revista *Antorcha de Paja*, fue el que me pareciera más homogéneo y con una idea más decantada de lo que debía ser la expresión poética. Aquellos jóvenes de mi edad, a su manera, sabían lo que querían, tenían un horizonte moral y estético común, y eso daba a su grupo y a su revista un tono que, al margen de criterios valorativos, los distinguía de otros empeños literarios paralelos de la ciudad.³³

El primer número de *Antorcha de Paja* vio la luz en abril de 1973, una vez que Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Rafael Madueño y Pedro Luis Zorrilla se escindieron del grupo fundador de *Zubia*, creado un año antes. Córdoba fue la ciudad que vio nacer los diecinueve números de la revista que durante una década fue dirigida en solitario por Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro.³⁴ La revista *Antorcha de Paja* vivió en una constante evolución de la que se pueden distinguir tres etapas si atendemos a los cambios de formato y extensión de la revista.

La primera etapa estuvo compuesta por los cinco primeros ejemplares de *Antorcha de Paja*, del número uno al seis (ya que el número cinco nunca existió debido a un error de imprenta). Publicados entre abril de 1973 y diciembre de 1974, consistió en un pliego de cuarenta y seis por cuarenta y seis centímetros, doblado en dos con ocho páginas. Los poemas están impresos en sentidos distintos, lo que impide que adquiera forma de cuadernillo al ser abierto. Las

³³ Carlos Clementson, «*Antorcha de Paja*, una sostenida aventura poético editorial», *Diario Córdoba*, 19/VI/1987, s.p.

³⁴ En particular, Francisco Gálvez se hizo cargo en solitario de la dirección y financiación de los dos primeros números de *Antorcha de Paja*. Fue precisamente a partir de la tercera salida de esta revista cordobesa, cuando compartieron Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro y Francisco Gálvez responsabilidades en su edición.

portadas fueron diseñadas por Rafael Madueño de la Torre, compuestas por un dibujo (a excepción del número tres) y una orla alusiva a la composición de dicho número (como por ejemplo: «Poetas cordobeses» en el número uno, «Siete poetas andaluces» en el dos, «Un poeta para el hombre y la piedra» en el tres, etc.). La tirada estuvo compuesta de doscientos ejemplares a excepción del número uno, compuesta solamente de cien.

La segunda etapa comprendió los números de la revista del siete al doce, publicados entre 1976 y 1977. En esta etapa, *Antorcha de Paja* estuvo compuesta de doce páginas grapadas con un tamaño sensiblemente menor que el anterior (veintiuno por veintidós centímetros). En esta ocasión, los distintos números estuvieron compuestos de diversas portadas de Julio Juste (números ocho y nueve), Rafael Álvarez Merlo (números diez y doce), José María Báez (número once) y Luis García-Ocho (número siete). En su interior, cada ejemplar fue inaugurado por un editorial que difundió el pensamiento ético y estético de los poetas de *Antorcha de Paja*. Por último, el contenido de la revista en su segunda etapa estuvo compuesto por números monográficos de poemas inéditos de José Luis Jover, Rafael Álvarez Merlo, Justo Navarro, José Luis Amaro, Álvaro Salvador y Francisco Gálvez. La publicación constaba de trescientos ejemplares, distribuidos en diversas librerías de Córdoba, Madrid, Vigo, Valencia, Logroño, Barcelona y Granada. Para hacer frente a dicha distribución, la tirada fue de trescientos ejemplares a partir de 1976.

La tercera etapa comprendió los años desde 1980 hasta 1983, fecha de la anunciada defunción de *Antorcha de Paja*. Compuesto de dos ejemplares dobles (trece-catorce y quince-dieciséis) y uno triple (diecisiete-dieciocho-diecinueve), esta etapa inauguró una revista de contenido variado (compuesto de editorial, prosa crítica y poemas inéditos) cuyo diseño y portadas estuvieron a cargo de Julio Juste. Como es fácilmente deducible, aumentaron tanto los contenidos como el grosor de los ejemplares de *Antorcha de Paja*, compuestos entre las veinte páginas de los números quince-dieciséis y las treinta y una de los números trece-catorce.

Este carácter irregular que muestra las etapas de *Antorcha de Paja* fue motivado por la propia relación personal entre Gálvez, Álvarez Merlo y Amaro,

donde no había ni reuniones fijas ni tertulias, y donde se editaban los distintos números de la revista al capricho de sus mentores:

No existió un ambiente de revista organizado como tal, –anota Francisco Gálvez– quiero decir con reuniones. *Antorcha de Paja* ha sido lo que sus propios protagonistas quisieron que fuera, porque no pretendieron ser otra cosa que poetas escribiendo y editando una revista, sin más pretensiones editoriales, aunque sí poéticas.³⁵

Además, a esto debemos añadir la precariedad económica que siempre rodeo la financiación de la revista, pues los poetas del grupo *Antorcha de Paja* no contaron con ninguna ayuda desde su inicio, en 1973, hasta el final, diez años después. En uno de los editoriales titulado «Poder editorial y revistas poéticas» leemos:

El grueso de páginas o la solidez de un papel, son argumentos que no pueden objetivar una labor. Pues incluso la periodicidad se ve afectada por la indigencia de presupuestos que, da manera digna y equitativa, permitan la supervivencia de revista poéticas, y, paralelamente, de aquellas colecciones de poesía que al margen de un fin puramente comercial, son exponente por donde discurre una parte de la joven poesía de hoy.³⁶

Todas estas circunstancias convirtieron al grupo *Antorcha de Paja* en una propuesta cultural atípica en Córdoba y, por ende, de una gran independencia:

para los poeta de *Antorcha de Paja* –anota Francisco Gálvez– lo primero fue su independencia, pero una independencia no sólo de ayudas oficiales, como suele entenderse de manera general, sino otra más importante: la de los propios poetas con el medio y el entorno que le rodea en aquél momento.³⁷

³⁵ Francisco Gálvez, «Algunos perfiles de la revista de poesía *Antorcha de Paja*», inédito.

³⁶ S.A., «Poder editorial y revistas poéticas», *Antorcha de Paja*, núm. 15-16, marzo 1982, p. 2.

³⁷ Ídem.

Por todo esto, la revista *Antorcha de Paja* presentó en sus diez años de andadura una constante irregularidad que la definió como proyecto cultural que «no existió [como] ambiente de revista organizado como tal».³⁸ En la siguiente enumeración, podemos comprobar cómo se distribuyeron los distintos números de *Antorcha de Paja* entre 1973 y 1983:

- a) 1973, números 1 y 2;
- b) 1974, número 3, 4 y 6;
- c) 1976, números 7, 8, 9 y 10;
- d) 1977, números 11 y 12;
- e) 1980, número doble 13-14;
- f) 1982, número doble 15-16; y
- g) 1983, número triple 17-18-19.

Este carácter irregular vino motivado por la misma forma de trabajo de Francisco Gálvez,³⁹ José Luis Amaro⁴⁰ y Rafael Álvarez Merlo,⁴¹ sus principales mentores.

³⁸ Francisco Gálvez, «Algunos perfiles de la revista de poesía *Antorcha de Paja*», inédito.

³⁹ Córdoba, 1945. Ha publicado *Los soldados* (Cuenca, El Toro de Barro, 1973), *Un hermoso invierno* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1981), *Iluminación de las sombras* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1984), *Santuario* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1986), *Tránsito* (Barcelona, Anthropos, 1994), *Fragile vaso* (Italia, 1993), *El navegante* (Córdoba, Fernán Núñez, 1995), *Una visión de lo transitorio* (Madrid, Huerga&Fierro, 1998), *El hilo roto* (Valencia, Pre-Textos, 2001), *Capital del silencio* (Montilla, 2002) y *El paseante* (Madrid, Hiperión, 2005).

⁴⁰ Córdoba, 1954. La poesía de José Luis Amaro se publica por primera vez en *Zubia. Primera antología* (Sevilla, Ángaro, 1972). Más tarde, en 1973, publicó su primer libro titulado *Versos con Penélope y marioneta de fondo* que luego repudiaría. A partir de 1980, su poética maduraría dando a la imprenta los libros *Erosión de los espejos* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1981), *Despojos de la noche* (Córdoba, col. «Pandora», 1983), *Estrago y melodía (plaque)* (Córdoba, s.e., 1984), *Huellas en el cristal* (Córdoba, José Luis Amaro, 1984), *Poemas sacramentales* (Córdoba, Suplementos Antorcha de Paja [núm. 8], 1986), *Bajo el cielo de Córdoba* (Córdoba, Suplementos «Cuadernos del Sur», 1990), *Madriguera* [1993], *Muerte de un ilusionista* (Madrid, Libertarias, 1993), *Latidos de Nueva York* (Córdoba, Trayectoria de Navegantes [col. «Cuadernos»], 1997), *La piel de los días* (Madrid, Huerga&Fierro, 1998), *Fronteras de niebla* [1999]. A *Huellas en el cristal* [1984], *Frontera* (Barcelona, DVD, 1999), *Pretérito imperfecto* (Córdoba, Ayuntamiento

La revista *Antorcha de Paja* se editó según estuvieran preparados sus materiales y tuvieran suficiente dinero para su publicación. Esta dinámica de edición configuró una revista poética de lo más peculiar que cubrió toda una década con silencios intermitentes. Este lento proceso de elaboración de *Antorcha de Paja* le permitió eludir los apremios y encorsetamientos derivados de una obligada periodicidad:

Los silencios editoriales y la discontinuidad de publicación de la revista –ha comentado reiteradamente Francisco Gálvez–, su irregular periodicidad, atiende y responde al propio hacer y talante de estos poetas, desde una posición clara de la que habían partido para crear y hacer una revista de creación a su antojo y manera, ya que nunca se plantearon hacerla con una periodicidad fija ni entrar en el circuito habitual de las revistas de poesía, y al mismo tiempo como un signo más de rebeldía al no seguir el modelo de periodicidad clásico.⁴²

Como aludíamos con anterioridad, la revista *Antorcha de Paja* fue fundada por Francisco Gálvez una vez que dejó el grupo *Zubia*, tras numerosas divergencias, tanto estéticas como personales, con los poetas Carlos Rivera y Román Jurado.⁴³ En estas circunstancias, Francisco Gálvez abandonó *Zubia* en primer lugar y, con la publicación del primer número de la revista *Antorcha de Paja*, también lo hicieron Rafael Madueño,⁴⁴ José Luis Amaro y Pedro Luis

de Córdoba [Área de Cultura y Educación], 1992), *Carretera* (Córdoba, Plurabelle, 2003), entre otros.

⁴¹ Málaga, 1945. Ha publicado los poemarios *Revival* (Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce» [col. «Cuadernos del Sur»], 1971), *Elegía contemporánea* (Córdoba, Ediciones Escudero, 1976), *Poemas corporales* (Córdoba, Suplementos «Antorcha de Paja» [núm. 4], 1984), *El vuelo interior* (Córdoba, Suplementos «Antorcha de Paja» [núm. 9], 1989), *Geografía restringida (Fragmentos)* (Montilla [Córdoba], Aula Poética Casa del Inca, 2001), *Biografía del tiempo* (Valencia, Pre-Textos, en prensa).

⁴² Conversación personal con Francisco Gálvez, julio-agosto de 2005.

⁴³ Cfr. las páginas que dedicamos en nuestro estudio a la revista *Zubia* y el artículo de Manuel Gahete «Veinticinco años de poesía en Córdoba: el cauce de *Zubia*» (*Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año LXXVII, julio-diciembre 1999, núm. 137, pp. 219-236).

⁴⁴ Córdoba, 1947. Publicó algunos poemas en la revista *Antorcha de Paja* y pintó los dibujos que decoraron las cubiertas de la primera época.

Zorrilla.⁴⁵ Todos ellos configuraron el primer consejo editor en la primera etapa dirigido desde el principio por Francisco Gálvez. Unos años más tarde, Rafael Álvarez Merlo se incorporó al consejo editor en el número once de la revista de enero-febrero de 1977. A partir de esta fecha, el consejo de redacción de *Antorcha de Paja* estuvo compuesto por Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro. En este sentido, la revista *Antorcha de Paja* fue algo más que un proyecto estrictamente literario, pues los lazos de amistad entre sus miembros aseguraron su continuidad dentro de la evolución propia de una publicación de estas características.

3.3.2.2. POETAS Y POÉTICAS EN LA REVISTA ANTORCHA DE PAJA

Además de los mentores de *Antorcha de Paja* Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Rafael Álvarez Merlo, Rafael Madueño y Pedro Luis Zorrilla, las páginas de esta revista cordobesa estuvieron abiertas a numerosos poetas coetáneos como Juan de Loxa, Manuel Ríos Ruiz, Fernando Merlo, Martín Vilumara, Marcos-Ricardo Barnatán, Jaime Siles, José Luis Jover, Justo Navarro, Álvaro Salvador, Juan Bernier, Carmelo Sánchez Muros, Luis Antonio de Villena, Rafael de Cózar, Francisco Bejarano, Carlos Edmundo de Ory, Vicente Núñez, José Gutiérrez, Ana Rossetti y Carlos Clementson. En el último de sus números, también colaboraron con un texto crítico los poetas José Infante y Fanny Rubio. La propia línea editorial de la revista (con sus interrupciones y silencios) hizo que se convirtiera en una plataforma de jóvenes poetas andaluces, en particular, y españoles, en general. Por otro lado, tanto la amplitud de esta nómina como su carácter poético heterogéneo hicieron que la revista *Antorcha de Paja* se convirtiera en una revista andaluza (con un número importante de poetas del sur) pero exenta de elementos

⁴⁵ Siles (Jaén), 1955-1981. Residió en Córdoba desde los doce años y publicó las colecciones y libros *Pequeño mundo liberado (plquette)* (Córdoba, Pliegos de poesía Zubia, 1973) y *Desde el trapecio* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1992). Fue recogido en las antologías *Zubia. Antología poética* (Sevilla, Ángaro, 1972) y la «Antología de Poesía Andaluza» (*Bahía*, núm. 21-24, abril 1973). Éste se apartó de la actividad poética de *Antorcha de Paja* antes de su trágica muerte.

localistas. Esta vocación universalista la hace muy distinta de otras revistas coetáneas de la ciudad de Córdoba como las revistas citadas con anterioridad *Zubia* o *Kábila*. En opinión de Francisco Gálvez,

Con talante, criterio y rigor que fueron mantenidos en los diez años de publicación, de la revista, en editoriales y partes creativas, eligiendo siempre, tratando de no caer en la repetición, y de tener una postura clara de ser y sentir, y solventar a su manera las estimaciones de aquél momento de un mundo cultural, político y social. (...) fue un reflejo de su tiempo (...) y es una de las pocas revistas representativas de la generación del 70, tanto por los años en que se publica, 1973-1983, por números publicados y en nombres de esta generación. *Antorcha de Paja* se sitúa frente a un centralismo de Madrid y Barcelona (...) para recuperar el predominio de que la mejor poesía siempre estuvo en el Sur.⁴⁶

En estas circunstancias, los poetas de *Antorcha de Paja* destacaron dentro del panorama andaluz, en particular, y español, en general, como un grupo en constante reflexión sobre las finalidades de la propia acción poética. Ya en el último de sus números (núm. 17-18-19 de abril de 1983), lo encabezaron con el editorial titulado «*Antorcha de Paja: Diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)*» que sintetizó la labor desarrollada en las páginas de nuestra revista:

La independencia de una postura crítica y su elección poética durante estos años, en muchas ocasiones heterodoxa, entendiendo este último término como una determinada posición de rechazo hacia las formas imperantes para conseguir determinados fines en la mayoría extraliterarios, ha permitido a esta revista ocupar un espacio propio dentro de una cultura que sigue rigiéndose de forma «centralista», y por tanto, parcialmente, donde los componentes del poder editorial y crítico parcelan torpemente a la cultura y poesía españolas.⁴⁷

⁴⁶ Francisco Gálvez, «Algunos perfiles de la revista de poesía *Antorcha de Paja*», inédito.

⁴⁷ S.A., «*Antorcha de Paja: Diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)*», *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

La obstinada reivindicación de la poesía andaluza en el panorama poético español, cuya hegemonía pertenecía a los poetas *novísimos*, nació de la marginalidad, es decir, de la soledad cultural en su propia ciudad y de la independencia tanto económica como poética con la que contaba *Antorcha de Paja*. De ahí, el cuestionamiento de la tesis de Carlos Bousoño que postuló como «verdadera realidad» de la generación *novísima* la marginalidad de sus propuestas poéticas.⁴⁸ Sin embargo, dicha marginalidad generacional pronto se transformó en cliché generacional, asimilada inmediatamente por la industria editorial y reconocida académicamente.⁴⁹ En este sentido, la auténtica marginalidad en los setenta nacía de la poesía escrita en la periferia, en el silencio periodístico y en la pobreza material de numerosas regiones alejadas de los circuitos editoriales de Madrid y Barcelona:

sin medios económicos, y en una ciudad tan cerrada como Córdoba, pero de tanta tradición poética, a los poetas de *Antorcha de Paja* lo único que les movía era vivir a su antojo y contar con un cauce de expresión propio e independiente de sus poéticas y pensamientos, y que fuera un fiel reflejo de su tiempo, y para ello sólo tuvieron una pretensión, y esta fue cultural; mantener el predominio poético andaluz.⁵⁰

Los poetas de *Antorcha de Paja* tienen muy presente los profundos cambios que se producen en la sociedad española de los setenta y, desde las editoriales, desarrollaron una conciencia plena de su misión cultural en la nueva sociedad que nacía tras los cambios políticos de la transición. En uno de sus editoriales más subversivos titulado «Revolución cultural» se podía leer:

⁴⁸ Carlos Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero», en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 9-68.

⁴⁹ Cfr. el artículo de Juan Manuel Rozas titulado «Los novísimos a la cátedra», *El País*, 25/11/1979.

⁵⁰ S.A., «*Antorcha de Paja: Diez años de Poesía (1973-1983)*», *Antorcha de Paja: Diez años de Poesía (1973-1983)*, Córdoba, Delegación Municipal de Educación y Cultura–Ayuntamiento de Córdoba, 1983, s.p.

Cuando en el contexto actual de nuestra sociedad, se ve perfilarse un cambio político en bruto, hay que comenzar a preguntarse por unos pilares más importantes y sólidos que harán de ese cambio algo profundo y asimilado, un nuevo giro en las relaciones humanas, que comprometa al hombre con su destino y su conciencia: revolución cultural: una educación sin tapujos y una cultura libre. He aquí uno de los grandes soportes de todo cambio. Es decir: la educación, las costumbres, las mentalidades.

No nos engañemos; caer en la trampa es bien fácil. No habrá sociedad futura, fuerte y democrática, si no se ponen en marcha planes pedagógicos nuevos y en acorde con el cambio político. (...)

Nosotros todos formamos parte de esa revolución que está pendiente. Somos su promesa inequívoca. No se nos puede hacer callar por más tiempo. No se nos puede engañar con más promesas.⁵¹

Para los poetas del grupo *Antorcha de Paja*, la revolución cultural nacería de nuevos planteamientos educativos que impidieran perpetuar la encorsetada dinámica cultural heredada del franquismo. En 1977, todavía estaba pendiente la revolución que demandaba una nueva cultura. Sin embargo, *Antorcha de Paja* supo que no existiría una renovada cultura sin una nueva sociedad que evolucionara en sus costumbres y mentalidades. Las palabras de este editorial titulado «Revolución cultural» mostró el grado de politización de la sociedad española, en general, y de los poetas de *Antorcha de Paja*, en particular.

La preocupación cultural demostrada en estas y otras líneas anteriores fue retomada en la revista número doce donde se abordaba la doble dimensión de la «Revolución cultural» («una educación sin tapujos y una cultura libre»), incluida en el contexto de cambios políticos que se estaban produciendo a partir de 1975. *Antorcha de Paja* denunció la manipulación de los medios de comunicación, la enseñanza obligatoria y universitaria, la prensa, etc. Este editorial esbozó dos líneas de análisis que, en primer lugar, alentó la necesidad de promover un auténtico cambio social, previo a un cambio cultural. Y una segunda línea de análisis, donde se planteó la necesidad de acercar la cultura al pueblo y los

⁵¹ S.A., «Revolución cultural», *Antorcha de Paja*, núm. 12, marzo-abril 1977, s.p.

intelectuales estuvieran integrados en la propia sociedad. Todavía hoy, el poeta Francisco Gálvez ha señalado el vínculo de su poética actual con la sociedad en la que vive:

La poesía no es sólo una cuestión de estética, es una postura también ética frente al mundo que nos rodea. (...) la heterodoxia y radicalidad no sólo se encuentran en las páginas de la revistas, también de manera principal y más importante, en los poema que algunos de sus componentes (...) escriben.⁵²

Esta actitud les llevó a cultivar un discurso marginal y rebelde, heredado de las revueltas del sesenta y ocho. Sin embargo, el contexto cultural de 1973 era considerablemente distinto al de 1968. Los poetas de *Antorcha de Paja* reivindicaron la marginalidad de los poetas de *Cántico* y *Postismo*, pero no su estética. En esto, Francisco Gálvez y José Luis Amaro también disintieron con la poética novísima en el sentido de la relación que establecían entre poesía y vida, como ha descrito el crítico Juan José Lanz:

Antorcha de Paja considerará el arte como un instrumento válido de transformación social y, en cuanto que esta concepción refleja una propuesta ética concreta, el arte se aproximará a la realidad y la poesía a la vida, como expresión de la radicalidad ética.⁵³

Dicha propuesta disintió de la poética culturalista y libresca *novísima*, pues su compromiso poco o nada tuvo que ver con una poesía referencial. Consciente de ello, el poeta granadino Álvaro Salvador elaboró desde la revista *Tragaluz* (Granada, 1968-1970) un editorial de marcado carácter subversivo. Este poeta compartió los presupuestos poéticos del grupo *Antorcha de Paja* y, en último

⁵² Francisco Gálvez, «Asuntos poéticos», Conferencia leída en las «Jornadas de Poesía: Los caminos de los 70», Curso de Extensión Universitaria de la Universidad de Córdoba, Facultad de Filología, del 3 al 6 de noviembre de 1998. Inédita.

⁵³ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, pp. 2348.

término, demostró en el editorial «Como dijo Bob Dylan...» su grado de compromiso ante los cambios que se percibían en la sociedad española en la segunda mitad de la década de los setenta:

Estalla «Mayo» y muere. Muere de artificial falta de oxígeno el último reducto idílico de paraíso natural rousseauiano. Todos fuimos hippies durante un año. Todos fuimos felices en La Costa Oeste. El año en que se separaron los Beatles nacía una nueva década, en nuestro país quizás estábamos a las puertas de una nueva era. Por entonces no bastaba. Como dijo John Lennon: «... el poder sigue en manos de los mismos bastardos y es la misma gente la que sigue dirigiéndolo todo. El sueño ha terminado». No obstante, para nosotros hubo algo que cambió radicalmente. La juventud malcriada sabe una cosa a ciencia cierta: *no basta con soñar*. La poesía debe recuperar su origen: acción es la poesía. Convirtamos el sueño en realidad por medio de nuestra acción constante. Desde el exilio nuestros primeros maestros nos apremian. (...)

Despertamos del sueño frustrados, desorientados, indecisos, pero no vencidos. Teníamos nuestra propia conquista irreversible: LA REBELDÍA. El producto de nuestra historia. Una historia que quiso malcriarnos desde la autocracia y en realidad nos convirtió en sus descarriados cuervos, en su mala conciencia.⁵⁴

Los temas sobre la cultura de los años sesenta fueron retomados en una interpretación a la luz de la realidad española por *Antorcha de Paja*. Bob Dylan, el «Mayo del 68» y las arengas del último John Lenon compartieron protagonismo en el número once. El desencanto de la cita de Lenon anunció un nuevo periodo de pragmatismo ideológico (si es posible salvar esta paradoja) que se desarrolló en los distintos ámbitos en la década de los setenta y ochenta. La colaboración de Álvaro Salvador en la revista cordobesa reforzó claramente el afán subversivo de las páginas de *Antorcha de Paja*, recordando que el espíritu de la revolución fallida del sesenta y ocho aún tenía mucho que inspirar en la nueva sociedad española de 1977. La afirmación del poeta granadino «acción es la poesía» se

⁵⁴ S.A., «Como dijo Bob Dylan era el tiempo de la imberbe rebeldía...», *Antorcha de Paja*, núm. 11, enero-febrero 1977, s.p. Aunque este editorial se publicó sin firma alguna, Francisco Gálvez ha confirmado al autor de este estudio que fue Álvaro Salvador el único responsable de este texto.

enmarcaba en los parámetros teóricos que, en esos mismos años, enseñaba el crítico Juan Carlos Rodríguez en las aulas de la Universidad de Granada.⁵⁵ De hecho, este texto se nos presenta como la antesala del renacimiento del espíritu *underground* en la literatura andaluza a partir de 1978. No obstante, la revista *Antorcha de Paja* no formó parte de dicha estética trazando su propia trayectoria poética hacia la concentración reflexiva y lógica en el poema. En dicho editorial de enero-febrero de 1977, *Antorcha de Paja* volvía la vista hacia los años sesenta con el fin de tomar conciencia de la escasa transformación producida en la sociedad española tras la defunción del dictador Francisco Franco.

Este carácter marginal de *Antorcha de Paja* se acentuó con la publicación de los editoriales de las etapas segunda (1976-1977) y tercera (1980-1983), donde tomaban conciencia de su heterodoxia radical ante una cultura hegemónica orquestada desde las ciudades de Madrid y Barcelona. La denuncia de este rechazo de las poéticas y los poetas de «provincias» fue señalada por *Antorcha de Paja* en el editorial titulado «Poder editorial y revistas poéticas»:

En impensable hablar de cultura sin tener en cuenta por donde se engendra: revista poéticas, colecciones de poesía, grupos de teatro, asociaciones culturales en defensa del patrimonio artístico, investigadoras, pictóricas, etc. Sin la implantación y fermento de estos gérmenes, raquítrico sería el esqueleto al que después homenajear en las alturas.⁵⁶

Sobre estas cuestiones, Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro dieron publicidad a un manifiesto titulado «*Antorcha de Paja*: Teoría y praxis» en la presentación de la antología *Degeneración del 70* el quince de marzo de 1979 en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. En dicho texto, esbozaron su propio concepto de la relación entre *poesía* y *vida*, y la finalidad que la palabra poética debía adquirir en ella:

⁵⁵ Cfr. las páginas dedicadas a las revistas *Letras del Sur* y *Olvidos de Granada*.

⁵⁶ S.A., «Poder editorial y revistas poéticas», *Antorcha de Paja*, núm. 15-16, marzo 1982, p. 2.

los poetas de *Antorcha de Paja* (...) entendemos la vida –hecho radical– como objeto de la Poesía y somos conscientes de la imposibilidad de ésta fuera de un contexto que es el hombre quien ha de crear, de modo que, siendo tal el entorno del hombre y en cotidiana ósmosis de éste con aquél, Vida sea la teoría poética del hombre, y Poesía radical afirmación de su existencia. (...)

La práctica ideológica debe o debiera ser un vitalismo constante en el ejercicio ordinario del vivir, y para ello el hombre tiene que ahondar en sus recursos naturales con férrea voluntad, entendida ésta como el deseo profundo de sí mismo. Y así, con el uso y aprovechamiento de tales recursos, edificar un nuevo estilo, una postura vital en armonía absoluta con una forma de pensar, es decir, una forma de sentir. De sentir la vida y sentir el mundo.

Defendemos, desde la lógica de nuestra experiencia, la posición honesta del artista, del creador en sociedad, cuando la praxis es el elemento constitutivo de la teoría. La heterodoxia es una propuesta ética frente a un orden que se instituye repleto de valores formales, anquilosados, vacíos de contenido real; las reflexiones, los planteamientos o conclusiones del heterodoxo se tornan radicales, manifestándose una conciencia alienada y alienante, al proponer con su conducta un modelo de ruptura con la corriente eclecticista (sic) de la sociedad de su tiempo.

Desde nuestra poesía, abogamos por el común uso natural de la razón, por la racionalidad del hombre desde sus estadios más primarios, y por una poesía racional para la vida del hombre.⁵⁷

Esta *política poética* (si nos acercamos a los presupuestos de Juan Ramón Jiménez⁵⁸) hizo de la obra de Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo una forma de comunión entre ética y estética. Esta actitud que relacionó íntimamente «poesía» y

⁵⁷ Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*», en Pedro Roso, *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Ob. Cit., pp. 31-32.

⁵⁸ Anota Juan Ramón Jiménez: «“Política” entiendo que es administración material, total e ideal. Y a la política se ha de ir, por lo tanto, con vocación auténtica, como a la poesía, administración total también y ejemplo de todas las otras actividades morales superiores. (...) En el aprendizaje político ocupará siempre un primer lugar el sentido del lugar, y el tiempo, el espacio y la medida de la palabra» (Juan Ramón Jiménez, *Política poética*, pres. de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 15).

«vida» abocó a los poetas de *Antorcha de Paja* a una inevitable heterodoxia y marginalidad. De este planteamiento se derivaron numerosas actitudes críticas con la sociedad española del momento. Una actitud crítica ante las estructuras del poder y una acción social marcada por su carácter heterodoxo y subversivo son los argumentos que plantean los miembros del grupo «Antorcha de Paja». En 1978, la conciencia de heterodoxia alcanza su grado máximo de formulación con la búsqueda de una «poesía racional para la vida del hombre». En esta afirmación, encontramos la meta a la que han llegado los miembros de *Antorcha de Paja* después de varios años de constante búsqueda estética y ética. Con posterioridad, inauguraron una nueva forma de entender y escribir la poesía que tuvo su primer reflejo en los libros *Un hermoso invierno*⁵⁹ de Francisco Gálvez, *Erosión de los espejos*⁶⁰ de José Luis Amaro y *Poemas corporales*⁶¹ de Rafael Álvarez Merlo en los años ochenta. En cierto modo, Francisco Gálvez se ha esforzado en explicar cuáles eran los objetivos de dicha práctica poética tres décadas más tarde:

Entre los años 1973 y 1983, la revista *Antorcha de Paja* estuvo presente casi en solitario en un tiempo y ante una generación de la que se sentía cada vez más distante y marginada. Pero al mismo tiempo les importaban sus coetáneos, no la generación ni los conceptos, sino la temperatura de la cultura y de la poesía, las maneras de vivir de aquellos años, lo que escribían sus compañeros de generación. Sin embargo, y no es contradictorio, sí que hubo pensamiento de época, afán por la poesía del momento, y la revista está absolutamente empapada del entorno cultural a que pertenece, tanto por haber surgido en un momento y lugar determinados, como por un ambiente y clima social y político, de ahí que en las editoriales de la revista y en los poetas publicados se pueda seguir, al mismo tiempo, no sólo parte de la generación del setenta, también la historia social, política y cultural de aquellos años.⁶²

⁵⁹ Córdoba, *Antorcha de Paja* (núm. 3), 1981.

⁶⁰ Córdoba, *Antorcha de Paja* (núm. 2), 1981.

⁶¹ Córdoba, Suplementos «*Antorcha de Paja*» (núm. 4), 1984.

⁶² Francisco Gálvez, «Asuntos poéticos», Ponencia leída el 4/11/1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, inédita, s.p.

Los poetas de *Antorcha de Paja* aúnan elementos puramente estéticos con otros ideológicos, realizando una estrecha unión entre Poesía y Vida. Las páginas de esta revista se convirtieron en un testimonio de primera línea de los avatares poético, social y político de la vida cultural en una capital de provincia como Córdoba desde 1973. En opinión de Juan José Lanz,

conscientes desde su primera salida de su marginación estética frente a otros grupos juveniles que contaban con el aplauso público, los poetas de *Antorcha de Paja* hicieron de la radicalización de su marginalidad un espacio de enfrentamiento con las tendencias que a lo largo de los años setenta se iban estableciendo en la poesía española. Este progresivo proceso de radicalización podrá observarse en los distintos editoriales y artículos de crítica que aparezcan durante la segunda y tercera etapas de su existencia.⁶³

En cierto modo, este compromiso ético y estético perteneció desde el primer momento a la reivindicación de la poesía andaluza. José Infante anotó en 1983 que la revista *Antorcha de Paja* «ha sido una denuncia continua de la marginación de la poesía y de los poetas andaluces de la última generación en las antologías».⁶⁴ Los poetas de este grupo cordobés tomaron conciencia desde sus inicios de la marginalidad que suponía vivir en la periferia geográfica, especialmente en la deprimida Andalucía. Ya en el número dos de la revista *Antorcha de Paja*, Vicente Aleixandre había anotado en una colaboración en prosa titulado «Elegir (Palabras previas)»:

Andalucía, por aquí, por allí, nace y renace en sus poetas, no vigía, no faro: voz subterránea que se derrama en lava hasta la misma orilla del mar. Espuma y fuego son el símbolo de su conjunción.⁶⁵

⁶³ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, p. 2330.

⁶⁴ José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17-18-19, abril 1983, s.p.

⁶⁵ Vicente Aleixandre, «Elegir (Palabras previas)», *Antorcha de Paja*, núm. 2, agosto 1973, s.p.

En el final de la década de los setenta y principios de los ochenta, la poesía española vive un acelerado proceso de cambio que llevó a los poetas de *Antorcha de Paja* a explicitar su actitud crítica hacia las antologías generacionales en el editorial de marzo de 1980. Titulado «Joven poesía española»,⁶⁶ hizo un breve repaso de las antologías publicadas desde *Nueve novísimos poetas españoles*⁶⁷ de José María Castellet hasta la *Joven poesía española. Antología*⁶⁸ de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. En opinión de *Antorcha de Paja*:

todas, sin excepción, –señalaron los autores cordobeses– tienen la característica común de una muy clara inclinación hacia las áreas valenciana-catalana-madrileña. Aunque en 1979 (sic), en el Sur, aparece *Degeneración del 70* que, tal vez, por la tendencia anteriormente mencionada ha sido parcialmente andaluza.⁶⁹

No resulta descabellado asociar en el pensamiento de la época los términos marginalidad y heterodoxia poética con el subdesarrollo andaluz y su carácter periférico dentro del ámbito cultural.⁷⁰ Ajenos a las facilidades editoriales de otras ciudades, *Antorcha de Paja* interpretó su precariedad editorial y pecuniaria como resultado del centralismo literario ejercido desde Madrid y Barcelona.⁷¹ Por esta razón, argumentaba Francisco Gálvez,

⁶⁶ *Antorcha de Paja*, núm. 13-14, marzo 1980, p. 3.

⁶⁷ Barcelona, Barral Editores, 1970.

⁶⁸ Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1979.

⁶⁹ S.A., «Joven poesía española», *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, p. 3.

⁷⁰ En el editorial «Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia» (*Antorcha de Paja*, núm. 8, junio-julio 1976, s.p.), los poetas cordobeses denunciaron el abandono de la cultura popular en favor de otra elitista.

⁷¹ Sobre este asunto se debatió en el *I Congreso de Escritores Andaluces*, celebrado en Albox (Almería) del veintiséis al veintinueve de agosto de 1976. En un comunicado final compuesto de nueve puntos, los apartados siete («Llamamos la atención sobre la necesidad de que, por parte de las entidades locales, provinciales y regionales, se proceda a la creación de una política cultural continuada y democrática al servicio del pueblo andaluz, capaz de dar cauce a todas las expresiones de nuestra cultura») y ocho («Denunciamos la absoluta falta de una infraestructura editorial que a nivel regional estimule, encauce y promocióne la producción cultural del pueblo andaluz») plantearon estas mismas preocupaciones (en Manuel Urbano, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 114, p. de n.).

Los primeros años de joven poesía española estuvieron dominados por aquellos poetas novísimos que el desarrollo y potencial editorial hicieron posible. Pero incluso entonces, la propuesta poética no fue total ni tan espectacular, como nos lo hicieron ver una medida propaganda comercial junto a unos medios críticos que la acompañaron, y la cerrazón de editoriales y colecciones cualificadas a todo lo ajeno o alejado al grupo primero. (...) Los primeros se vieron impulsados tanto por la estructura editorial y comercial, como por la falta existencial (editorial) del resto.⁷²

La reflexión del grupo poético cordobés no hizo sino destacar el nacimiento de una nueva dinámica cultural que nació de la economía capitalista que implantó el propio régimen franquista en sus últimos años. Con posterioridad, dicha política cultural mutó hacia una nueva dimensión denominada «estado cultural», desarrollada a partir de los años ochenta y que se caracterizó por el intervencionismo estatal en el desarrollo de la cultura. Por esta razón, la reciente economía capitalista en el ámbito editorial de los setenta impidió la publicidad de obras y autores repartidos por toda la geografía española. De hecho, la poesía andaluza, en general, y la cordobesa, en particular, desapareció del mapa poético español en estos años por carecer de los medios de producción de la industria editorial, concentrados en Madrid y Barcelona.

Junto con la reivindicación de la poesía joven andaluza, las páginas de *Antorcha de Paja* también estuvieron abiertas para la rehabilitación y el reconocimiento de la obra de numerosos autores desconocidos de posguerra. En particular, nos referimos a los poetas de *Cántico* (Juan Bernier y Ricardo Molina, particularmente) y al fundador del *Postismo*, Carlos Edmundo de Ory, así como a otros poetas próximos a ellos como Vicente Núñez y Manuel Álvarez Ortega. La elección de estos autores de posguerra fue siempre fruto de una búsqueda de otra tradición literaria que enriqueciera los envejecidos presupuestos estéticos de la

⁷² Francisco Gálvez, «Joven poesía española (Apuntes sobre una degeneración poética y crítica)», *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

poesía comprometida o arraigada. En este sentido, ha anota Juan José Lanz que los poetas de *Antorcha de Paja*:

Plantean la renovación poética necesaria en las letras españolas en dos direcciones distintas: una, la ruptura con la poesía precedente; y dos, con la poesía joven contemporánea que había marginado otras propuestas poéticas no novísimas. Con su afán de ruptura, *Antorcha de Paja* evoca el espíritu de 1947. (...) la revista de Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier se convierte en punto de referencia para la nueva publicación. No en vano, Mario López, perteneciente también al grupo editor de *Cántico*, presentaría unos meses más tarde en Córdoba el primer libro de Francisco Gálvez. La vinculación de *Antorcha de Paja* a *Cántico* no suponía una asunción completa de los presupuestos estéticos que habían guiado la publicación de posguerra, sino que, tal como apuntaría Juan Bernier, los jóvenes poetas habían visto en *Cántico* el ejemplo de una ruptura poética efectiva.⁷³

La necesidad de renovar el panorama poético se convirtió en el motor de los poetas de *Antorcha de Paja* sin que esto supusiera la marginación de nadie, salvo la poesía social o arraigada. Desde su inicio, esta revista cordobesa se opuso a la poesía hegemónica novísima que se instauró tras la publicación en 1970 de *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet y en la que fueron excluidos los poetas andaluces. El final deja una nota escéptica sobre los movimientos de mercadotecnia literaria: «nueva generación poética en Córdoba ¿existe? (..) son los poetas de este pliego de la nada de todo sucesivamente».⁷⁴

⁷³ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, p. 2327.

⁷⁴ S.A., «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo...», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

3.3.2.3. REPERCUSIÓN DE LA REVISTA Y EL FINAL DE LA PUBLICACIÓN

En la fecha de su primera aparición, la revista *Antorcha de Paja* tuvo excelente recepción en la prensa escrita de 1973. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en una breve nota de prensa de *El Correo de Andalucía* donde se relaciona a esta joven revista con sus predecesores cordobeses del grupo *Cántico*:

puede ser un punto necesario de partida para algunos poetas que no quieren nacer ya con el pulso viejo del lenguaje de una poesía de viejos mitos y palabras «repetidas». Se han editado unos pliegos poéticos que, realizados por un joven grupo de poetas cordobeses pretende enlazar con el quehacer poético desarrollado por el conocido grupo *Cántico* de los años 40. (...)

La portada presenta una alegoría de Madueño, y, en conjunto, aporta una cuidada presentación, a la vez que una lograda calidad poética.⁷⁵

Esta reseña nos revela la apuesta en las páginas de *Antorcha de Paja* por renovar la expresión poética, en busca de una nueva analogía con el mundo que rodea al poeta. Este hecho fue el que destacó también *El Semanario Cordobés* cuando, en esta ocasión, incidió en la renovación poética que ofrecían estos jóvenes autores cordobeses:

En Córdoba, de cuando en cuando, suena un aldabonazo de poetas que se pierde con su eco por estas calles nuestras. Son poetas que día a día tratan de que llegue «la hora» en que su canto, su llamada, su voz de poeta, sea escuchada. Y es necesario que se oiga a estos poetas, constantemente, a menudo. Pero, ¿de cuáles poetas tiene que sonar «la hora» hoy en Córdoba? ¿De cuáles? Respóndanse ustedes mismos.

Antorcha de Paja. Es un pliego de poesía lanzado al aire por un grupo de jóvenes poetas de Córdoba. Es poesía diferente en la Córdoba de siempre. Hoy hay poetas en Córdoba que no quieren nacer ya con el pulso viejo del lenguaje de

⁷⁵ S.A., «*Antorcha de Paja*, pliego poético de poetas cordobeses», *Correo de Andalucía*, 17/V/1973, p. 19.

una poesía de viejos mitos y palabra repetida. (...) Se asoman a este pliego pretendiendo dar testimonio vivo de no quererse morir en una poesía hartamente hundida en el pozo del tiempo, hermética y limitada, bien fácil y propensa a un colonialismo cultura (provinciana) con un membrete oficialoide como único puntal de sostenimiento. (...) Dicha poesía puede prestarse tal vez a juicios apriorísticos, pero es indudable que representa una actitud de lucha (...).⁷⁶

La búsqueda de una alternativa literaria en la ciudad de Córdoba fue el «santo y seña» del pliego inaugurado en 1973. Dicha alternativa no supuso una ruptura con la tradición poética precedente. La búsqueda de *Antorcha de Paja* partía de la mejor literatura española, en general, y cordobesa, en particular, para construir un discurso propio y actual. Por el contrario, otros críticos han interpretado esta búsqueda en un claro sentido de distanciamiento de los poetas de *Cántico* como ha escrito Manuel Urbano en su citada *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*:⁷⁷

Francisco Gálvez, me parece, es el autor del número de *Antorcha de Paja* «Poetas cordobeses», sin mayor novedad que la de ofrecer siete jóvenes poetas de la provincia, y sin otro comentario que un velado y gratuito ataque a *Cántico*.⁷⁸

En este sentido, Francisco Gálvez ha comentado en alguna ocasión que, en 1973, su poesía nada tenía que ver con la poética de *Cántico*, en cuanto a una influencia estética. En otro sentido, la «ejemplaridad» de Pablo García Baena, Juan Bernier o Ricardo Molina consistiría en su actitud como revista poética cuya coherencia literaria e independencia abocó dicho proyecto editorial al silencio hasta los años setenta. De hecho, la recuperación del grupo *Cántico* comenzó, en buena medida, con la publicación de la antología *El Grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio*

⁷⁶ S.A., «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo y desprendieron el barro que los cubría. *Antorcha de Paja*. Pliego poético de cinco poetas cordobeses», *El semanario cordobés*, 26/V/1973, p. 4.

⁷⁷ Sevilla, Aldebarán, 1980.

⁷⁸ Manuel Urbano, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 125.

*clave de la historia de la poesía española de postguerra*⁷⁹ de Guillermo Carnero. Para su elaboración, el poeta *novísimo* solicitó en 1975 la ayuda de los jóvenes Francisco Gálvez y José Luis Amaro, circunstancia que fue anotada en los agradecimientos de este estudio⁸⁰ y en la «Correspondencia de *Antorcha de Paja* (1973-1983)»⁸¹ con diversos autores de los setenta. Desde el respeto a los autores de *Cántico*, los poetas de *Antorcha de Paja* supieron observar la necesidad de escribir con independencia, incluso con el riesgo de ser marginados en el panorama poético de los setenta. Por esta razón, Francisco Gálvez ha anotado en una de sus conferencias leída en 1998:

Si algo fue e hizo *Antorcha de Paja* no fue precisamente la teoría, ni la moderación, tampoco la quietud, ni siguiera el amiguismo entre otras revistas, su marginalidad siempre estuvo impulsada por su independencia.⁸²

Esta independencia se plasmó no sólo en su concepción poética sino en la elaboración de la revista donde siguen los consejos del también poeta cordobés Manuel Álvarez Ortega que, a la postre, fue el auténtico introductor de nuestra revista cordobesa en los ambientes poéticos madrileños. Este autor escribió en una de sus cartas a los poeta de *Antorcha de Paja*:

Lo que no debéis olvidar nunca es que la revista es un órgano vuestro, un medio para manifestaros vosotros, los que la hacéis y los que importan. Los demás, aunque fuera Rilke, somos simplemente material «complementario». No sé si me entiendes. Lo único que no puede dejarse

⁷⁹ Madrid, Editora Nacional, 1976. También, sobre la recepción e influencia de los poetas de *Cántico* en los poetas de los setenta puede consultarse un breve artículo de Pablo García Baena titulado «Los poetas de *Cántico*», en VV.AA., *Poesía. Reunión de Málaga 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación de Málaga, 1976, pp. 145-146.

⁸⁰ P. 9.

⁸¹ *El arca del Ateneo. Revista cultural del Ateneo de Córdoba*, núm. 5, diciembre 1999, Suplemento especial, s.p.

⁸² Francisco Gálvez, «Asuntos poéticos», Ponencia leída el 4/11/1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, inédita, s.p.

pasar es la rigurosidad de los textos, la falta de calidad. Porque entonces nada de los que hagáis merece la pena. Es a vosotros a quienes tiene que contentar la revista. Lo demás no importa.⁸³

Pocos consejos fueron tan influyentes como éste, pues los autores de *Antorcha de Paja* siempre cuidaron la elección de las colaboraciones y nunca renunciaron a su independencia y a utilizar las páginas de su revista como vehículo de expresión de sus propias inquietudes. Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo siguieron los consejos de Manuel Álvarez Ortega y buscaron, ya en 1976, una expresión poética propia que tuvo una doble dimensión teórica y práctica. Con todo ello, Juan José Lanz anota que

las dos líneas de reflexión teórica que lleva a cabo *Antorcha de Paja* confluyen en un rechazo del sistema cultural establecido y en la fundamentación de una alternativa, heterodoxa, periférica y marginal, no sólo poética, sino también cultural, opuesta a la cultura centralista dominante, que hallará su máxima expresión con la publicación en 1978 de *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*.⁸⁴

La marginalidad y heterodoxia de la revista *Antorcha de Paja* tuvo su epílogo en la presentación pública del triple número 17/18/19 en la que los autores Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo anunciaron el final de dicha publicación. Dicha presentación se hizo, en primer lugar, en el *II Encuentro de Poetas Andaluces* celebrado en Granada, en el mes de abril de 1983. La segunda presentación pública fue en Córdoba el veintiocho de octubre del mismo año en la Posada del Potro. De este último, contamos con una breve crónica de un periódico local:

⁸³ Manuel Álvarez Ortega, «Carta a Francisco Gálvez (6/10/1974)», *El arca del Ateneo. Revista cultural del Ateneo de Córdoba*, núm. 5, diciembre 1999, Suplemento especial, s.p.

⁸⁴ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, t. III, p. 2342.

Con gran asistencia de público, se celebró anoche en la Posada del Potro, el acto de presentación de la revista poética *Antorcha de Paja*. Tomó la palabra el poeta José Luis Amaro que leyó un escrito del Delegado Municipal de Cultura José Luis Villegas, diciendo entre otras cosas que «El suicidio de *Antorcha de Paja* debe abrigar la esperanza de su continuidad». Luego habló el poeta malagueño José Infante, quien resumió el significado de la revista y explicó que *Antorcha de Paja* había sido la única publicación poética andaluza que se ha mantenido durante los diez últimos años y que había estado siempre encendida y abierta a todas las posibilidades. Acto seguido habló Francisco Gálvez, quien historió toda la trayectoria poética de la revista, situándola en el contexto social, político y artístico de estos años de existencia, y acabó explicando que el suicidio de la revista había sido motivado por la falta de asistencia y ayuda por parte de los que manejan los hilos de la cultura. Acto seguido, un espontáneo tomó la palabra acusando a José Infante de estar desinformado, «pues parecía desconocer la existencia de dos *importantes* revistas cordobesas: *Zubia* y *Kábila*». Se quiso entrar en una vana polémica provinciana sin conseguirlo, gracias a un segundo espontáneo que le dijo al primero: «las disputas y asuntos personales se tratan en la taberna o en la calle, ya que los asistentes a este acto no nos interesan esas domésticas discusiones».

A la postre, el público pasó a la sala de exposiciones, donde se exhibía una colección de revistas y recortes de prensa con reseñas y trabajos sobre la historia de *Antorcha*. Igualmente, en la sala estaban colgados los cuadros del pintor jiennense afincado en Granada, Julio Juste, obras de gran colorido, originalidad y frescura.⁸⁵

Estos acontecimientos descritos en la crónica periodística nos ponen en antecedentes de las tensiones internas entre diversos grupos originarios de la ciudad de Córdoba. Sin embargo, los distintos números de la revista *Antorcha de Paja* presentaron un panorama poético alternativo a otros grupos de los setenta, tanto españoles como cordobeses.

Para conocer los motivos que llevó a los poetas Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro a concluir la publicación de la revista *Antorcha*

⁸⁵ Antonio Jiménez Millán, «*Antorcha*, una isla en la feria de los discretos», *La Voz de Córdoba*, 29/X/1983, p. 8.

de Paja, debemos acudir al editorial de su última publicación donde leemos los siguientes argumentos:

Al cabo de diez años de aparición, tanto por falta continua de apoyo económico como por pura rigurosa elección, los poetas de *Antorcha de Paja*, eligen de nuevo, en esta ocasión, silenciar la revista igual que un día decidieron fundarla. Si durante la década hemos asistido a la quiebra y caída silenciosa de revista y órganos de expresión, bien por atonía y dispersión o por problemas económicos que hacían inviable su mantenimiento, esto último en medio de la ignorancia oficial, el propósito de silenciar *Antorcha de Paja* explica la propuesta vital y creativa de los poetas que la han sustentado, creyendo cumplido un período de tiempo muy concreto y determinado: una elección coherente dentro de una cultura donde la continuidad empobrecida a que nos tienen acostumbrados revista y publicaciones, impera por encima de otros aspectos vivos de la cultura, por cuanto de definitorio marcan la frontera entre la vanguardia y lo caduco, lo independiente y lo oficial.⁸⁶

Además, una vez recorrido el camino de los años setenta, aparece una nueva generación poética que abandera con renovado vigor, si cabe, el cambio poético impulsado por el nuevo «estado cultural» surgido a partir de 1982, también en Andalucía. Junto a estos argumentos, encontramos otros motivos de índole estética. Los años ochenta supusieron grandes cambios en las poéticas personales de Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro.⁸⁷ Con el final de la revista, quedó atrás una etapa combativa donde *Antorcha de Paja* denunciaba en el editorial «Poder editorial y revistas poéticas» el abandono estatal de revista y colecciones de poesía:

Pero es resaltable (sic), sobre todo en revistas periféricas de poesía, sin potentes medios de comercialización, y por lo tanto de nula rentabilidad económica, el aislamiento en que se mueven dentro del aparato cultural. Aislamiento que nada

⁸⁶ S.A., «*Antorcha de Paja*: Diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)», *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

⁸⁷ Sobre la trayectoria poética de estos autores las abordaremos de forma individual en la tercera parte de nuestro estudio.

tiene que ver con el hecho propiamente cultural, sino que a la falta de apoyos económicos por parte de entidades públicas, (...) sucede también el reducido espacio o la ignorancia que, cierta prensa diaria, dedica en sus páginas a noticias culturales propias y de interés.⁸⁸

Esta renuncia viene motivada tras el desencanto de todas las esperanzas defraudadas tras la democracia y la libertad. Dicho desencanto los aboca a una poesía intimista, próxima a lo cotidiano, pero impregnado de nostalgia. No obstante, el final de la revista no conllevó el final del grupo que siguió editando varias colecciones de libros de poesía. A saber: la colección de poesía «Antorcha de Paja» (1978-81), los libros de poemas «Suplementos de Antorcha de Paja» (1984-86), las antologías poéticas de «Cuadernos Literarios» (1985-1992), los estudios literarios de «Trayectoria de Navegantes» (1990-92) y los poemas de «Cuadernos Trayectoria de Navegantes» (1996-1998). Estas colecciones diversas que se suceden a partir de 1978 con la publicación de *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)* completaron con la edición de numerosos poetas (entre los que se encontraban los poetas de *Antorcha de Paja* Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo; y otros poetas andaluces como Antonio Carvajal, Justo Navarro, Pedro Luis Zorrilla; otros poetas no andaluces publicaron en estas colecciones como Antonio Colinas, Emilio Calvo de Mora y Fabio Doplicher) la propuesta editorial de la revista *Antorcha de Paja*. Su preocupación por dotar a la poesía andaluza de entidad crítica hizo que se creara la colección «Trayectoria de Navegantes», donde se publicaron ensayos sobre diversos poetas andaluces como Carlos Clementson, José Infante, Luis Alberto de Cuenca, Juana Castro, Luis García Montero, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo de la mano de relevantes críticos como Francisco Javier Díez de Revenga, Luis Martínez de Merlo, Ángel Estévez Milinero, Antonio M. Garrido Moraga, Juan José Lanz, Emilio Coco y Pedro Roso. Todo ello da buena cuenta de la labor cultural desarrollada por los poetas de *Antorcha de Paja* después de la publicación de la revista poética. Una revista que, como advirtió José Infante en las páginas de su último número:

⁸⁸ S.A., «Poder editorial y revistas poéticas», *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 1.

Esta publicación, que hoy está a punto de apagarse, ha sido una «antorcha» siempre encendida a todas las demás posibilidades. Abierta al hecho auténtico creador, que es siempre revolucionario, inabarcable, misterioso y sorprendente.⁸⁹

3.3.2.4. CONTENIDO DE LA REVISTA

La revista *Antorcha de Paja* fue una publicación eminentemente poética, desarrollada en tres etapas bien definidas descritas con anterioridad. Con el fin de describir la evolución poética de la revista, organizaremos nuestro análisis de éstas partiendo de sus distintas etapas. Dichas etapas fueron iniciadas en 1973, 1978 y 1980, coincidiendo con tres momentos fundamentales, tanto en el ámbito político como literario de la España de la década de los setenta.

3.3.2.4.1. Primera etapa: abril de 1973-diciembre de 1974

Entre los meses de abril de 1973 y diciembre de 1974, la revista *Antorcha de Paja* desarrolló una estrategia dirigida por su director y editor Francisco Gálvez que comenzó con la reafirmación de los jóvenes poetas de Córdoba en el número uno bajo el título de «Poetas cordobeses». En el número dos, Francisco Gálvez mostró el contexto de este grupo cordobés en un nuevo panorama poético andaluz, bajo el título «Siete poetas andaluces» y, en el número tres, lo dedicó monográficamente a Manuel Álvarez Ortega, quien posibilitó las relaciones con la poesía de los setenta. En esta misma dinámica combinatoria, el número cuatro de *Antorcha de Paja* volvió a fijarse en los poetas cordobeses de grupo y, el número seis (quinto en el número de la publicación), abrió sus páginas a los poetas *novísimos* Marcos-Ricardo Barnatán y Jaime Siles. Esta estrategia que integró en *Antorcha de Paja* tanto a poetas precedentes como autores coetáneos que, siendo a

⁸⁹ José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

la vez integrantes de la estética *novísima*, fueran a su vez ajenos a la nómina elaborada por José María Castellet en 1970.

Pero empecemos por el principio. Ya en el inicio de la revista *Antorcha de Paja* delimitó claramente los miembros que componían el grupo de poetas que colaboraron en sus páginas. De ahí que este primer número de *Antorcha de Paja* intentara responder en minúscula (como muestra evidente de rebeldía juvenil) a la pregunta formulada en su editorial:

nueva generación poética en córdoba ¿existe?

josé luis amaro peña, pedro luis zorrilla, francisco Gálvez moreno, rafael álvarez merlo, rafael madueño de la torre, son los poetas de este pliego de la nada de todo sucesivamente.⁹⁰

1973 era pronto para decir la existencia de una nueva generación en Córdoba. Sin embargo, un amplio grupo de autores compartieron un espíritu de época que le hizo pensar, escribir y leer con los mismos parámetros culturales. Uno de los autores más precoces en la Córdoba de los setenta fue Rafael Álvarez Merlo, quien presentó en el primer número de *Antorcha de Paja* su bello poema «Suicidio», perteneciente a su primer libro *Revival*⁹¹ y publicado en la malagueña editorial de Ángel Caffarena, donde poco antes habían editado sus poemas Pere Gimferrer⁹² y Guillermo Carnero.⁹³ La escritura de Álvarez Merlo mostró desde el comienzo su aspiración culturalista y vocación de vanguardia que bebió con fruición en los movimientos *underground* de los sesenta, como observamos en los siguientes versos:

ella era tan hermosa porque era tan triste
resolvió habitar aguas inmensa en majestad
y calma hilaba su cabello oro

⁹⁰ S.A., «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo...», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973., s.p.

⁹¹ Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1971.

⁹² *Tres poemas*, Málaga, El Guadalhorce, 1967.

⁹³ *Dibujo de la muerte*, Málaga, El Guadalhorce, 1967.

entre eucaliptus
rozaba algo su frente la vieron por el bosque
aquella tarde eran tan azules sus ojos
oh dios así de azules llegó al lago
tenía un sueño lejanísimo de medusas
y muy despacio
tan hundiéndose en el agua ella hermosa
dios tan frágil como triste
quiso ser pez de laca o ámbar marino
palidez de alga
así de tierna irisada su frente quizás una húmeda
sonrisa la poseyó en el último momento⁹⁴

Revival fue el primer libro de un poeta cordobés imbuido en la moda culturalista nacida en su exilio londinense, ausente de Córdoba desde febrero de 1969). En sus páginas, estrenó un nuevo lenguaje poético que aportaba numerosos elementos de vanguardia a su escritura como la fragmentación, la ausencia de puntuación, el *collage* y el hipérbaton, creando una atmósfera irracional. A su vez, Rafael Álvarez Merlo se convirtió en el primer autor que incorporaba en Córdoba numerosos autores extranjeros, especialmente los poetas anglosajones (Jack Kerouac, Dylan Thomas, Walt Whitman, John Keats, Yeats y John Donne, entre otros), siendo también fundamental la lectura de Oden, Cesare Pavese, Constantino Cavafis y Bertold Brecht. Se trataba, por tanto, de un poemario primerizo donde experimentó con la materia verbal, a pesar de que «el poeta concluye que la vida es lo más importante porque es imprescindible para la sublimación artística posterior a las vivencias».⁹⁵ Para comprender el punto de partida de la obra de Rafael Álvarez Merlo, debemos destacar un nuevo concepto de cultura que resultó del diálogo sin complejos entre la literatura clásica con las influencias de la música *pop* (Bob Dylan, Leonard Cohen y Hesse) y la literatura

⁹⁴ Rafael Álvarez Merlo, «Suicidio», en *Revival*, Málaga, Librería Anticuaría El Guadalhorce, 1971, p. 16.

⁹⁵ Antonio M. Garrido Moraga, *La poesía de Rafael Álvarez Merlo*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes (Suplementos de Antorcha de Paja, núm. 4), 1991, p. 11.

de la *Beat Generation*. En esta ocasión, encontramos una de las obras que de manera paradigmática alternaban en su discurso elementos de la alta y la baja cultura, tal y como lo había definido Susan Sontag en «Una cultura y la nueva sensibilidad».⁹⁶ En opinión de Ángel Estévez Molinero,

Aquel libro, *Revival*, está escrito durante la estancia del autor en Londres, aún bajo la onda expansiva del mayo del 68 y, acorde con tal sincronía, acoge el tono y la forma de protesta de todo un sentir (y un sentir joven) que, afanoso de autenticidad, golpeó el armazón de las normas; es significativa la rebeldía expresiva que se traduce en la continua trasgresión de los esquemas normativos al violentar la puntuación (o la falta de puntuación) la métrica y la sintaxis.⁹⁷

Pero esta actitud rebelde también adquirió otras dimensiones en el ámbito temático. Por ejemplo, encontramos la muerte vista desde la perspectiva del suicidio en el poema anterior y, a continuación, la subversiva temática del amor homosexual expresada en un soneto barroco bajo la rúbrica «A Tirmenio, que estando yo en calma, me prendió en su fuego y embebeció el sentido».

Dichosa la feliz de amor herida
que saja el corazón y me procura
(artera flecha, empírea dictadura),
este vivir de muerte así transida.

Como el corcel airoso de la brida
exige para doblegar la impura
intención de la sangre tiria, dura
cadena para el ánima afligida

en gozo ruégote, oh doncel florido,

⁹⁶ Susan Sontag, «Una cultura y la nueva sensibilidad», *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 377-390.

⁹⁷ Ángel Estévez Molinero, «En el lecho de la escritura: Poéticas y poesía de R. Álvarez Merlo, F. Gálvez y J.L. Amaro», *Alfinge. Revista de Filología*, núm. 11, Córdoba, Universidad de Córdoba–Facultad de Filosofía y Letras, 1999, p. 49.

de quien condenación el alma espera.

Insito esclavo de tu azul pupila

(la voluntad perdida y el sentido),

aguardo de tu amor que ya certera

la luz me alcance que tu luz destila.⁹⁸

En este poema, la dicción barroca desarrolló una temática erótica hondamente perturbadora en la sociedad española de lo setenta. Esta apuesta por un asunto homoerótico y una estética clasicista construyó un texto cuya actitud subversiva y sensibilidad posmoderna acercaban a Rafael Álvarez Merlo a las tendencias culturalistas de otros poetas *novísimos*, adelantándose incluso a algunas de sus propuestas literarias. En este sentido, ha anotado el profesor Julián Jiménez Heffernan sobre este autor:

Una singular tensión poética recorre el libro, construida mediante el uso de un calculado desorden discursivo, heredero tanto de las vanguardias surrealistas como de los experimentos del modernismo angloamericano (ausencia de puntuación, desorden sintáctico, primacía de la imagen, estallidos líricos) todo ello sazonado de las libertades semánticas propiciadas por una postmodernidad norteamericana (Ginsberg, Olson, O'Hara) que alcanzó a *novísimos* como Panero o Gimferrer. Ahora bien, y pese a evidentes influencias de estos poetas, Álvarez Merlo construye una escritura rabiosamente original. (...) Destacan las reiteraciones léxicas (...) una dicción barroquizante y/o modernista, que impugna, con su extremado lirismo, una dicción deliberadamente interrumpida, contorsionada e inarmónica. (...) Y fascinan la irrupción, en consecuencias de verso libre, de endecasílabos redondos, como emergencias incontroladas de música italiana (...) o alejandrinos camuflados. (...) todo envuelto en una bruma de *tristesse* o *soleen*, como en desposesión anticipada.⁹⁹

⁹⁸ Rafael Álvarez Merlo, «A Tirmenio, que estando yo en calma, me prendió en su fuego y embebeció el sentido», *Antorcha de Paja*, núm. 2, agosto 1973, s.p.

⁹⁹ Julián Jiménez Heffernan, «Lectura de Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro», *La Manzana Poética. Revista de Literatura y Crítica*, núm. 5/6, Córdoba, octubre 2001, p. 5.

Como también ha anotado José María Báez, el experimentalismo de los versos publicados en el poemario *Revival* presentó el recorrido poético realizado por el pintor José M^a Báez y los poetas Fernando Merlo y su primo Rafael Álvarez Merlo. Este último

se vio influido también por esta expectación hacia la poesía joven, sentida a través de los viajes que efectuaba a España desde Londres y de las comunicaciones epistolares. En uno de sus desplazamientos, en junio de 1971, efectuamos (en unión de Fernando Merlo) una quema de versos en un estudio que tenía entonces yo en la calle Humosa. Consecuencia de esta catarsis, que se vio acompañada de un proceso de desinhibición personal, fueron los textos que conforman su primer libro, *Revival*, publicado en Málaga a finales del año citado, y que debe parte de su escritura automática y hallazgos experimentales a las sensaciones que deparaba la ingestión de LSD, motor creativo de uso muy extendido en aquellos años.¹⁰⁰

Tras estas notas no tenemos ninguna duda de la influencia de la cultura *underground* en la primera obra de Rafael Álvarez Merlo. La técnica psicodélica y la expansión de la mente a través del consumo de LSD nos trasladan a los movimientos contraculturales norteamericanos de la década de los setenta. A pesar de lo novedoso de la puesta en práctica de estas nuevas fuentes de inspiración, lo cierto es que tras 1968 todos estos movimientos se habían diluido tras la explosión del «Mayo francés» o las revueltas de Berkeley. Es por esto que la publicación de un libro tan inusual como *Revival* presentaba un gran esfuerzo por enriquecer la tradición poética española enraizada en una tierra estéril. A todos estos elementos ya apuntados, debemos añadir la ironía como rasgo fundamental en la poética primera de Álvarez Merlo. Así, en el poema «Cualquier

¹⁰⁰ José María Báez, «Edición en ciclostil», en VV.AA., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Área de Cultura y educación del Ayuntamiento de Córdoba, 1992, s.p.

tiempo pasado e intranscendente»,¹⁰¹ parodia el lenguaje modernista del *fin du siècle* y se ejercita en un juego literario erótico propiamente posmoderno:

los tiempos dorados ah lo tiempos dorados
de pomas rosadas
cuando las damas guardaban los poemas del amante
entre los senos oblongos cabecitas aquellas
deliciosas bucles empolvados tan ligeros
la gracia embutida en el corsé disciplinario
dictador de la elegancia damitas
con el lunar
pintado junto a la boca
exactamente junto a la boquita de piñón
en los divanes adamascados
de los saloncitos privados estilo
rococó
la fresca ofreciendo la fresca
leche de su carne tan risueño el placer
leche de su carne tan risueño el placer
vivir una noche prestada y obsequiosa
los varones sutiles delicados o la obligación
de adorar el cuello de la mujer
albo sorprender
un tobillo escapado de la seda
su lucha imprevista de sables crujientes
aquellos tiempos aquellos oportunamente
corrom
pidos
los billetes ardorosos íntimos
mimados entre los encajes de la almohada
única preocupación del abanico y su nácar
la petulancia el pañuelo

¹⁰¹ *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p. También en Rafael Álvarez Merlo, *Revival*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1971, p. 15.

ah los tiempos del rococó y artificioso la intriga
del amor y la política del capricho tan celeste
e irreparable.¹⁰²

El uso del versículo en este poema junto con el ritmo entrecortado y la yuxtaposición de imágenes completaban este recorrido por la primera obra de Rafael Álvarez Merlo. No obstante, este poemario fue escrito con antelación a la aparición de la revista *Antorcha de Paja*. Su interés lo encontramos en que estos poemas nos muestran los parámetros culturales desde donde partieron los jóvenes autores de los setenta, en general, y de Córdoba, en particular. El deseo de ruptura con toda una tradición poética española que era incapaz de renovar el lenguaje poético obligó a los poetas de finales de los sesenta y principios de los setenta a buscar en otras literaturas las propuestas que no hallaban en la propia tradición.

Por otro lado, Francisco Gálvez publicó en casi todos los números de la primera etapa de *Antorcha de Paja* un total de cinco poemas (salvo en el número dedicado a Manuel Álvarez Ortega), todos ellos inéditos hasta la fecha y nunca recogidos en libro. Su primer poema en la revista aludía de forma alegórica a la búsqueda arqueológica de la poesía por parte de los jóvenes autores de los setenta:

No pudo ser una flor con nombre específico
sino alguna rara especie
porque sus pétalos estallaban secos
y su tallo reverdecía voces sumergidas.

Tampoco el reptil libidinoso arrastró su cuerpo
por las empavesadas calles
ni el gran rinoceronte abandonó su selva
para aposentarse sobre tu pecho.

Tu voz estriada por poderosos garfios
presentaban muestras

¹⁰² *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p. También en Rafael Álvarez Merlo, *Revival*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1971, p. 15.

de algo más pensado
y ejecutado con precisos reflejos.

Se supo después que los duques limaron sus castillos
para hacerse de tierra
y enterrar el eco que aún permanecía.

Pero inútil fue sepultar la voz
a lo largo de los siglos
y fraguar una larga y bien contada historia
para los hijos que vinieron.

Estos se hicieron arqueólogos
y descubrieron las maravillas del pasado.
Intuyeron que en la tierra existía
algo mejor que lo enseñado.

Y rescataron de nuevo lo perdido.¹⁰³

Tras la publicación del libro *Los soldados*,¹⁰⁴ Francisco Gálvez abrió un periodo de tentativas poéticas en la que reflexionó sobre su particular programa poético. Tras la huellas de autores como César Vallejo o Bertold Brecht, también incorporó la lectura de autores españoles desconocidos o excluidos del canon de la tradición poética española. Es por esto que este poema de Francisco Gálvez se convirtió en un manifiesto programático en la medida en que reunió las ambiciones de los jóvenes poetas de los setenta, especialmente, los autores de la revista *Antorcha de Paja*. Todo esto hizo que se estableciera un diálogo entre el editorial «Los pájaros silvestres levantaron el vuelo...» y el poema citado cuyo último verso se convirtió en un auténtico lema generacional con la relectura/arqueología de los poetas heterodoxos de posguerra (léase Carlos Edmundo de Ory o los poetas de *Cántico*). No obstante, fue en el segundo número

¹⁰³ Francisco Gálvez, «No pudo ser una flor...», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

¹⁰⁴ Cuenca, El Toro de Barro, 1973.

con el poema «Soldados» cuando sus versos desarrollaron «el cometido de la poesía [que] es modificar la vida y cambiar la realidad».¹⁰⁵ Perteneciente al mismo periodo de escritura que su libro *Los soldados*,¹⁰⁶ este poema de tono épico mostró claramente una actitud pacifista militante y, por ende, una conciencia ética que impregnaba los versos del poeta cordobés:

De plata los hombres y los fusiles
permanecían impávidos en la noche
Abatidos y escépticos desde las sombras
sin pronunciar palabra descifraban
interminables campos y sembrados
Un corazón aún latía la delicia
de hablar de sus últimos momentos
En medio del vasto campo desnudo
la suerte de los combatientes se exponía
Eran jóvenes muchachos destrozados
y quemados en anteriores batallas. (...) ¹⁰⁷

Estos versos de Francisco Gálvez nos permiten acceder a una doble lectura de carácter referencial y simbólico. La primera lectura consistió en un alegato antibelicista particularizado en la Guerra de Vietnam. Por otro, la lectura metafórica convertía al poeta en «jóvenes muchachos destrozados» cuyas «batallas», pasadas y por venir, convertirán al poeta en la generación del desencanto. Una retórica coloquial y austera, prosaica y simbólica describían en los versos de Francisco Gálvez a un hombre angustiado y sin esperanzas ante la derrota de «Mayo del 68». La visión pesimista de los versos publicados en el primer periodo nos muestra los hallazgos poéticos del joven Francisco Gálvez en la «fragmentaria instantaneidad reflexiva, su yuxtapuesta respiración conceptista y

¹⁰⁵ Francisco Gálvez, «Asuntos poéticos», Ponencia leída el 4.11.1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, inédita, s.p.

¹⁰⁶ Cuenca, El Toro de Barro, 1973.

¹⁰⁷ Francisco Gálvez, «Soldados», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

su lapidario imaginismo cinematográfico».¹⁰⁸ Muy pronto despertó interés la obra de este joven poeta cordobés, como ha anotado Carlos Clementson:

Francisco Gálvez acababa de publicar su primer libro, *Los soldados*, presentado por Mario López en la flamante Librería Luque, de la calle Cruz Conde. Aquel libro (...) me sorprendió gratamente por la originalidad estilística de su perspectiva moral. Era aquella una poesía, en cierta manera, «comprometida», un poemario crítico-social de repulsa del mundo y las injusticias de la guerra, un manifiesto pacifista; pero, curiosamente, ese latido o protesta moral venía servido por un lenguaje poético nada ancilar o al exclusivo servicio de la ideología o el compromiso, sino por un lenguaje poético autónomo y válido en sí mismo, tenso, contenido, ajustado, totalmente al margen de la usual pseudorretórica filantrópico-social de décadas anteriores. Y en eso radicaba su fresca originalidad; en la fusión de un mensaje moral, o social, y de un lenguaje poético esencializado y riguroso.¹⁰⁹

A partir de este mismo año, la poética de Francisco Gálvez evolucionó hacia una concentración discursiva muy próxima al minimalismo, cuyo resultado final fue el libro *Un hermoso invierno*.¹¹⁰ No obstante, los años transcurridos entre 1973 y 1981 nos dejaron buena muestra de este proceso poético en las páginas de *Antorcha de Paja*. Ya en 1974, la revista cordobesa publicó en su número cuatro una poética de Francisco Gálvez. En ella, este autor tendía hacia el hermetismo e iniciaba el diálogo con diversos textos al modo culturalista. La renovación del discurso poético de Francisco Gálvez partía de una conciencia de la marginalidad estética ante la necesidad de romper tendencias y poéticas dominantes en los setenta:

«Si han de quebrantarse las leyes para reinar,
resulta honorable, resulta bello, romperlas»

¹⁰⁸ Juan Manuel Molina Damiani, «Prólogo», en Francisco Gálvez, *Una visión de lo transitorio. Antología poética 1973-1997*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1998, p. 12.

¹⁰⁹ Carlos Clementson, «*Antorcha de Paja*, una sostenida aventura poético editorial», *Córdoba*, 19/VI/1987.

¹¹⁰ Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1981.

EURÍPIDES

Sólo un hado de gracia es lúcido y aquella
fecunda transformación de piélagos
de tiempo,

ejecutiva luz de pupilas entre tantos
párpados cerrados de apetecida pena.
Con céntricas voces con dulce acento
ceñimos fuerza soberana
a donde fecundos sueños florecen,

para afirmar suspensas ansias
porque así nos volvimos del esplendor festivo
los que hurtándole a lo evidente la conciencia
gravitamos su vacío irrevelado.¹¹¹

Este poema de Francisco Gálvez inauguró una nueva poética en su obra, caracterizada por un progresivo abandono de la estética rupturista de vanguardia y la práctica de un nuevo simbolismo minimalista. La negación de la norma (representada por la poética *novísima* de 1970) implicó la búsqueda de un verso hermético y conceptual que aspiró a comprender un mundo fragmentario y complejo. No obstante, la obra de Gálvez mostraba su inspiración retórica en la obra metapoética de Guillermo Carnero. Mientras, sus preocupaciones vitales eran incorporadas al poema, eludiendo un discurso teórico sobre el lenguaje y sus limitaciones expresivas. Los constantes ensayos entre 1973 y 1974 dejaron poemas de tono y retóricas dispares. De este modo, los últimos versos de este periodo evidenciaron cierta aspiración hacia la concisión y la palabra esencial, como se puede comprobar en los siguientes versos:

Qué verdad o qué signo nos anuncian

¹¹¹ Francisco Gálvez, «Sólo un hado de gracia es lúcido...», *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p.

que tocan y bailan a lo largo del río
y qué negro espantajo
que el viento favorece.

Pero yo digo: deja el laúd,
¿qué otra cosa le queda sino hacerse bandido?

y no escuches las canciones que llaman
a verter una copa de primavera.¹¹²

En ocasiones, los versos muestran una musicalidad de estirpe juanramoniana. De hecho, este poema posee cierta influencia modernista estilizada a través de la concisión y la brevedad del verso. En realidad, Francisco Gálvez habría encontrado en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez el camino para llegar a una palabra poética esencial. Esta búsqueda fue fruto de la convicción de que la poesía era el más elevado e insigne paradigma de los bienes culturales de los setenta, como afirmaron los poetas de *Antorcha de Paja* en el editorial «Bufón, pavo real al uso...» que decía lo siguiente:

(...) Sobra pedestal y elogios donde una firme lucidez es notable por su ausencia. Como dijo Artaud: «Sólo una cosa es estimulante en el mundo: el contacto con las potencias del espíritu.» Y la poesía es la potencia de la belleza, la fuerza desconocida que nos guía, el desvestir de la desnudez, el atributo más alto en rebelión consigo mismo. Y como tal, ni desde ella ni en su nombre, puede ser profanada ni laureada con despojos.

Sólo así será último reducto, un total y clarividente conocimiento que permite el suicidio espiritual del hombre.¹¹³

¹¹² Francisco Gálvez, «Qué verdad o que signo nos anuncian», *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

¹¹³ S.A., «Bufón, pavo real al uso, entrenéis el ocio con juego de manos y coplillas...», *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

En este texto teórico de la revista *Antorcha de Paja* encontramos definida la postura poética de sus editores. La poesía, en opinión de dicho grupo, era una forma de conocimiento a través de la cual se hallaba lo esencial e incognoscible. Por esta razón, los poetas de *Antorcha de Paja* creían que la poesía estaba ausente de casi toda la producción española de los setenta. En esta nueva propuesta tan cercana a los conceptos juanramonianos de «realidad visible e invisible», el poeta adquiriría una dimensión sacerdotal o de vate por la que era conducido a una marginalidad perpetua. El silencio de las auténticas propuestas artísticas ha conducido a la sociedad a un «suicidio espiritual de hombre» del que intenta ser redimido a través del verso. Esta dimensión ética de la obra de Francisco Gálvez, en particular, y de los poetas de *Antorcha de Paja*, en general, ha sido una preocupación constante en sus distintas etapas.

José Luis Amaro comenzó a publicar en 1973 con su poemario *Versos con Penélope y marioneta de fondo*, un primer libro que luego repudiaría. No será hasta *Erosión de los espejos*¹¹⁴ cuando dé por concluida su etapa de formación. De esta primera época, que corresponde a la década de los setenta, fueron sus versos publicados en *Antorcha de Paja*. De esta forma, leemos en el número uno de la revista los siguientes versos:

las góndolas van muriendo amor
por el asfalto cayendo
verticales de vuelo delicados pájaros
caen las hojas muertas
mansas tan en soledad bogan las góndolas
retenedoramente bellas aún las algas
bordan orlas putrefactas
en las riberas cancerosas
penetrándome corazón desolado sueño
de mineral ronco
hermosa de amor
desconsolada
desnudaba soñolienta su cuerpo mensando

¹¹⁴ Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1981.

eclosión de vida
después morirme puedo morir por el asfalto
remándome tristeza van
las góndolas atrás dejando las últimas sonrisas
los últimos pájaros la imagen última.¹¹⁵

El planteamiento poético de estos versos (y que coinciden con la primera etapa de José Luis Amaro) partía de la expresión anímica y sensible del hombre con un estilo, según Roso, «veladamente surrealista y apenas logrado, en el que al tratamiento sensual del tema amoroso se superpone una problemática de raíz existencialista».¹¹⁶ El discurso poético de José Luis Amaro presentaba una interpretación ilógica, aunque nunca irracional, de sus versos. Próximo al monólogo interior, este autor recreó en el poema la «stream of consciousness» que ya utilizara, en cierto modo, Federico García Lorca en sus poemas neoyorquinos. La estética expresionista que subrayan los primeros poemas de Amaro nos revelan las fuentes literarias comunes de las vanguardias y el experimentalismo de la década de los sesenta. Dicha poética estuvo presente en los siguientes poemas de José Luis Amaro, tanto en el número cuatro como en el seis de *Antorcha de Paja*, y una prosa bajo el sugerente título «Manifiesto»:

(El tiempo como una moneda, te muestra su reverso. Y tú, en silencio, juegas tu suerte).

Tienes la furia alzada en tu cuerpo como un mástil y sabes que el tiempo ha sido para ti una trampa, una repentina desfiguración en la que has de morir condenadamente solo.

Es la deuda perenne de nacer tarde, a deshora, en una época para la cual eres un extraño, un extranjero con un bautismo de soledad que gravita tu carne, y en la que las grietas tremendas y desoladas de un desierto espejo te están

¹¹⁵ José Luis Amaro, «Las góndolas van muriendo amor...», *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

¹¹⁶ Pedro Roso, «Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)», *Ob. Cit.*, p. 56.

mostrando la destrucción que habitan tus párpados. Eres una lanza de nieve surcando desnuda el tiempo, y tu deseo, anclado en sombras, vigila con ansia permanente por una parte de ti inmaculada, salvajemente virgen, una luz que esgrimida en belleza, sea para los demás como un enorme eclipse desbordado, un filtro para labios que corrompen su primer temblor en la majestad del mal y, que como largas sombras de cuerpos en el alba, lánguidas y quietas, ignoradas en su perfección de formas, sean alabadas en su misterio.

Así el cauce de mi sed bajo el viento bebe convulsión de cuchillos y alcanza rebelde como un brinco de alas las laderas de lo imposible, la necesaria embriaguez de los sentidos ascendiendo hasta las simas más desnudas: allí donde el arte cobra su tributo. Porque: «... como la vida o la muerte/ nosotros/ sólo somos en nuestro cuerpo/ un deseo». Un deseo que el tiempo ha dejado balanceándose en sus dedos de peligro.¹¹⁷

La recurrencia de José Luis Amaro a la soledad (como «Inquisidor este hombre fue...»¹¹⁸ o «Capitel de ceniza»¹¹⁹) o el amor (en sus poemas «Estela»¹²⁰ o «Almena que te adelgazas en un temblor de párpados líquidos»¹²¹) nacía claramente desde el comienzo de su escritura. No obstante, los poemas publicados en el primer periodo de *Antorcha de Paja* reiteraron ciertos rasgos expresivos como el desorden sintáctico, la oración ilógica o la ausencia de puntuación. Junto a estos elementos de vanguardia, también encontramos numerosos poemas impregnados de una estética de ascendencia modernista. Sin embargo, los versos de Amaro están envueltos en un simbolismo que, con el paso del tiempo, fue relacionado con la poética de Guillermo Carnero de *El azar objetivo*¹²² y el *Ensayo de una Teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*.¹²³

¹¹⁷ José Luis Amaro, «Manifiesto», *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p.

¹¹⁸ *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p.

¹¹⁹ *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

¹²⁰ *Antorcha de Paja*, núm. 1, abril 1973, s.p.

¹²¹ *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

¹²² Madrid, Trece de Nieve, 1975.

¹²³ Introducción de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.

Otros poetas pertenecientes a *Antorcha de Paja* fueron Pedro Luis Zorrilla¹²⁴ y Rafael Madueño de la Torre.¹²⁵ Ambos pertenecieron al grupo *Zubia* y, con posterioridad, acompañaron a Francisco Gálvez en la aventura editorial de *Antorcha de Paja*. Pedro Luis Zorrilla participó en esta revista cordobesa en su primera etapa, publicando dos poemas. Especialmente, hemos centrado nuestra atención en uno de ellos titulado «Los buitres», donde encabeza sus versos con una cita de Jorge Luis Borges siguiendo la moda culturalista de los sesenta:

«Todas las cosas le suceden a uno precisamente,
precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el
presente ocurren los hechos; innumerables hom-
bres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo
que realmente pasa me pasa a mí».

Jorge Luis Borges

Llenan tus ojos con sexos sugestivos
te hunden el cuerpo en cómodos sillones de ignorancia
ceban el espíritu con licores recién llegados del paraíso
—etcétera en sus ofrecimientos de oscuros significados—
son así los buitres
esperan convertirnos en pacíficos autómatas
manipularán los genes
y el tiempo habrá dejado de ser un problema
para nuestras mentes limitadas.¹²⁶

¹²⁴ Siles (Jaén) 1955- Arjonilla (Jaén) 1981. Publicó cuatro poemas en la antología *Zubia* (Sevilla, Ángaro, 1972), una plaquette titulada *Pequeño mundo liberado* (Córdoba, Pliegos de poesía *Zubia*, 1973) y algunos poemas en los números uno y cuatro de la revista *Antorcha de Paja* entre 1973 y 1974. Con posterioridad, se publicaron un volumen con dieciséis poemas (no todos inéditos) de Pedro Luis Zorrilla titulado *Desde el trapecio (Antología póstuma)* (Córdoba, Cuadernos Literarios *Antorcha de Paja*, núm. 2), 1992), a cargo de Francisco Gálvez y José Luis Amaro.

¹²⁵ Córdoba, 1947. Publicó una poética y varios poemas en la antología *Zubia* (Sevilla, Ángaro, 1972).

¹²⁶ Pedro Luis Zorrilla, «Los buitres», *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p.

Continuando la línea de Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro, la poética de Pedro Luis Zorrilla partía de los elementos ya citados del discurso vanguardista mezclados con la experiencia vital del poeta. De ahí que la reflexión profundamente humana mostrase la rebeldía juvenil ante la política, la cultura y la sociedad española de los setenta. La poesía de este autor representó la muestra más clara de la rebelión de los centauros, es decir, la sedición de una juventud domesticada hasta el hartazgo. Su radicalidad nos invita hoy a entender los brotes de los movimientos contraculturales aparecidos en pequeños grupos diseminados por toda la geografía española. La poética inmadura de Pedro Luis Zorrilla compartió con el resto de los poetas de *Antorcha de Paja* unos versos en formación, que también expresaban una rebeldía ante el mundo que le había tocado vivir. La pronta desaparición de este poeta nos ha impedido conocer una de las voces jóvenes más intuitivas del panorama poético cordobés:

Fruto de su rebeldía —escribe José Luis Amaro después de su defunción— era su necesidad de decir al mundo quién era, necesidad patente no sólo en el mensaje explícito de sus poemas, sino en esas rupturas de tiempos verbales y distorsión de los elementos gramaticales de la frase, poesía de inconformismo vital que contrastan con esos otros de tema amoroso, donde su palabra se vierte más reposada y melancólica. Pero sobre todo impera en sus poemas una desnudez expresiva de la que se sirve, con cierta ironía a veces, para mostrar la intimidad del hombre que lleva dentro.¹²⁷

La apuesta vital de Pedro Luis Zorrilla le llevó a una poética de la protesta, de la ternura y de lo eterno, que no encontró acomodo suficiente ni en sus versos ni en su vida. Los versos que dieron testimonio de su rebeldía fueron reunidos por los poetas de *Antorcha de Paja* bajo el título *Desde el trapecio. Antología póstuma*.¹²⁸

¹²⁷ José Luis Amaro, «El rocío de viejas ilusiones», en Pedro Luis Zorrilla, *Desde el trapecio (Antología póstuma)*, a cargo de Francisco Gálvez y José Luis Amaro, Córdoba, Antorcha de Paja (col. «Cuadernos Literarios», núm. 2), 1992, p. 12.

¹²⁸ Pedro Luis Zorrilla, *Desde el trapecio. Antología póstuma*, ed. de Francisco Gálvez y José Luis Amaro, Córdoba, Antorcha de Paja (col. «Cuadernos Literarios», núm. 2), 1992.

En otro sentido, Rafael Madueño de la Torre formó parte del consejo editor de *Antorcha de Paja* desde el número tres (febrero 1974) hasta el número once (enero-febrero 1977). Su colaboración fundamental estuvo en la elaboración de las portadas de la primera etapa de *Antorcha de Paja*. No obstante, colaboró también con algunos poemas en los números uno, dos y cuatro. Después de 1974, trabajó de forma intermitente con Francisco Gálvez y José Luis Amaro en la revista hasta el número once de *Antorcha de Paja*.

En esta primera etapa, *Antorcha de Paja* también abrió sus páginas a otros poetas en el número dos (agosto 1973), bajo el título «Siete poetas andaluces». En esta ocasión los poetas antologados fueron Francisco Gálvez, José Infante, Juan de Loxa, Manuel María Villar, Rafael Álvarez Merlo, Rafael Madueño y Manuel Ríos Ruiz. Tan relevante fue el pliego dirigido por Francisco Gálvez que, siete años después, le valió un comentario en el prólogo de la *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)* de Manuel Urbano:

Por estas fechas la revista cordobesa *Antorcha de Paja* ofrece una corta pero enjundiosa antología, «Siete poetas andaluces»: Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez, José Infante, Juan de Loxa, Rafael Madueño de la Torre, Manuel Ríos Ruiz y Manuel María Villar; mayoría pues de poetas cordobeses, antólogos incluidos, junto con otros nombres nuevos, bastante diversos entre sí, pero en los que es fácil advertir voces personales, lejanas en su mayoría al uso, oscilantes entre un sensualismo helénico nuevo –algo que desde hace bastantes años es apreciable en buena parte de los escritos de algunos núcleos poéticos del Sur– y una estética de compromiso no rupturista y unida al mejor cuidado verbal, indicativa de una preocupación humanística que ya adelantaran los andaluces de la generación del 50.¹²⁹

En estas líneas, acierta a valorar Manuel Urbano las dos líneas fundamentales en las que oscilan las obras de estos jóvenes poetas andaluces en 1973. No obstante, nos encontramos ante un periodo de formación donde las poéticas se están desarrollando, siempre partiendo de una tradición común y generalmente

¹²⁹ Manuel Urbano, «Introducción», en *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, ed. Manuel Urbano, Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 121.

andaluza, que elaboraba con extraordinario primor la palabra poética. Un buen ejemplo de esto que afirmamos fue José Infante, quien recogió en sus versos de estos años¹³⁰ la influencia de la poesía surrealista (leída en los versos de Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Pablo Neruda) y *Beat* norteamericana. Con aires renovadores, publicó Juan de Loxa su poema «Kodak» que partía de presupuestos análogos al poeta malagueño cuyo uso del discurso irracional y la yuxtaposición de imágenes que expresaban una actitud vital e inconformista:

Ojos Míos Amados han venido para hoy hacerme una fotografía
Qué triste flash flash flash llegar tan de repente
Y no haber dado cuerda suficiente a la sonrisa de ahora

No vuelvas nunca desnudo No tus brazos extendidos No sándalo
En las axilas Ante la lente de Ojos Míos Amados
He mirado mi corazón que es «dios de la aventura»
Y ha girado veloz aquel molino tuyo en lucha de azucenas

Puedo jurar que surge del Amor este reajo que todo purifica
Renovando el color a los muchachos de mi isla temerosa

Vanse por los mares todo el ejército de imágenes que arrojó
Por encima del hombre que ruge al rojo torbellino encendido
Del salvavidas que arde tímidamente bajo el foco y revela
Incandescente el gesto y perdida la aurora navegable

Supervivientes Míos panza a la muerte Ojos fijos Amados
Qué de repente quieto y parpadeo al techo flash ya nunca
No ahora sonrisa Sí un gusano de luz en el ombligo y dios

¹³⁰ En 1973, José Infante había publicado *Uranio 2000 (Poemas del caos)* (Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuario El Guadalhorce [col. Almoraduj, nº XII], 1971); *Elegía y no* (Madrid, Ediciones Rialp [col. Adonais, nº 289], 1972) con el que gana el Premio «Adonais» 1971; y, también, tenía inédito su poemario *El mar es mi tipo* (1969).

El ritmo entrecortado al modo de *flashes* que son disparados, la gradación de un discurso lógico que evoluciona hasta otro irracional, la incorporación de elementos de la copla (como es el verso «Vanse por los mares...» de León y Quiroga) y la estructura áurea de la diseminación-recolección construye un discurso esencialmente *camp*. A su vez, todos estos elementos pertenecientes al plano de la expresión nos acercan al conflicto del poeta con el mundo que lo rodea, abocado a la doble marginalidad del poeta. Es decir, la soledad de quien escribe versos y la de hacerlo en Andalucía, una región periférica en el ámbito editorial. No obstante, estos poetas no se encontraban tan lejos de la estética *novísima* como creían, especialmente por la tendencia al fragmentarismo, la influencia de los medios de comunicación de masas y el tratamiento de objetos no poéticos en sus poemas, aproximándolos a la práctica del *Art Pop* y lo *camp*.

Junto a los poetas anteriores, también Manuel María Villar publicó su poema «De la enfermedad» que se aproximaba a los poetas *novísimos* a partir de cierto culturalismo temático. Dicho culturalismo representa «no solo como una orientación estética, sino sobre todo como una actitud vital del artista».¹³² Este planteamiento mostraba a un autor que rechazaba el mundo circundante. De ahí que la evasión espacial o temporal, o de ambas cosas hacia lugares exóticos o literarios como nos recuerda este poema de Manuel María Villar:

Aquella tarde Tut-Ankh-Amon
no tenía los ojos de almendra
y cuentan que era el amor en
la copa de Semíramis como un
viento de acacias que soplase.

El príncipe de Sebohin pincelaba

¹³¹ Juan de Loxa, «Kodak», en *Antorcha de Paja*, núm. 2 (agosto 1973), s.p. Este poema pertenece, según el autor, «Del libro eternamente inédito: *Viaje al país de irás y no volverás*».

¹³² Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p.175.

áureos venablos en la frente
plumas de pavorreal en la mirada
y dicen de los ojos muertos
que hubo mares de sal que vomitaron
la noche en cada ausencia...
Aquella tarde Tut-Ankh-Amon
no tenía los ojos de almendra
perlas tristes en el vientre
ébano en las piernas...
¡Bismillahi Rrhmani rrahium!

El príncipe de Sebohin,
Dormía rosas en su barba...¹³³

La ocultación del «yo» propone en estos versos una referencia indirecta a la voz del poeta. Este distanciamiento entre el sujeto poético y el poema nos sirve para apreciar una reelaboración del personaje histórico de Tut-Ankh-Amon tras el que se oculta cierta emoción tras el personaje interpuesto.

Partiendo de otros parámetros poéticos, Manuel Ríos Ruiz¹³⁴ publicó en el monográfico «Siete poetas andaluces» un poema titulado «A la flor del vino que

¹³³ Manuel María Villar, «De la enfermedad», *Antorcha de Paja*, núm. 2, agosto 1973, s.p.

¹³⁴ Jerez de la Frontera (Cádiz), 1934. Ha publicado los siguientes libros de versos: *La búsqueda* (Jerez de la Frontera, col. La Venencia, 1963), *Dolor de Sur* (Madrid, col. Arbolé, 1969), *Amores con la tierra* (Madrid, Ed. Rialp [col. Adonais], 1970), *El oboe* (Barcelona, Instituto Catalán de Cultura Hispánica, 1972), *Los arriates* (San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1973), *La paz de los escándalos* (Salamanca, 1975), *Vasijas y deidades* (Talavera de la Reina, col. Melibea, 1977), *Cartas a una madrina de guerra* (en *Nueva Estafeta*, núm. 9-10 [agosto-septiembre 1979]), *Los predios del jaramago* (Madrid, col. Arbolé, 1979), *Una inefable presencia* (1981), *Plazoleta de los ojos* (1982), *Piedra de amolar* (1987), *Figuraciones* (1986), *Juratorio* (1991), *Mis crímenes y suicidios predilectos y otros quebrantos* (2002). Su obra también ha sido recogida en varias antologías: *El laurel y los días* (pról. de Francisco Umbral, Barcelona, Ed. Picazo, 1971), *Tiempo íntimo* (1975), *Antología poética (1963-1983)* (Barcelona, Plaza&Janés, 1983), *Poemas mayores* (1987), *Poemas* (pról. de José María García Rey, Madrid, España Abierta, 1993), *La poesía andaluza de Manuel Ríos Ruiz* (1995), *La memoria alucinada (antología poética)* (1998) y *Coplas y sonetos* (2001).

me canta». En él observamos numerosos rasgos que hacen a su poesía una identificación con las raíces andaluzas de su autor: «Soy poeta andaluz –comenta su autor– por identificación con mi tierra, porque conozco su dolor telúrico. Es decir, soy andaluz hacia dentro, hacia abajo; mi mundo andaluz es un mundo subcutáneo, entrañado en la pobreza y el trabajo».¹³⁵ El poema se convierte en el testimonio del compromiso poético de Manuel Ríos Ruiz, expresado no sólo en su temática sino en el plano lingüístico con numerosos andalucismos y arcaísmos. Sus poemas tienden hacia un verso blanco y largo, de tono coloquial y barroco. Los versículos de Manuel Ríos Ruiz constituyeron una de los recursos expresivos que se desarrollaron en Andalucía a partir del final de la década de los sesenta:

Tú serás la flor de mi vino, este que bebo, con el tiento
de la queja, con la memoria del paladar hecha trueno
y tarantela, son de mío cid, si de mí, arrebol
abigarrado, panal cual taracea, desgajado, abierto
y despejado cruce, en el galayo de mi vida, surto
y descubierto al aroma.

Y algo taladra la inmensa morería,
la margarita del temblor, ay compás de la concordia, sólito
a cada noche por relumbre –rejón o frámula–, agrio
varal de piras y penas.

Míranos llorar y rociarte,
vivir con tu solera, flor del cante, herrumbe de la paciencia,
evangelio de la raza, voz del arriete y de la borrachera.¹³⁶

En cierto modo, estos versos introdujeron en los setenta una tendencia ajena a la ruptura de la tradición precedente, como describió Enrique Molina Campos en

¹³⁵ José María García Rey, «Prólogo», en Manuel Ríos Ruiz, *Poemas*, Madrid, España Abierta, 1993, p. 42.

¹³⁶ Manuel Ríos Ruiz, «A la flor del vino que me canta», *Antorcha de Paja*, núm. 2, agosto 1973, s.p.

uno de sus artículos que se publicó con el título «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz»:

la [poética] de quienes, asumiendo la necesidad de revitalización y acendramiento del lenguaje, no proclaman ninguna suerte de disidencia, no dicen abominar de sus hermanos mayores, no irrumpen con aires iconoclastas, sino que –insisto: con plena conciencia de las exigencias (y aun de la soberanía) de la palabra– se reconocen naturalmente continuadores, y deudores, y hacen de su poesía un insustituible modo de efusión, de un efusión reclamada y constituida por el trato emocional con el entorno humano y geográfico (geográfico en tanto que espacio de la sucesiva vividura de los hombres): esta actitud, si bien se mira, no está nada lejos de la que sostuvieron los poetas «del 50» nacidos en Andalucía y «andaluces en activo»; yo diría que es la misma con dos correcciones: una mayor conciencia y voluntad de andaluceidad (a la que no es ajena la evolución política del Estado español entero), y el asentamiento de la expresión poética en planos de pureza léxica y riqueza imaginística diferente –cabría decir: y más altos– de los usuales en la «generación» anterior.

Pues bien, esta última actitud, de las tres que he descrito someramente, es la propia de la poesía de Manuel Ríos Ruiz. [...] se hallan muy próximas a ella, cada una con su figura y su talante, las de Ángel García López, José Luis Núñez y Antonio Hernández.¹³⁷

La inclusión de Manuel Ríos Ruiz en *Antorcha de Paja* fue debida a su antólogo Francisco Gálvez, quien mostró un interés por la poesía de temática andaluza y alejada de la tendencia poética «heterodoxa»¹³⁸ que representan otros jóvenes poetas antologados. Un año después, en el número seis de *Antorcha de Paja* (diciembre de 1974) publicaron los poetas Marcos-Ricardo Barnatán y Jaime Siles¹³⁹ junto a los habituales José Luis Amaro y Francisco Gálvez. Esta estrategia

¹³⁷ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Cal*, núm. 36, Sevilla, noviembre 1979, p. 20.

¹³⁸ Término tomado de Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Cal*, núm. 36, Sevilla, noviembre 1979, p. 20.

¹³⁹ Valencia, 1951. Sus publicaciones poéticas son: *Génesis de la luz* (Málaga, El Guadalhorce, 1969), *Biografía sola* (Málaga, El Guadalhorce, 1971), *Canon* (Barcelona, Llibres de Sinera,

editorial de Francisco Gálvez incorporó a los poetas de *Antorcha de Paja* (especialmente, a Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo) a un contexto poético más amplio en la década de los setenta. Este hecho nos parece muy relevante en cuanto que matizaría el sentido de marginalidad y heterodoxia que, a partir de entonces, desarrollaron las páginas de la revista cordobesa. En este número sexto, bajo la rúbrica «De la geometría que el ojo construye, depende el laberinto de tu azar», publicó Jaime Siles su poema «Hypnos y Thanatos»:

Thanatos.— Por mí el silencio con sonido rompe
los latidos, los cráneos, las frentes
y en un agua de mármol los cuerpos se transforman
en permanencia vítrea y en tránsito.

Hypnos.— Tú y el silencio sólo sois un nombre,
una palabra que nada atrás encierra,
pues qué, de quién, en dónde ha sido nada
y nada ha sido de qué, de quién, en dónde.

Thanatos.— Y tú, sin más, eco de joven voz un día has sido,
torpe deseo que al mismo ser se enfrenta,
ebriedad que ansía lo que no fue y pudo
existir una vez, quizá, en la memoria.

Hypnos.— De la roca reviertenme los dardos
y contra mí, veloces, se eternizan.
Siento crecer de ti hasta mí las alas
que en movimiento duran
y en el tiempo.
Pero también existe otra presencia,
otro susurro lento y sigiloso.

1973), *Alegoría* (Barcelona, Ámbito Literario, 1977), *Música de agua* (Madrid, Visor, 1983), *Columnae* (Madrid, Visor, 1987), *Poemas al revés* (Madrid, Ediciones El Tapir, 1987), *El gliptodonte y otras canciones para niños malos* (Madrid, Espasa-Calpe [«Austral Juvenil»], 1990), *Semáforos, semáforos* (Madrid, Visor, 1990) e *Himnos tardíos* (Madrid, Visor, 1999).

Si fui de ti y contra mí me llevas,
contra ti y hacia mí, despacio yo
te traigo.¹⁴⁰

Este poema fue incluido con posterioridad en la primera parte del su libro *Alegoría (1973-1977)*¹⁴¹ y desarrollaba una tendencia culturalista¹⁴² de tema mitológico a imitación del estilo retórico del teatro grecolatino.¹⁴³ Esta forma de ocultar el YO poético tras los personajes antológicos respondía a una poética opuesta a los planteamientos esbozados por los poetas de *Antorcha de Paja*, cuyo vitalismo impregnaba los versos de esta primera etapa (1973-74).

Por otro lado, Marcos Ricardo Barnatán¹⁴⁴ acompañó a los poetas citados con anterioridad en este último número de la primera etapa de *Antorcha de Paja*. Sus dos poemas fueron incluidos en el libro *La escritura del vidente*,¹⁴⁵ donde

¹⁴⁰ Jaime Siles, «Hypnos y Thanatos», *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

¹⁴¹ Barcelona, Ámbito Literario, 1977.

¹⁴² Seguimos la descripción de este concepto realizada por Ángel L. Prieto de Paula: «El culturalismo poético consiste en la utilización en el poema de referencias –abundantes, no consabidas y explícitas– de la historia cultural, instaladas en el territorio de lo imaginario mítico, tanto si son constitutivas esenciales del poema como si son sólo un anexo circunstancial al mismo» (en *Musa el 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 174). Véase también el artículo sobre este asunto de Guillermo Carnero «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)», en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, núm. 11-12, 1990, pp. 19-21.

¹⁴³ El autor puede estar pensando en la *Iliada* de Homero donde aparecen ambos personajes, Thanatos (la Muerte) e Hipnos (el Sueño) como hijos de la Noche. También Hesíodo adopta esta genealogía y aparece en una tragedia titulada *Alceste* de Frínico, hoy perdida, y otra de título homónimo, de Eurípides.

¹⁴⁴ Buenos Aires, 1946. Ha publicado numerosos libros de poesía entre los que destacan *Acerca de los viajes* (Madrid-México, Pájaro Cascabel, 1966), *Tres poemas fantásticos* (Málaga, El Guadalhorce, 1967), *Los pasos perdidos* (Madrid, Rialp, 1968), *El libro del talismán* (Madrid, Bezoar, 1970), *Arcana mayor* (Madrid, Visor, 1973), *La escritura del vidente* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979), *El oráculo invocado. Poesía 1965-1983* (Madrid, Visor, 1984), *Cinco poemas de David Jerusalem* (Madrid, Ed. del Tapir, 1986).

¹⁴⁵ Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.

planteó una reflexión metapoética en «Homo – Humus», aludiendo a la concepción de la palabra creadora interpretada por María Zambrano:

Antes de la letra adánica el vacío reinaba.
La blanca silenciosa NADA que la letra llenó
Con el negro nombre de ADÁN.

A D
N A
A N
D A ¹⁴⁶

Acompañando este poema iba una nota del autor donde se podía leer:

Homo-Humus: Hombre y tierra parecen tener un mismo origen, como el latín y el hebreo de alguna manera lo indican –adan/adama–. El poema además con la rueda N ADA N ADA que nos brinda el camino recorrido en la Creación.¹⁴⁷

Con la publicación de estos versos, la revista *Antorcha de Paja* cerró su primera etapa con varios logros importantes. En primer lugar, consiguió establecer determinados vínculos con el panorama poético joven en la década de los setenta. En segundo lugar, dejó abierta la posibilidad de una poética personal tras los primeros tanteos, que se fue concretando definitivamente a partir de 1974.

Por último, no debemos concluir esta primera etapa de *Antorcha de Paja* sin describir el número tres (febrero de 1974), que se convirtió en el primer monográfico de esta revista dedicada al poeta cordobés Manuel Álvarez Ortega.¹⁴⁸ Tal y como apuntamos unas líneas antes, Álvarez Ortega estaba

¹⁴⁶ Marcos Ricardo Barnatán, «Homo-Humus», *Antorcha de Paja*, núm. 6, diciembre 1974, s.p.

¹⁴⁷ Ídem.

¹⁴⁸ Córdoba, 1923. Sus libros de poesía publicados (y por orden de escritura) son *La huella de las cosas* (Córdoba, Imprenta Ibérica, 1948), *Égloga de n tiempo perdido* (1949-1950), *Clamor de todo espacio* (Córdoba, col. Hágale, 1950), *Hombre de otro tiempo* (Córdoba, col. Hágale, 1950), *Noche final y principio* (1951), *Tenebrae* (Separata Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1973), *Exilio* (Madrid, Rialp [col. Adonais], 1955), *Dios de un día*.

afincado en Madrid en los años setenta, en donde había fijado su residencia desde 1954. La relación con los jóvenes poetas de *Antorcha de Paja* estuvo fundada en la edición de la propia revista de poesía.¹⁴⁹ Los consejos sobre *Antorcha de Paja* y su actitud independiente ante las modas poéticas lo convirtieron en un referente para Francisco Gálvez y José Luis Amaro, y un excelente intermediario con otros poetas jóvenes de los setenta.¹⁵⁰ Todo ello fue motivo suficiente para que el grupo *Antorcha de Paja* hicieran este primer monográfico de Álvarez Ortega, anunciando lo que sería la línea editorial de la segunda etapa de esta revista varios años después. Los cuatro poemas en prosa publicados en *Antorcha de Paja* pertenecían al libro inédito *Código* e iban acompañados por cinco textos críticos de Martín Vilumara (publicado en *Informaciones de las Artes y las Letras*, 21/09/1972), Marcos Ricardo Barnatán (del «Prólogo» a *Antología (1941-1971)* de Manuel Álvarez Ortega), Medina González, Francisco Gálvez y José Luis Amaro. Todos ellos destacaban su carácter independiente y su apuesta por una línea estética absolutamente personal:

Tiempo en el sur (Madrid, Taurus [col. Palabra y Tiempo], 1962), *Despedida en el tiempo* (México-Madrid, col. Pájaro Cascabel, 1967), *Desierto Sur* (1955), *Sea la sombra* (1957-1958), *Invenición de la muerte* (Madrid, Rialp [col. Adonais], 1964), *Lilia culpa* (1962), *Oscura marea* (1963-1964), *Oficio de los días. Reino memorable* (Madrid, Oriens [col. Arbolé], 1969), *Génesis* (1967), *Fiel infiel* (1968), *Carpe diem* (León, Institución Fray Bernardino de Sahagún [col. Provincia], 1972), *Código* (1971), *Liturgia, Gesta* (1982-1983), *Corpora terrae* (1987-1988). Sus antologías son dos, *Antología (1941-1971)*, pról. de Marcos Ricardo Barnatán., Barcelona Ed. Plaza&Janés, 1972; y *Despedida en el tiempo, 1941-2001. Antología poética* (2004). Para una bibliografía completa y diversos estudios sobre su obra, véase «Dossier Manuel Álvarez Ortega», en *Barcarola*, núms. 58-59 (noviembre 1999), pp. 219-416.

¹⁴⁹ No en vano Álvarez Ortega fue el director de la colección y la revista cordobesa *Áglae* (1949-1953) y perteneció al consejo editor de Taurus

¹⁵⁰ Nos referimos a las relaciones de Francisco Gálvez, con Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena y Guillermo Carnero, entre otros. Además, su mediación se debió los contactos que culminaron en la presentación en 1979 de la antología *Degeneración del 70* en la Librería «El Pub» (sita Lope de Hoyos 27 de Madrid) el viernes veintisiete de abril. Presentó la obra José Manuel Caballero Bonald y estuvieron presentes Juan de Loxa (que había leído sus poemas el día veinticinco), Álvaro Salvador, Francisco Gálvez, José Luis Amaro, José Infante y Rafael Álvarez Merlo.

Manuel Álvarez Ortega, nunca estuvo al socaire de una consigna –escribió Francisco Gálvez en 1974–. Nunca en ningún redil o dehesa más o menos literaria, bandería o grupo. Pienso que el poeta debe ser así. No aceptar el conformismo, como tampoco la sistemática y ciega oposición. Hay una dimensión de continentalidad en todos los grandes del espíritu poético. La obra de Álvarez Ortega hay que juzgarla por sus frutos, no por las peripecias que jalonaron un proceso hecho de sombras, de bondad o de pecado. En definitiva lo que cuenta son los resultados, el balance que pesa en la Historia. Lo que un poeta, como Álvarez Ortega, ha dado de sí –con una personalidad intrasferible– en un ámbito poético donde se obtenía más beneficio aceptando la primacía de una cultura, que rebelándose contra la servitud y vasallaje, ha sido una obra única, consecuente y a contrapelo con la sociedad literaria de su tiempo.¹⁵¹

La poética de Manuel Álvarez Ortega planteaba una postura «extrajera» dentro de la poesía española. Su interés por la poesía europea, en general, y francesa, en particular, lo mantuvo al margen de corrientes literarias, premios, antologías y editoriales. Su palabra compleja y cuidada hasta el extremo fue el fruto de un «exilio voluntario» y una poesía sincera, donde se puede comprobar la presencia del poeta.¹⁵² Su obra, en conjunto, ofrecía una gran unidad que empezó a adquirir relevancia a partir de la publicación de su primera antología, en 1972, y unos homenajes, como el de la revista canaria *Fablas* (1972) y *Antorcha de Paja* (1974).¹⁵³ Uno de los motivos poéticos recurrentes de Manuel Álvarez Ortega fue la decepción de ser hombre y el desencanto ante la vida y la soledad que provocaba. La poesía era, para este poeta, un instrumento de conocimiento del mundo, su particular manera de explorarlo,¹⁵⁴ como comprobamos en «Si tuvo patria, está fue: un redondel de olvido»:

¹⁵¹ Francisco Gálvez, «Manuel Álvarez Ortega...», *Antorcha de Paja*, núm. 3, febrero 1974, s.p.

¹⁵² Francisco Ruiz Soriano, «La poesía órfica de Manuel Álvarez Ortega», *Barcarola*, núms. 58-59 noviembre 1999, pp. 385-392.

¹⁵³ Antonio Rodríguez Jiménez, «Manuel Álvarez Ortega», en VV.AA., *Ante nueve poetas de Córdoba*, Córdoba, Caja Sur (col. de Bolsillo), 1988, pp. 131-140.

¹⁵⁴ José Ramón-López, «Sílaba ciega, sedimento de vida. La poesía de Manuel Álvarez Ortega», *Barcarola*, núms. 58-59, noviembre 1999, pp. 317-321.

Si tuvo patria, esta fue: un redondel de olvido, una lengua encarcelada por la costumbre, un largo viaje por la habitación poblada de disfraces, un lecho donde la paciencia descarga sus golpes, cuando las lámparas se suicidan en el amanecer de las cornisas y los cabellos dejan discurrir al azar sus ruinas o los espejos dejan caer sus frustraciones con un desvarío intermitente.

En ese frío andén, ahora, cuando la esfinge que fue se despuebla como una ciudad al sol del verano, y una llama lunar se bendice con el detritus de muchas cabezas acumuladas, si alguna vez tuvo patria, sea esta fosforescencia de desierto imprevisto, esta rotación de piedras malvestidas por las lágrimas, un péndulo de sales y poleas que entreabren la puerta de un abismo,

allí donde el simulacro del deseo emerge de unas manos hechas tinta, donde el polvo o la ceniza abiertamente en los muros se conjugan, y, entregadas a la resignación, unas damas de terciopelo transparente preparan la cena para un cuerpo extranjero que regresa al hogar cubierto de tentaciones y cicatrices.¹⁵⁵

Por último, cierra este número de *Antorcha de Paja* una completa nota bibliográfica del autor hasta la fecha publicada en su contraportada.

En conclusión, el recorrido que hemos hecho de los números publicados en 1973 y 1974 nos ha permitido observar una poética vacilante e inmadura que todavía no había encontrado un estilo que les satisficiera. En este sentido, se trata de un periodo de tanteo que nos permite observar algunas actitudes de José Luis Amaro, Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez, Pedro Luis Zorrilla y Rafael Madueño. Estos autores bebían de la tendencia hegemónica de la poesía novísima pero, a su vez, lo sienten como fórmula insatisfactoria para los fines que persiguen en sus editoriales. De ahí que Juan José Lanz haya escrito que:

pese a los planteamientos rupturistas que exponen los diversos editoriales, la poesía que en esta primera etapa publican los poetas de *Antorcha de Paja* no se distancia tanto como cabría esperar de las tendencias dominantes en los primeros años setenta. José Luis Amaro rendía un especial homenaje al decadentismo

¹⁵⁵ Manuel Álvarez Ortega, «Si tuvo patria, ésta fue: un redondel de olvido», *Antorcha de Paja*, núm. 3 febrero 1974, s.p.

veneciano, que había caracterizado la primera poesía del grupo novísimo, en el primer número de *Antorcha de Paja*.¹⁵⁶

El resumen de los anhelos del grupo *Antorcha de Paja* no fue escrito por ninguno de sus poetas. En realidad, fue Peter Weiss (publicado en la contraportada del cuarto número) quien expresa con gran claridad el espíritu que animaba a los poetas de este grupo de Córdoba:

Hölderlin, tal como lo hemos concebido, tal como actúa en la obra, no debe reflejar solamente el tiempo pasado; se encuentra frente a las mismas dificultades que muchos espíritus de nuestra generación que todavía no tienen la llave de las contradicciones...

Él se niega a separar el sueño de la realidad, la acción y la imaginación están llamadas a cohabitar; solo así la poética llega a ser universal y entra en pugna contra todo lo que nos oprime...

Todo lo que nos amenaza y nos constriñe por todas partes. No quiere seguir muriendo en el aislamiento, sino, como hombre vivo, rodearse de voces vivas.¹⁵⁷

3.3.2.4.2. Segunda etapa: abril 1976- abril 1978

La segunda etapa de la revista *Antorcha de Paja* estuvo comprendida de seis números publicados entre los meses de abril de 1976 y 1977. Estos cuadernillos de doce páginas (con lo que se abandona el formato de pliego de la primera etapa) no cambia únicamente en extensión, sino que también fue renovado en sus contenidos dando más importancia a los editoriales, al diseño realizado por Julio Juste y a la publicación de poemas inéditos de los autores José

¹⁵⁶ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, p. 2333.

¹⁵⁷ Peter Weiss, «Hölderlin...», *Antorcha de Paja*, núm. 4, junio 1974, s.p.

Luis Jover (núm. 7), Rafael Álvarez Merlo (núm. 8), Justo Navarro (núm. 9), José Luis Amaro (núm. 10), Álvaro Salvador (núm. 11) y Francisco Gálvez (núm. 12).

En esta nueva etapa, Pedro Luis Zorrilla había abandonado la colaboración con la revista y, hasta el número once (enero-febrero 1977) Rafael Madueño aparecía con José Luis Amaro en el consejo editor de *Antorcha de Paja*. No obstante, Madueño ya no diseñó ninguna de las portadas de esta época ni publicó poema alguno en esta segunda etapa de la revista. De estos datos, se infiere que su colaboración fue a menos en estos años hasta 1977, cuando apareció en el consejo editor por última vez. En opinión de Lanz, esta etapa está caracterizada por dos elementos fundamentales:

por un lado, la pérdida del carácter misceláneo (...) por un carácter monográfico, (...); por otro lado, una profundización y confirmación de los presupuestos teóricos esbozados durante los primeros números.¹⁵⁸

Otra muestra de la importancia que adquirieron los presupuestos teóricos en *Antorcha de Paja* fue el editorial titulado «La olla literaria»,¹⁵⁹ donde estos poetas incidían sobre las dificultades de los autores para publicar sus libros, especialmente, en tierras andaluzas. Estas circunstancias abocaron a los poetas al anonimato en una «Andalucía [que] se lleva la palma en cuanto a sequía editorial».¹⁶⁰ En estas líneas firmadas por los poetas de *Antorcha de Paja*, también se abordaron los casos de la precariedad de numerosas revistas que, ante la falta de publicaciones poéticas en forma de libro, se convirtieron en el único vehículo de difusión de las nuevas propuestas poéticas:

Respecto a las revistas poéticas, siempre tan importantes y necesarias para el caudal lírico, se defienden como pueden de la quema monetaria. Su labor es un claro exponente de inquietud creativa y desvelo, a la vez denuncia de los

¹⁵⁸ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, p. 2341.

¹⁵⁹ S.A., «La olla literaria», *Antorcha de Paja*, núm. 7, abril-mayo 1976, 1976, s.p.

¹⁶⁰ S.A., «La olla literaria», *Antorcha de Paja*, núm. 7, abril-mayo 1976, 1976, s.p.

problemas numerosos que soportan cultura, arte y literatura, y en última instancia el hombre, como inmediato vehículo de estos menesteres.¹⁶¹

Conocedores de la poesía española del momento, *Antorcha de Paja* criticó la poesía *novísima* descrita por los poetas de Córdoba como «abanderados por un cierto esteticismo y rescatando una revalorización del lenguaje».¹⁶² En este sentido, Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo leyeron con avidez la obra de los poetas *novísimos* y compartieron con ellos la necesidad de renovar la poesía ante los desmanes de la poesía social. No obstante, el grupo «Antorcha de Paja» se opuso a otros planteamientos de los antologados por Castellet como su absoluto rechazo a la realidad y su sustitución por la práctica de un culturalismo externo. A su vez, en el ámbito de la sociología literaria se opusieron a una visión ortodoxa y excluyente de la poesía *novísima*, convertida en poética hegemónica tras la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*. Este hecho motivó la protesta del grupo cordobés al constatar el rechazo editorial a otras propuestas «heterodoxas» o marginales de los setenta. La preocupación por lo andaluz (antes anotada) sirvió como tema recurrente en las fechas en que se publicó la revista *Antorcha de Paja*. La intención de Francisco Gálvez fue denunciar «lo arbitrario, donde ha dominado el mito de generación», siempre utilizado en un sentido parcial, ya que excluía de cualquier nómina generacional a los poetas andaluces. Por todo esto, *Antorcha de Paja* incidió una especial atención en los jóvenes poetas andaluces:

desde estas páginas, en sucesivos números, y a partir del presente [número ocho (junio-julio 1976)], iniciamos la publicación de autores andaluces actuales, más o menos impublicados (sic), para remedio dentro de lo posible, si así hiciera falta creer, del cariz marginado de la región y sus gentes.¹⁶³

¹⁶¹ S.A., «La olla literaria», *Antorcha de Paja*, núm. 7, abril-mayo 1976, 1976, s.p.

¹⁶² S.A., «La olla literaria», *Antorcha de Paja*, núm. 7, abril-mayo 1976, 1976, s.p.

¹⁶³ S.A., «Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia», *Antorcha de Paja*, núm. 8, junio-julio 1976, s.p.

A pesar de este compromiso con los poetas inéditos y, en su mayoría, andaluces, fueron los poemas de José Luis Jover¹⁶⁴ los que inauguraron la segunda etapa de *Antorcha de Paja*. Paradójicamente, José Luis Jover había sido antologado por Enrique Martín Pardo en *Nueva poesía española*¹⁶⁵ y, casi una década más tarde, fue convertido en poeta *novísimo* tras el beneplácito académico¹⁶⁶ en *Joven poesía española*,¹⁶⁷ de la mano de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. Los «Ocho poemas» pertenecientes a su libro inédito *Voilà* nos descubrieron a un poeta culturalista, donde abundaban citas de J. Joyce, E. Pound, C. Pavese y S.-J. Perse y su poesía estaba impregnada de elementos pictóricos. Las poéticas elaboradas por este poeta de Cuenca poco o nada aclaraban sobre su poesía que tendían hacia una progresiva condensación y hermetismo que parte siempre de una imagen primera. En este sentido, Juan José Lanz relacionó la estética del poeta de Cuenca con determinados presupuestos del grupo *Antorcha de Paja*:

la poesía de José Luis Jover, (...) con su estética de depuración del lenguaje y su carácter hermético, había encontrado un cierto eco en los poemas de Francisco Gálvez y, en general, en una parte importante de los planteamientos poéticos sobre los que se fundamentaba la creación de los editores de *Antorcha de Paja* en esta segunda etapa.¹⁶⁸

La poesía de José Luis Jover desarrolló la temática erótica, pero con un verso de gran contención. La palabra poética era cuidada hasta el extremo y la rodeó de un

¹⁶⁴ Cuenca, 1946. Ha publicado los poemarios *Memorial* (Madrid, 1978), *En el grabado* (Madrid, Visor, 1979), *Lección de música* (Valencia, Huguet Pascual, 1980), *Paisaje* (Valencia, Pre-Textos, 1981), *Retrato de autor* (Valencia, Pre-Textos, 1982), *A esta baraja le faltan corazones* (Valencia, Pre-Textos, 1993), *Cierra los ojos hasta que yo te diga*, (Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1996) y *La cara que a mí me ven : una antología* (Madrid, Huerga y Fierro, 2001), entre otros.

¹⁶⁵ Madrid, Scorpio, 1970.

¹⁶⁶ Cfr. Juan Manuel Rozas, «Los novísimos a la Cátedra», *El País*, 25/11/1979.

¹⁶⁷ Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1979.

¹⁶⁸ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, t. III, p. 2354.

halo de misterio, pues el contexto del poema estaba voluntariamente oculto, haciéndolo intencionalmente ambiguo como leemos en «Cuerpo. Pórtico. Cópula»:

Ahora es el momento.
Puede ser grito ciego o tibia llama,
ojo de pez que contempla
el espectáculo de los cuerpos trenzados
y que a veces es él mismo cada cuerpo atónito.
Ahora es el momento:
ahí el puñal es llave maestra
y la llave maestra
abre la carne
y la tibio llama y el grito ciego
pugnan aquí y se destrozan ambos entre sí.¹⁶⁹

Ante una poesía como la que desarrolló José Luis Jover, los autores de *Antorcha de Paja* sintieron la necesidad de justificar determinadas posturas poéticas que, por su complejidad, no permitieron un acceso directo a su significado:

No se trata, desde luego, de hacer tabla rasa con todos. Habrá autores más «oscuros», más «difíciles», que empleen otras claves en su comunicación, más naturales en base al subdesarrollo que impera, pero de ninguna manera deben ser mostrados por ello como enemigos de una cultura del pueblo, como algo ajeno a ella, la realidad del país.

Es hora ya de dar con las puertas en las narices a una cultura de andar por casa, de recorrer vericuetos sociales con pajarita y fiambres amigos en cuartillas. Utilicemos la crítica contra quien ha pretendido hacérsola relegar por ser fuente de sus males. Encendamos la mecha de la cultura, la pólvora del «lujo» que nos arrebató el invasor, y que salten por los aires, si deben saltar, aún las barbas más académicas.¹⁷⁰

¹⁶⁹ José Luis Jover, «Cuerpo. Pórtico. Cópula», *Antorcha de Paja*, núm. 7, abril-mayo 1976, s.p.

¹⁷⁰ S.A., «Barrer distancias», *Antorcha de Paja*, núm. 10, octubre-noviembre 1976, s.p.

La postura de los poetas de *Antorcha de Paja* partía de la conjunción de dos elementos fundamentales: la poesía debe ser «vida» y, a la vez, el poeta debe reformular su discurso poético con total independencia y, en este caso, libertad. Esta postura abocó a Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro a bordear los lindes del hermetismo literario en una obra que se basó en el cuidado de la palabra poética y la expresión hermética, en lucha constante con la depuración de la lengua. En esta segunda época, los autores de *Antorcha de Paja* optaron por la concisión y concentración del verso y ahondar en un simbolismo personal.

Corroborando estas líneas, encontramos los versos de Rafael Álvarez Merlo que fueron publicados en el número ocho (junio-julio 1976) de *Antorcha de Paja*, con el título «Poemas inéditos». En el editorial que encabezó dicho número, bajo la rúbrica «Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia», leemos el siguiente comentario sobre la poética de este poeta cordobés nacido en Málaga:¹⁷¹

Álvarez Merlo, el poeta aquí presentado, deviene con esta temática como planteamiento de una evolución de su obra (más estética pero nada dominada por las costumbres decadentistas al uso), asimilando así un concepto de fondo bajo forma, basada en un despojo y desnudez estéticos para conjugar una base donde se dan sarcasmo y crítica social, en su forma ampliamente entendida de modos y represiones, y como vital necesidad de recrearse y acceder al hombre libre, sin almenas clasistas en su lenguaje. Desde el barroquismo o tributo impecable de su imagen anterior, hasta la vivencia más temporal de su verso lejos de conformismos.¹⁷²

Este texto anunció claramente las dos líneas que recorría la poética de Álvarez Merlo después de la publicación de su segundo libro, titulado *Elegía*

¹⁷¹ El nacimiento del poeta se produjo accidentalmente en un viaje de su familia a Málaga, ya que ésta residía hacía algún tiempo en la ciudad de Córdoba.

¹⁷² S.A., «Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia», *Antorcha de Paja*, núm. 8, junio-julio 1976, s.p.

contemporánea.¹⁷³ La primera de las líneas anunciadas fue la barroca, desarrollada en los cuatro sonetos de tono humorístico. Tras una breve poética, seguían siete composiciones (cuatro sonetos y tres poemas en verso libre) ordenados de forma alterna. Esta poética barroca era construida con una sintaxis áurea característica, enriquecida con elementos cotidianos y expresiones coloquiales, como observamos en los versos siguientes de Rafael Álvarez Merlo:

Escúchame el charol de la trompeta
y no cortes mi rollo meridiano,
cercénate si quieres tú la mano,
que ser manco es oficio del esteta.

Desde tu palco mira mi pirueta:
procuro lo áspero y evito el llano,
aún con riesgo de mi fugitivo ano,
y a despecho formal de la receta.

No me digas que el mal está en la teta
o acaso más abajo. escucha, hermano,
quiero desafinar en la opereta

por más que pese al macho y al asceta;
porque es negocio de cualquier fulano
saber cuál es la cara y la careta.¹⁷⁴

La ironía que impregnaba los sonetos de Rafael Álvarez Merlo configuró un cierto distanciamiento de la realidad y una profunda disensión con la realidad que rodeó al poeta. La burla de los prejuicios sociales y su profundo desprecio por las normas morales llevaron a Álvarez Merlo a construir un discurso irónico, crítico,

¹⁷³ Córdoba, Ediciones Escudero, 1976.

¹⁷⁴ Rafael Álvarez Merlo, «Escúchame el charol de la trompeta...», *Antorcha de Paja*, núm. 8, junio-julio 1976, s.p.

intimista y antimoderno.¹⁷⁵ Estos planteamientos en la obra de Álvarez Merlo anunciaron las posturas estéticas posmodernas, desarrolladas al final de la década de los setenta y comienzo de los ochenta.

Si los sonetos anteriores poseían un tono festivo e incluso humorístico, los poemas en verso libre se aproximaron al tono melancólico y elegíaco del poemario *Elegía Contemporánea*.¹⁷⁶ En este sentido, anota Antonio M. Garrido Moraga, «En los poemas no sometidos al rigor de la medida y la rima, el poeta se muestra más elegíaco, doloroso y en exploración continua de la belleza y del diálogo con los otros hombres».¹⁷⁷ En estos versos donde Álvarez Merlo ensayó el versolibrismo, de cierto tono desengañado e impregnó sus poemas de temática amorosa. De ahí, la habilidad de este poeta para usar registros distintos con una gran eficacia. La poética de Rafael Álvarez Merlo se ha construido a través del diálogo entre la tradición literaria y la realidad que ha vivido el poeta. En su obra, Rafael Álvarez Merlo ejemplificó la síntesis entre poesía y vida que había defendido en diversos escritos teóricos la revista *Antorcha de Paja*. Con estos parámetros culturales, debemos interpretar el siguiente poema:

Abróchate el pedal y empuja la cornada
martillazos nos caen a bocajarro
como hora de reloj sin fecha
morir es oficio y majestad y compañía
a cada hombre permitid su aurora
un dios en tierra abalánzate al pretil
de la locura
vivimos porque la vida es bella
ni a golpes o bofetadas
me basta y hace oficio un silencio de tu llaga
casi ave de rapiña flor flor flor

¹⁷⁵ El concepto «antimoderno» debe entenderse en un sentido de rechazo a las estéticas de vanguardia, con su carácter rupturista y su originalidad en pro de un nuevo clasicismo poético, tal y como observamos en la poesía de la década de los ochenta.

¹⁷⁶ Córdoba, Ediciones Escudero, 1976.

¹⁷⁷ Antonio M. Garrido Moraga, *La poesía de Rafael Álvarez Merlo, Ob. Cit.*, p. 14.

que brota de la tristeza.

Cómo llenar un mundo un mundo
desde tan íntimas premisas
dejar cómo un souvenir de amor
abrochado a la camisa diálogo subalterno
al cuerpo un sí que reconcilia
esta gotera de latidos y enjambres de tuberías

El amor dime ah el amor
como rosa de letrina nos ahoga
ah clamor es tumultuoso
como cualquier teoría¹⁷⁸

El número nueve (agosto-septiembre 1976) de la revista *Antorcha de Paja* estuvo dedicado monográficamente al poeta Justo Navarro y a su «Seria negra».¹⁷⁹ Tras sus primeras publicaciones en diversas revistas de los sesenta (las granadinas *Tragaluz*, *Poesía 70*, por ejemplo), Justo Navarro publicó en Córdoba su primera *plaque* compuesta de siete poemas. El punto de partida de la propuesta poética de nuestro autor fue, en opinión de Juan Carlos Rodríguez, que

Justo Navarro está tan convencido de que la poesía es un artificio, un mecano que se construye pieza a pieza, que se atreve a jugar con los encabalgamientos interiores hasta el límite de rozar siempre ese ala que amenaza con la muerte del poema.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Rafael Álvarez Merlo, «Abróchate el pedal...», en *Antorcha de Paja*, núm. 8 (junio-julio 1976), s.p.

¹⁷⁹ Justo Navarro (Granada, 1951) publica su primer *plaque* titulada «Serie negra» (*Antorcha de Paja*, núm. 9, agosto-septiembre, 1976) y luego sus poemarios *Los nadadores* (Córdoba, Antorcha de Paja, 1985), *Un aviador prevé su muerte* (Granada, Diputación provincial [col. «Maillot Amarillo»], 1986) y *La visión* (Málaga, Ángel Caffarena, 1987).

¹⁸⁰ Juan Carlos Rodríguez, «Cansancio y nombre: La poética de Justo Navarro», en *Dichos y escritos (Sobre «La otro sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 222.

Estos poemas de la «Serie negra» representaron, junto con los versos que contienen la antología de Francisco Gálvez *Degeneración del 70*,¹⁸¹ una etapa de formación de este poeta donde experimentó un discurso en continua evolución. Sólo en la década siguiente, Justo Navarro publicó sus dos libros fundamentales, *Los nadadores*¹⁸² y *Un aviador prevé su muerte*.¹⁸³ En estos primeros poemas, Navarro ensayó algunos elementos narrativos inspirados en el cine y la novela americanos. A su vez, experimentó con el juego de las personas verbales en un mismo texto, el fragmentarismo y la recurrencia a las mismas imágenes, su culturalismo indirecto, los encabalgamientos inusuales y una amplia variedad de versos libres y blancos, etc. De todo esto, ha escrito Juan Manuel Molina Damiani el siguiente comentario:

La lírica de quien nos ocupa nunca se concreta como un mundo acabado con sentido sino como un mundo sin sentido acabado desde el que examinar el manifiesto sinsentido del mundo. No es extraño, así las cosas, que el discurso poético de Justo Navarro escrute los nombres inhabitables de la inanidad, el silencio y la angustia que cercan nuestras vidas mediante los alambicados desarrollos argumentales, las enigmáticas elipsis descriptivas y los intrigantes enmascaramientos narrativos que conforman la hermética opacidad de su escritura.¹⁸⁴

Uno de los poemas titulado «Hotel nocturno» ejemplifica todas estas características que hemos citado con anterioridad:

Tiende sus trampas el silencio: así también contra nosotros
Actúa: en los lugares públicos en los bares

¹⁸¹ Francisco Gálvez (ant.), *Degeneración del 70*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1978.

¹⁸² Córdoba, Suplementos Antorcha de Paja (núm. 7), 1985.

¹⁸³ Granada, Diputación Provincial (col. «Maillot Amarillo», núm. 9), 1986.

¹⁸⁴ Juan Manuel Molina Damiani, «La poesía de Justo Navarro: desde el clásico andén de la vanguardia», *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, Vol. III, T. 1, 1994, p. 21. Para más información, cfr. la antología de autores.

Mirando a la derecha y a la izquierda: nadie saludo a los amigos: como
 [ladrones como delincuentes
 Escapando en un taxi una ciudad toda silencio nos espera posibles
 [seguidores surgen
 En el retrovisor
 Una ciudad toda silencio nos espera dentro del casco antiguo en las casas
 [antiguas
 El que espera en un cuarto antiguo el zumbido del timbre eléctrico
 Reina de las Sirenas ¿Vendrá la muerte?: tendrá tus ojos¹⁸⁵

Pero, la poética de Justo Navarro, ¿qué sentido tiene? ¿Cuál es la lectura que debemos hacer de su obra? ¿Cómo interpretar su particular poética? Las respuestas a estas preguntas exigirían toda una tesis doctoral donde discutir las. El poeta granadino experimentó en cada poema tras el hallazgo de una nueva formulación que recreara atmósferas ficticias repletas de literatura. En ellas, se nos descubre una poética contemporánea y subversiva, repleta de tópicos y no siempre suficientemente interiorizados. El culturalismo de Justo Navarro partió del espíritu de las vanguardias para construir toda una historia narrativa en unos pocos versos y transgredir así, su clasificación genérica. Pero, a pesar de su juventud poética, el poeta granadino recorrió cada uno de los movimientos literarios que habían propuesto que la vida era su obra más auténtica. No obstante, creemos que alguna de las preguntas antes formuladas tiene respuesta en las siguientes líneas de Juan Carlos Rodríguez:

Por supuesto que el cansancio en poesía es un tópico desde los malditos, es tópico desde hoy. No significa un cansancio de la vida, sino una manera de atravesar sus esquinas. El *spleen* o el *ennui* se despliegan como azoteas desde donde mirar la página. (...) Quiero decir que el cansancio de la poesía y del arte lo exhibieron los románticos, los bohemios, los vanguardistas y, por supuesto, los *beats*: era una forma del arte de la vida.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Justo Navarro, «VII. Hotel nocturno», *Antorcha de Paja*, núm. 9, agosto-septiembre 1976, s.p.

¹⁸⁶ Juan Carlos Rodríguez, «Cansancio y nombre: La poética de Justo Navarro», *Ob. Cit.*, p. 219-220.

La poética de Justo Navarro coincidió con los autores de *Antorcha de Paja* en esa búsqueda de un estilo propio que expresara la nueva dimensión del hombre de hoy. A su vez, descubrimos la actitud rebelde ante la sociedad que le ha tocado vivir. Sin embargo, su actitud poética rechazaba todo contacto con la realidad, creando un mundo literario donde también descubriera la soledad y el abandono ante la vida. Esta aventura literaria que comenzó en la Granada de 1968 permitió iniciar diversos experimentos poéticos que tuvieron en la década de los setenta su continuidad. Si en las líneas precedentes analizábamos los poemas de la «Seria negra» de Justo Navarro, ahora lo haremos con los versos de Álvaro Salvador,¹⁸⁷ publicados por *Antorcha de Paja* en su número once (enero-febrero 1977). Bajo la rúbrica *La pulpa y la semilla (o la liquidación de la conciencia poética de ayer)*, Álvaro Salvador adelantó cinco poemas pertenecientes a su libro *Las cortezas del fruto (1973-1979)*.¹⁸⁸ No resulta extraña la relación de los poetas de *Antorcha de Paja* con Álvaro Salvador y Justo Navarro ya que, en opinión de Enrique Molina Campos, ambos formaban parte de una misma tendencia poética:

la que declara, no sin alguna estridencia, su voluntad de ruptura y su ubicación en un «punto cero» desde el que iniciar, revolucionariamente, un «cambio de vida» en el que va implícito un nuevo, y autónomo, sistema de expresión artística general; su condición de herederos de quienes se plantearon, en el pasado más o menos próximo, el mismo orden de propósitos –de una parte–, y la irrefrenable dependencia de una situación concreta sobre la que precisamente se quiere actuar (esto es, una forma de compromiso) a diversos niveles –de otra parte–, reducen la

¹⁸⁷ Álvaro Salvador (Granada, 1950) publicó los libros *Y...* (Granada, Universidad de Granada, 1971), *La mala crianza* (Málaga, Librería Anticuario El Guadalhorce, 1974 y 1978), *De la palabra y otras alucinaciones* (Vélez-Málaga, Arte y Cultura, 1975), *Los cantos de Ilíberis* (Jaén, El Olivo, 1976), *Las cortezas del fruto* (Madrid, Ayuso, 1980), *Tristia* en colaboración con Luis García Montero (Melilla, Rusadir, 1982), *El agua de noviembre* (Granada, col. «Maillot amarillo», 1985), *Reina de corazones* (Granada, Corimbo de Poesía, 1989) y *Ahora, todavía* (Sevilla, Renacimiento, 2001).

¹⁸⁸ Pról. de Juan Carlos Rodríguez, Madrid, Endymión, 1980. Debemos hacer una salvedad sobre los poemas publicados en *Antorcha de Paja*, pues aquel titulado «Poema rojo (Introducción a la “poeracia”») no formó finalmente parte de este libro.

ruptura, en lo literario-poético siquiera, a un deslenguamiento más o menos audaz según la querencia que, en lo íntimo de sí mismo, guarda cada poeta respecto a los modos «bellos» de una tradición reconocida; ésta es la actitud, a mi entender, del «Colectivo 77» de Granada y del grupo «Antorcha» de Córdoba, ambos unidos en publicaciones tales como la antología *La De-generación del 70* bajo la autodenominación de «heterodoxos».¹⁸⁹

La voluntad de ruptura y el compromiso con la vida y la actualidad del poeta reunió a estos jóvenes autores en las páginas de *Antorcha de Paja* bajo el signo de la búsqueda de una nueva expresión poética. Estos elementos comunes no dejaron de ser un punto de partida desde donde nacieron poéticas dispares que conocieron toda su plenitud en la década de los ochenta. Esta coincidencia poética donde se relaciona poesía, vida y compromiso social adquirió una dimensión teórica en los ensayos de literatura de Juan Carlos Rodríguez. De ahí, las palabras de Álvaro Salvador en sus «Apuntes para una poética personal de emergencia»:

De todos modos lo serio es decir que la poesía es un tipo de producción ideológica, que el poeta es un productor y el poema un producto. Que yo pertenezco (por ahora, ojo) a esa clase social denominada «pequeña burguesía» y que por lo tanto mi poesía se condiciona por esto y se produce a partir de ahí. El señor Freud y el señor Althusser lo saben.¹⁹⁰

Esta poética impregnó con mayor intensidad en los poemas de *Las cortezas del fruto*, donde se desarrolló una reflexión sobre la poesía de influencia marxista.¹⁹¹

La poesía de Álvaro Salvador se inició en las páginas de la revista universitaria

¹⁸⁹ Enrique Molina Campos, «Nota de conjunto sobre la poesía de Manuel Ríos Ruiz», *Art. Cit.*, p. 20.

¹⁹⁰ Álvaro Salvador, «Apuntes para una poética personal de emergencia», en *La mala crianza*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1978, p. 8.

¹⁹¹ Anota Juan Carlos Rodríguez sobre este asunto: «Álvaro Salvador asume el problema crucial para cualquier poeta materialista: ¿qué significa la poesía de hoy?, ¿cómo transformarla, utilizándola sin embargo?, ¿para qué, o quién, o cómo escribir?» (Juan Carlos Rodríguez, «La guarida inútil (la poesía de Álvaro Salvador)», en Álvaro Salvador, *Las cortezas del fruto*, Madrid, Editorial Ayuso (col. Endymion), 1980, p. 21-22).

Tragaluz y desembocó en la colaboración teórica y poética del «Colectivo 77»,¹⁹² primero y, en 1983, en el manifiesto titulado *La otra sentimentalidad*.¹⁹³ En mitad de este camino, encontramos los poemas publicados en *Antorcha de Paja* que apostaron claramente por «La práctica poética teórica» de una poesía que intentaba evitar el «premeditado engaño» o la «torpe mentira»¹⁹⁴ de la literatura:

El Poeta
¿nace?
o
¿se deshace?
Y la poesía
¿nos nace?
o
¿lentamente nos deshace?

SEA:

INSTRUMENTO CONSCIENTE DE ACCIÓN PARA LA HISTORIA¹⁹⁵

¹⁹² El «Colectivo 77» es un grupo interdisciplinar de creadores andaluces que recoge buena parte de los poetas de *Tragaluz*. Éste puede ser considerado el continuador espiritual del proyecto iniciado en 1968. De sus actividades poéticas quedó publicado un volumen colectivo titulado *La región (poesía) más transparente* (Málaga, Librería Anticuaria *El Guadalhorce* [col. Cuadernos del Sur], 1976) con la participación de José Carlos Gallegos, Antonio García Rodríguez, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Manuel Salinas y Álvaro Salvador (para más información, véase el artículo de Enrique Molina Campos «Poesía del Colectivo 77», *Hora de poesía*, núm. 7, Tarragona, 1980).

¹⁹³ Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote (col. «Los Pliegos de la Barataria», núm. 5), 1983. Para más información, cfr. la reciente antología de Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (col. «Vandalia», núm. 9), 2003; y Araceli Iruvreda (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

¹⁹⁴ Álvaro Salvador, «La gaya ciencia», en *Las cortezas del fruto*, Madrid, Ayuso, 1980, p. 37. También incluido en su antología *Suena una música*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 44.

¹⁹⁵ Álvaro Salvador, «La práctica poética teórica», *Antorcha de Paja*, núm. 11, enero-febrero 1977, s.p.

Este aire «desenfadado e iconoclasta»¹⁹⁶ de la primera poesía de Álvaro Salvador fue adquiriendo una voz personal, profundamente renovadora, en el marco de la poesía española de los setenta como evidenciaron los versos del poema titulado «Las cortezas del fruto»:

Si desmenuzas el acero
si levantas la piel, si arrancas
un trozo de corteza
hasta dejar expuesta la carnosa pulpa
del fruto que te ofrecen,
has llegado al final de la primera parte.

Fácil final, final feliz que invita
a consumir el acto:
y así
los dientes vencen su primer obstáculo
dejan atrás el labio
y clavan
todo su ardor en el sagrado fruto,
en el limpio blasón del árbol vivo
que te invita
al natural esbozo de la historia.
Entre tus manos lucha y se produce
toda la mutación, todo el encanto
atribuido
al fenómeno limpio
al breve encuentro
del deseo
y el objeto indefenso que escogiera.
El tiempo breve se sumerge
en la garganta blanda
donde la voz aguarda encallecida

¹⁹⁶ Miguel Gallego Roca, «La ciudad y sus poetas», AA.VV., *Antología de la joven poesía granadina*, ed. de Miguel Gallego Roca, Granada, La General, 1990, p. 23.

y el ritual concluye al fin
por la sonora virtud de lo incruento.

Te quedará tan sólo la semilla:
tan breve ser redondo que ni miras
su poderosa suerte condensada,
su condición futura de deseo.
Y a los hermosos pies
arrojas la corteza
como tendido y satisfecho cuerpo
como papel violeta por la tinta
fuera
un acto de la muerte.¹⁹⁷

La identidad entre la «semilla» y la poesía nos descubrió la constante búsqueda del poeta, el desprecio de la «corteza» que no expresaba la esencia del hombre si no era previamente depurada, si no era la «semilla». Depurados los elementos propiamente *beat*, la poética de Álvaro Salvador ensayó la disolución de la dicotomía razón/sentimiento, entroncando así con la poética reflexiva de los poetas de *Antorcha de Paja*.

Poco antes, en el número diez (octubre-noviembre 1976) de la revista cordobesa, José Luis Amaro había publicado siete «Poemas inéditos», donde ensayó por primera vez la contención en el verso que concluirá en su libro *Erosión de los espejos*¹⁹⁸ de 1981. La reflexión metapoética reapareció en estos poemas, bebiendo directamente de algunos *novísimos* como Guillermo Carnero o Jaime Siles. No obstante, José Luis Amaro manifestó una progresiva atracción por la estética minimalista de temática metapoética, como podemos apreciar en el poema titulado «Anotación al margen»:

Es pronto para el poema:

¹⁹⁷ Álvaro Salvador, «Las cortezas del fruto», *Antorcha de Paja*, núm. 11, enero-febrero 1977, s.p.

¹⁹⁸ Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1981.

dejemos corromper su aroma
sin exagerar antes las páginas en blanco
que llenaremos como culpables.¹⁹⁹

La temática metapoética y la condensación expresiva abocaron al verso de José Luis Amaro a cierto hermetismo que se convirtió en señal característica de la poesía de este grupo cordobés en los años setenta. En este sentido, también Francisco Gálvez presentó una evolución similar entre sus libros *Los soldados*²⁰⁰ y *Un hermoso invierno*.²⁰¹ De ahí que los «Poemas inéditos» que publicó la revista *Antorcha de Paja* en su número doce (marzo-abril 1977) fueran una muestra significativa de la evolución de este poeta en los años setenta. Los diez poemas que compusieron esta *plquette* esbozaron una reflexión sobre la práctica poética como nos muestra los versos de «Praxis»:

Baste que la arquitectura mueva el labio
y éste indulte a sus auditores
para teatralizar la inutilidad de todo.
Sea el silencio sabiduría
y el discurso parlamentario.²⁰²

Estos poemas formaron más tarde parte de *Un hermoso invierno*, aunque con numerosas variantes. Los poemas «Praxis», «Invernadero», «Objeto», «Máscara», «Propuesta» y «Retrato» configuraron el bloque de los «Poemas racionales» de este libro que inauguró una nueva etapa poética. Éstos evolucionaron hacia la madurez de su autor donde excluyó el tono épico de *Los soldados* y ahondó en el carácter efímero de la belleza y el cruel paso del tiempo. A esto, debemos añadir también una preocupación metapoética inexistente en su poesía anterior. Para ello, Francisco Gálvez exploró una expresión poética desnuda, conceptual y, hasta

¹⁹⁹ José Luis Amaro, «Anotación al margen», *Antorcha de Paja*, núm. 10, octubre-noviembre 1976, s.p.

²⁰⁰ Cuenca, El Toro de Barro, 1973.

²⁰¹ Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1981.

²⁰² Francisco Gálvez, «Praxis», en *Antorcha de Paja*, núm. 12 (marzo-abril 1977), s.p.

cierto punto, hermética. Poesía reflexiva que mostró un periodo largo de elaboración que se inició mucho antes de la publicación de estos primeros versos en 1977. En estas fechas, ya se podía percibir una propuesta poética definida y madura de los poetas de *Antorcha de Paja*, tal y como anotó Carlos Clementson poco tiempo después:

postulaban una estética de la contención, de la elisión, de la simplicidad, de la decantación alquitarada del poema (...) y dentro de todo ello de un cristalizado hermetismo que yo inconscientemente asociaba al espíritu de ciertos grandes maestros italianos del siglo XX como Ungaretti, Montale o Quasimodo.²⁰³

La depuración del lenguaje de la obra de Francisco Gálvez fue pareja a una progresiva conceptualización del verso que provocó cierto distanciamiento lingüístico, ocultando bajo esta retórica una expresión más íntima. El verso se transformó en un instrumento lógico ajeno a los sentimientos del poeta y, de esta manera, abordaba la reflexión metapoética con mayor rigor.

Estos monográficos sobre poetas andaluces (fundamentalmente) evidenciaron buena parte de los primeros poemas de una generación poética que, en la década de los ochenta, adquirió un protagonismo mayor. Las páginas de *Antorcha de Paja* se convirtieron de este modo en uno de los medios de difusión de la mejor poesía joven de los setenta ajena de los círculos *novísimos* de Madrid y Barcelona.

3.3.2.4.3. Tercera etapa: marzo 1980-abril 1983

Una vez concluido la serie de monográficos publicados por *Antorcha de Paja* en 1976 y 1977, sus autores concibieron el proyecto de la publicación de una colección de poesía titulada «Antorcha de Paja». Ésta fue la primera de una larga lista de publicaciones que, bajo la dirección de Francisco Gálvez, tuvo una amplia

²⁰³ Carlos Clementson, «*Antorcha de Paja*, una sostenida aventura poético editorial», *El Diario de Córdoba*, 19/VI/1987.

actividad hasta los años noventa. No obstante, la colección de poesía «Antorcha de Paja» publicó únicamente tres números: la antología *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*²⁰⁴ de Francisco Gálvez, *Erosión de los espejos*²⁰⁵ de José Luis Amaro y *Un hermoso invierno*²⁰⁶ de Francisco Gálvez. Fue precisamente la antología *Degeneración del 70* la publicación de nuestro grupo cordobés que más repercusión tuvo en el panorama literario de 1978. Además, las presentaciones en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba y en la Librería «El Pub» de Madrid dejaron definitivamente atrás la labor anónima de *Antorcha de Paja* desde 1973.²⁰⁷ Éste fue el contexto nacional en el que, en 1980, retomaron nuestros poetas cordobeses la publicación de la revista *Antorcha de Paja*.

La tercera etapa de *Antorcha de Paja* estuvo compuesta por los números dobles 13/14 (marzo 1980) y 15/16 (marzo 1982) y el triple 17/18/19 (abril 1983). En la última etapa, *Antorcha de Paja* osciló entre las veintidós y las treinta y dos páginas en su extensión y cuya periodicidad se convirtió en una publicación de carácter anual. En esta última época, la revista *Antorcha de Paja* dirigió su atención a la crítica literaria, dejando a un lado los editoriales comprometidos e incendiarios de la década anterior. Una clara evidencia de esto fueron los editoriales «Joven poesía española», «Poder editorial y revistas poéticas» y «*Antorcha de Paja*: diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)».

Coincidiendo con el año 1980, el número doble catorce-quince de la revista *Antorcha de Paja* publicó un editorial titulado «Joven poesía española» donde repasa las distintas antologías de poesía española publicadas en la década de los setenta, empezando por los *Nueve novísimos poetas españoles*²⁰⁸ de

²⁰⁴ Córdoba, Antorcha de Paja, 1978.

²⁰⁵ Córdoba, Antorcha de Paja, 1981.

²⁰⁶ Córdoba, Antorcha de Paja, 1981.

²⁰⁷ Cfr. nuestro capítulo sobre las antologías poéticas de los setenta.

²⁰⁸ Barcelona, Barral Editores, 1970.

Castellet y concluyendo con la antología *Joven poesía española*²⁰⁹ de Moral y Pereda. En opinión de los poetas de *Antorcha de Paja*:

A estas exposiciones antológicas nos han acostumbrado críticos, medios de información, suplementos literarios, antólogos y editoriales. Diez años de antologías sobre la joven poesía y aún se halla en vías de aclaración si constituyen o no formalmente una nueva generación. Quiere decir esto que hay más sentido de época que de generación.²¹⁰

Estas palabras demuestran que la polémica de la antología de José María Castellet seguía abierta una década después. De hecho, la académica *Joven poesía española* no sólo continúa la línea novísima del crítico catalán José María Castellet, sino que canoniza a una nómina de autores que siguió excluyendo, nueve años después, a los poetas andaluces.²¹¹ Dos años después, los poetas de *Antorcha de Paja* publicaron un editorial fundamental titulado «Poder editorial y revistas poéticas».²¹² En él, esbozaron un panorama desolador de las escasas o nulas ayudas a las revistas y publicaciones periféricas de poesía. Su imposible sostenibilidad económica y su aislamiento hicieron imposible la supervivencia y la promoción de la joven poesía alejada de los centros editoriales de Madrid y Barcelona:

Siempre las revistas poéticas han jugado un papel fundamental como medio aglutinante y cauce de expresión de un grupo, tendencia o vanguardia determinada. Lo que muchas veces irrumpe como espontáneo foco de una afinidad creadora, llega a afianzarse como auténtico exponente de una época de la literatura. Cada momento histórico posee sus revistas, medio insustituible y

²⁰⁹ Selección de Concepción G. Moral e introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas», núm. 107), 1979.

²¹⁰ S.A., «Joven poesía española», *Antorcha de Paja*, núm. 13/14, marzo 1980, p. 3.

²¹¹ De esta afirmación debemos excluir al poeta andaluz Jenaro Talens, cuya trayectoria ha sido analizada con detenimiento en las páginas sobre las antologías.

²¹² *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, pp. 1-2.

fragmentario de opinión, bien frente a unos escasos instrumentos editoriales, o como voz de una disidencia o propia práctica creativa. (...) la periodicidad se ve afectada por la indigencia de presupuestos que, da manera digna y equitativa, permitan la supervivencia de revistas poéticas, y, paralelamente, de aquellas colecciones de poesía que al margen de un fin puramente comercial, son exponente por donde discurre una parte de la joven poesía de hoy.

Es impensable hablar de cultura sin tener en cuenta por donde se engendra: revistas poéticas, colecciones de poesía, grupos de teatro, asociaciones culturales en defensa del patrimonio artístico, investigadoras, pictóricas, etc. Sin la implantación y fermento de estos gérmenes, raquíto sería el esqueleto al que después homenajear en las alturas.²¹³

Esta reflexión avanzó la renuncia que, un año después, harían efectiva en el número triple 17/18/19 (abril 1983). Tras la reedición del prólogo manuscrito de Vicente Aleixandre «Elegir (Palabras previas)», se publicó el editorial titulado «*Antorcha de Paja*: Diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)». En él, los poetas de *Antorcha de Paja* se lamentaron de nuevo del silencio crítico sobre su labor en las páginas de la revista. En estas líneas, destacaron la importancia que tuvo la publicación en 1978 de *Degeneración del 70*, refrendada posteriormente por la «Antología de la joven poesía andaluza» de la revista malagueña *Litoral*.²¹⁴ El resto de los artículos de este número²¹⁵ revisaban críticamente la labor realizada por *Antorcha de Paja*. A vueltas con los *novísimos* y su supuesta representatividad de la poesía española de los años 70, Francisco Gálvez afirmó en su artículo que existía una nueva generación poética en estos años, pero que ésta no era homogénea ni estaba adscrita a la propuesta estética difundida por los *novísimos*.

²¹³ S.A., «Poder editorial y revistas poéticas», *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, pp. 1-2.

²¹⁴ Núms. 118-120, agosto 1982.

²¹⁵ Los artículos fueron de Francisco Gálvez («Joven poesía española. Apuntes sobre una degeneración poética y crítica»), José Infante («1973-1983: una antorcha encendida»), Fanny Rubio («Lugar de la poesía») y Álvaro Salvador («La antorcha que no cesa»).

Las tres publicaciones de esta última etapa incorporaban nuevas secciones a los ya clásicos monográficos de poesía. De esta manera, con la incorporación de numerosos artículos y reseñas *Antorcha de Paja* se acercó a los modelos de otras publicaciones periódicas culturales de la década de los ochenta como *Fin de siglo* de Jerez de la Frontera o las granadinas *Olvidos de Granada* y *Trames*. En el número doble trece-catorce, se publicó el artículo de José Antonio Fortes «La joven novelística del traduccionismo. Bases teóricas», donde desarrolló una acerba crítica a José María Castellet. Este profesor granadino destacó las diferencias entre los libros *Lectura de Marcuse*²¹⁶ y el prólogo de *Nueve novísimos poetas españoles* del crítico catalán. En este sentido, Juan José Lanz nos ha advertido que

Fortes desarrollaba en su artículo los fundamentos básicos del manifiesto artístico de vanguardia, que podían traslucirse a lo largo de los textos teóricos de *Antorcha de Paja* (...). El grupo falsamente vanguardista era, para *Antorcha de Paja* aquel formado por las tendencias poéticas derivadas de las propuestas de Castellet en *Nueve novísimos*; llegado 1980, estas propuestas, que habían dominado la década anterior, se encuentran en franca decadencia frente a aquellas, representadas por los poetas andaluces, que habían quedado claramente marginadas por el centralismo editorial; esta minoría marginada constituida por los jóvenes poetas andaluces era la que había sido impulsada desde las páginas de la revista y desde *Degeneración del 70*.²¹⁷

Junto a este análisis crítico-literario, se publicaron un par de artículos sobre el fenómeno del «passotismo».²¹⁸ Esta preocupación por definir un fenómeno social reavivó el interés por los cambios que se estaban produciendo en estas fechas en

²¹⁶ Barcelon, Seix Barral, 1969. Cfr. sobre esta información el artículo de Túa Blesa «Hem de fer foc nou» (*Ínsula*, núm. 562, abril 2001, pp. 9-13), donde hace este autor un recorrido por la evolución del pensamiento de José María Castellet.

²¹⁷ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Ob. Cit., t. III, p. 2360.

²¹⁸ Nos referimos a los artículos de Feliciano Delgado («El passotismo. Introducción») y Antonio Castro Caro («EL passotismo. Ese fenómeno sociocultural y lingüístico»), *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, pp. 4-9.

la España de 1980. De hecho, el «passotismo» fue el reflejo social y lingüístico del «desencanto» que impregnaba toda expresión artística de la transición. La música, las drogas y el desencanto se convirtieron en una forma de vida que dio entidad plena a los jóvenes de los ochenta. *Antorcha de Paja* consiguió con estos artículos apostar, ahora en los ochenta, por la subversión del «passota» que rechazaba conscientemente todo lo establecido. En este proceso de automarginación del «passota», el poeta posmoderno se identificaba con ellos en cuanto que representaban la resistencia pasiva ante el modelo económico y social elegido por la España de la joven democracia.

Junto con estos artículos, encontramos en este mismo número de *Antorcha de Paja* los ocho poemas del granadino Carmelo Sánchez Muros,²¹⁹ que nos recuerda los monográficos de la etapa anterior bajo el título «Poetas andaluces». La poesía de este poeta granadino casi inédito llamaba la atención en cuanto a su verso de estirpe barroca e irracional y el profundo compromiso con la realidad. No obstante, junto a la gravedad de muchos de sus poemas encontramos otros donde expresaba una fina ironía, como destacamos en los siguientes versos:

Y tú, sexo saxo-tenor,
termina tu cantata melancólica,
lenta, repetitiva, un tanto acústica:
¡politonales orgasmos te deseo!

Apresúrate. Ve;
(yo espero tu regreso en este vaso)
y escribe las más bellas partituras,

²¹⁹ Granada, 1941. Su obra publicada está compuesta por *Doce poemas de caza mayor y una elegía* (Granada, Universidad de Granada [col. Monográfica], 1970), *Los leves elementos* (Motril, Ayuntamiento de Motril-Área de Cultura [col. Cuadernillos Torre de la Vela], 1986), *Oculto sed del nómada (Selección)* (Granada, Ediciones de «Poesía 70» [col. Cuadernos del Tamarit], 1994) y *Poemas* (Málaga, Diputación de Málaga-Área de Cultura [col. Cuadernos del Centro Cultural Generación del 27], 1999).

concibe los arpegios más magníficos.

Tu canto debe ser el dedo de Alejandro
rindiendo culto a las flautas metafísicas,
licuándose en los labios, confundiendo.

Te deseo también la fortaleza,
para ser manantial inagotable:
van a beber de ti hombres y tierras
que concibieron siempre en sus paisajes
mares profundos, densos, ondulantes.

Buena suerte, en fin, yo te deseo,
como hermano de cuerpo y de viaje.

Y si nunca encontraras la ciudad presentida
durante los caminos,
piensa que tus sandalias
fueron la casa por ellos habitada.²²⁰

Las metáforas y los símiles anotados por Sánchez Muros expresaban una clara visión desengañada del mundo. La vitalidad comprometida y la amarga ironía desplegadas por Sánchez Muros nos presentan una obra original y compleja que ha permanecido fiel a sus principios, a lo largo de los años, a pesar del silencio editorial. También, bajo el título «Poetas andaluces» se publicaron los versos del

²²⁰ Carmelo Sánchez Muros, «Y tú, sexo...», *Antorcha de Paja*, núm. 13/14, marzo 1980, p. 14.

poeta malagueño Fernando Merlo.²²¹ Escritos en septiembre de 1981, estos dos sonetos póstumos titulados «Oasis» y «A sus venas» no formaron parte de ninguno de sus libros como *Escatófago (1968-1972)*. Ningún poeta como Fernando Merlo vivió el malditismo y las contradicciones estéticas de su época como él. La experimentación constante le llevó al silencio poético muy pronto. No obstante, los versos del soneto «A mis venas» publicado en *Antorcha de Paja* mostraban a uno de los autores más subversivos de su época que experimentó en vida y en obra la efervescencia de la época que le tocó vivir:

Estos cauces que ves amoratados
y de amarillo cieno revestidos
eran la flor azul de los sentidos
que hoy descubre sus pétalos ajados.

Besos verdes de aguja en todos lados
hieren la trabazón de los tejidos
y denuncian los brazos resentidos
la estigmática piel de los drogados.

Las que llevaban la vida y alimento
son tibias cobras de veneno breve
blanco caballo con la sien de nieve.

²²¹ Málaga, 1953-1981. Su obra publicada en vida fueron los títulos *Al son de mi guitarra* (Málaga, Editorial El Guadalhorce, 1970) y *Carta a Iska* (Málaga, Editorial El Guadalhorce, 1970). En fecha posterior a su defunción, se han publicado tres ediciones de su libro más importante titulado *Escatófago (1968-1972)* (Córdoba, Edición «Amigos de Fernando Merlo, 1983; Madrid, Ediciones Libertarias, 1992²; edición de Pedro Roso y Gloria Merlo, con prólogo de P. Roso y epílogo de Pablo García Baena, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2004, 3ª ed.).

Trotando corazón y pensamiento
que por las aguas de la sangre vierte
con rápido caudal la lenta muerte.²²²

La estrofa clásica y la expresión barroca sirvieron al poeta para hilar metáforas originales que conmueven por su intensidad y amargura. La poética de Fernando Merlo nació de su profunda insatisfacción con el mundo y que lo condujo, a la postre, a un temprano silencio poético.

Junto a estas páginas monográficas, *Antorcha de Paja* publicó algunos poemas inéditos de Luis Antonio de Villena, Rafael Álvarez Merlo, Rafael de Cózar, en los números 13/14 de marzo de 1980; Marcos-Ricardo Barnatán, Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Jaime Siles, Rafael Álvarez Merlo y Francisco Bejarano, en los números 15/16 de marzo de 1982; y José Gutiérrez, Ana Rossetti, Luis Antonio de Villena y Carlos Clementson, en el número 17/18/19 de abril de 1983. Esta nómina de autores formó parte de un intento de *Antorcha de Paja* por abrir sus páginas a nuevos autores españoles. Entre todos ellos, destacamos la participación de Luis Antonio de Villena,²²³ cuya relación con el grupo *Antorcha de Paja* comenzó en el Madrid de 1979, en la presentación de la antología *Degeneración del 70*. Tras esta fecha, colaboró con la revista

²²² Fernando Merlo, «A sus venas», *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 10.

²²³ Madrid, 1951. Su obra es extensa y anotamos algunos de sus libros: *Sublime Solarium* (Madrid, Bezoar, 1971), *Hymnica. Antología* (Málaga, El Guadalhorce, 1975; Madrid, Hiperión, 1979²), *El viaje de Bizancio* (Málaga, El Guadalhorce, 1976), *Huir del invierno* (Madrid, Hiperión, 1981), *Un paganismo nuevo. Antología* (Zaragoza, Olifante, 1981), *La muerte únicamente* (Madrid, Visor, 1984), *Marginados* (Valencia, La pluma del Águila, 1986; Madrid, Visor, 1993²), *Como a lugar extraño* (Madrid, Visor, 1990), *Asuntos de delirio* (Madrid, Visor, 1996), *Celebración del libertino* (Madrid, Visor, 1998) y *Afrodita mercenaria. Antología* (Santander, Argoma, 1998), entre otros. Ha reunido en varias ocasiones su poesía completa y tiene otras tantas antologías no mencionadas aquí.

cordobesa publicando los poemas «Para los dioses turcos»²²⁴ y «Dios de amor»,²²⁵ que copiamos a continuación:

Podrías ser la vida, pero está muy lejana.

Ni siquiera engañarse resultaría fácil...

La imperfección y el tiempo –la vida– nos separa.

Así es que tú también eres muerte de nuevo.

Hermosa muerte dulce, cuerpo de belleza

perfecta, plenitud, gracia, vida, muerte absoluta.

Y su risa de ensalmo era también la muerte,

y ayer la muerte rubia, y la forma soberbia

de contundente oro, y el sexo y la mirada.

Todo muerte. Su longura de río, el alhelí que

palpas, la humedad de los labios, la penumbra,

el olor suave de su piel y las rosas... Muerte todo.

Fríos mis labios ya de besar tanta muerte,

desnudo y solo, espero la nada o el engaño.²²⁶

Este poema evidenció la evolución estética de Luis Antonio de Villena o, lo que es lo mismo, el golpe de timón que Villena dio a su poesía coincidiendo con el cambio de década. La transformación de los registros poéticos en *La muerte únicamente* hizo que desaparecieran progresivamente el culturalismo helénico en

²²⁴ *Huir del invierno*, Madrid, Hiperión, 1981.

²²⁵ *La muerte únicamente*, Madrid, Visor, 1984.

²²⁶ Luis Antonio de Villena, «Dios de amor», *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1977, s.p.

busca del equilibrio entre forma y trascendencia en el poema. La temática hedonista se tornó, ahora, en un verso más íntimo y personal, apartado de los distintos personajes en los que se ocultaba el poeta. No obstante, su verso siguió siendo rico en imágenes sensuales. No es que la poesía de Luis Antonio de Villena no naciera de la experiencia, sino que una lengua más sobria (aunque no renuncia a su expresión brillante) transmitía la preocupación del hombre con la muerte. Fue en la mezcla de hondura temática, en la poesía surgida de la experiencia y en la palabra poética cuidada hasta el extremo, donde se estableció cierta comunión poética entre Luis Antonio de Villena y el cordobés (nacido en Málaga) Rafael Álvarez Merlo.

En otro sentido, el poema «El oráculo invocado (Cuarto Canto)»²²⁷ de Marcos-Ricardo Barnatán planteó una reflexión sobre la poesía y la vida dividida en siete partes. La expresión poética de Barnatán tendía a una poesía filosófica repleta de símbolos de gran densidad significativa. Al mismo tiempo, Jaime Siles había publicado su poema titulado «Cristal»,²²⁸ donde su autor ensayó una poética minimalista, próxima a la depuración lingüística que guiaba a los poetas de *Antorcha de Paja*. De este modo, la búsqueda poética de la esencia a través de la palabra transformada en concepto conseguía una nueva percepción de la realidad:

Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad.²²⁹

El atractivo de una poética minimalista o neopurista no acabó en los versos de Jaime Siles. Por el contrario, *Antorcha de Paja* destacó la importancia de ésta en

²²⁷ *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 12. Este poema fue incluido posteriormente en *El oráculo invocado. (Poesía 1965-1983)*, Madrid, Visor, 1984, pp. 182-183.

²²⁸ ²²⁸ *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 15. Este poema fue incluido posteriormente en *Música de agua*, Madrid, Visor, 1983.

²²⁹ Jaime Siles, «Poética», en *Joven poesía española. Antología*, sel. de Concepción G. Moral e intr. de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas», núm. 107), 1979, p. 369.

el apartado titulado «Libros», donde publicaron dos reseñas sobre la obra de José Ángel Valente firmadas por José Luis Amaro. Las reseñas de los libros *Noventa y nueve poemas*²³⁰ y *Mandorla*²³¹ concentraron buena parte de los intereses poéticos que perseguían los poetas de *Antorcha de Paja*, como José Luis Amaro sobre los versos del poeta de los cincuenta:

La escritura de José Ángel Valente viene discurriendo desde sus últimos libros hacia un lugar de sedimentación natural de la palabra, de lo no visible, en una constante penetración hacia esos «fenómenos de fondo», desvelamiento al que sólo se tiene acceso a través de un depurado y conceptual lenguaje poético donde la palabra, sin más avituallamiento que su originario nombrar, se encarna en sí misma como una forma unitaria de sentido, de implacable desposesión. Recónditas luces, soterrados centros, momentos privilegiados de una meditación íntima en un territorio donde se asienta la oscuridad raíz del sueño. (...)

En la poesía española actual, y concretamente en la de su momento, el ejemplo que José Ángel Valente ofrece es único. Su soledad creativa es rotunda y su exilio voluntario se vuelve interior (...) de lo que puede llegar a ser una poética rupturista.²³²

Y concluyó el poeta cordobés sobre el poemario *Mandorla* de José Ángel Valente:

Bella operación quirúrgica la de esa escritura por devolver su auténtico rostro a una poesía estética y esencialmente válida en un tiempo de grietas y agudas pendientes.²³³

²³⁰ Ed. de José Miguel Ullán, Madrid, Alianza, 1981.

²³¹ Madrid, Cátedra, 1982.

²³² José Luis Amaro, Reseña sobre *Mandorla* (Madrid, Cátedra, 1982) de José Ángel Valente, *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²³³ José Luis Amaro, Reseña sobre *Mandorla* (Madrid, Cátedra, 1982) de José Ángel Valente, *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

No es difícil adivinar los profundos cambios poéticos que se perciben en los poemas de José Luis Amaro, especialmente en su poemario *Erosión de los espejos*.²³⁴ En él, desaparecen el sentimentalismo y la anécdota y la poesía se convirtió en un instrumento de conocimiento del mundo. Sin embargo, los versos «Huellas en el cristal»²³⁵ de Amaro significaron un retorno a los planteamientos que aquí hemos esbozado. De ahí que todavía Amaro siga teniendo una poética dubitativa. También Francisco Gálvez aludió a esta poética, pero desde la reseña en *Antorcha de Paja* del libro *Paisaje*²³⁶ de José Luis Jover:

Y aunque muy escasos, no es el único representante en la joven poesía española de una poética breve, de síntesis reflexiva. La poesía de largo discurso expresivo no es en todos los caos por extensa la más válida o espléndida. Un «mero esbozo» podría definir a esta poética que ya cultivan algunos integrantes del grupo novísimo y otros aparecidos más recientemente de la generación del 70. Y este hecho no deja de ser significativo, pues nos encontramos en un momento crucial para la joven poesía española, ya iniciada la segunda década de su aparición como generación, y que dará origen en años sucesivos al asentamiento o no de unos poetas que ya cumplen su mayoría de edad.²³⁷

Algo similar ocurrió con Francisco Gálvez y su poema titulado «Planisferio».²³⁸ Éste no debe identificarse con la trayectoria que había tomado Gálvez en su obra, especialmente en *Iluminación de las sombras*,²³⁹ donde encontró la palabra poética que le serviría para expresar su propio universo lírico. El poema «Planisferio» difiere sustancialmente del minimalismo conceptual adoptado en el libro publicado dos años después, en 1984. Parece, en conclusión, un bello poema

²³⁴ Córdoba, *Antorcha de Paja* (núm. 2), 1981.

²³⁵ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 14.

²³⁶ Valencia, Pre-Textos, 1981.

²³⁷ Francisco Gálvez, Reseña de *Paisaje* (Valencia, Pre-Textos, 1981) de José Luis Jover, *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, pp. 18-19.

²³⁸ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 13.

²³⁹ Córdoba, Suplementos *Antorcha de Paja* (núm. 2), 1984.

escrito unos años antes cuando todavía maduraba el proyecto que le llevaría a escribir *Un hermoso invierno*.²⁴⁰

Por último, Rafael Álvarez Merlo publicó en *Antorcha de Paja* dos poemas. Uno de ellos, titulado «Habida la batalla, Epistenes ofrece su vida a Seutes a cambio de la de un joven soldado bárbaro, de que se ha prendado de su belleza»,²⁴¹ reelaboraba esa poética clásica y culturista de los setenta y primeros años ochenta, donde el apoyo argumental del poema servía para expresar la inquietud amorosa. Este amor rompía toda lógica, ya que el contexto en el que se produce y su carácter subversivo procede de ahí: un amor incomprendido e incomprensible, es decir, un amor «sin porqués de causa y voluntad de quienes».²⁴² El segundo poema titulado «Memento»²⁴³ fue incluido posteriormente en la obra *Poemas corporales*.²⁴⁴ En las páginas de este libro, su autor convirtió el cuerpo en forma de conocimiento y utilizó una palabra poética alejada de la retórica barroca. El poeta busca con estos versos un sentido más puro y original a su expresión poética que dio paso a un largo periodo de plenitud poética.²⁴⁵

Tampoco debemos olvidar las colaboraciones de otros poetas andaluces de los setenta como Francisco Bejarano («Un joven de mirada triste me pide unos versos»²⁴⁶), Rafael de Cózar («Prosa para ser de nuevo escrita»²⁴⁷), Ana Rossetti

²⁴⁰ Córdoba, *Antorcha de Paja* (núm. 3), 1981.

²⁴¹ *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, p. 28.

²⁴² *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, p. 28.

²⁴³ *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 16.

²⁴⁴ Córdoba, Suplemento *Antorcha de Paja* (núm. 4), 1984, p. 53.

²⁴⁵ Para más información, véase Antonio M. Garrido Moraga, *La poesía de Rafael Álvarez Merlo* (Córdoba, Trayectoria de Navegantes [núm. 4], 1991) y Ángel Estévez Molinero, «En el lecho de la escritura: Poética y poesía de Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro», *Alfinge. Revista de Filología*, núm. 11, 1999, pp. 45-62.

²⁴⁶ *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 17. Este poema fue incluido en su libro *Recinto murado* (Sevilla, Calle del Aire [núm. 10], 1981, p. 29).

²⁴⁷ *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, p. 30.

(«La buhardilla de Thomas»²⁴⁸), José Gutiérrez («Granada»²⁴⁹) y Carlos Clementson («Reposaré...»²⁵⁰). Con la publicación de estos autores, *Antorcha de Paja* quiso abrir sus páginas a los poetas andaluces cuyas publicaciones a comienzos de la década de los ochenta tuvieron una amplia repercusión crítica. Nos referimos a los poemarios *Transparencia indebida* o *Recinto murado*²⁵¹ de Bejarano, *Los devaneos de Erato* o *Dióscuros*²⁵² de Ana Rossetti, *El cerco de la luz* o *La armadura de sal*²⁵³ de José Gutiérrez, *Sinfonía nº 1 en negro de Cózar (ma non troppo)*²⁵⁴ y *De la tierra, del mar y otros camino* o *El fervor de la ceniza*²⁵⁵ de Carlos Clementson. Todos ellos adquirieron, de un modo u otro, cierto protagonismo en la cultura de los ochenta. La diversidad de líneas poéticas que representaban estos autores nos revela uno de los síntomas de la posmodernidad que fue inaugurada, casi sin transición, en la España de los ochenta.

La labor de los poetas de *Antorcha de Paja* quedaría incompleta en esta tercera etapa si no atendieran también a la relectura de la tradición poética más heterodoxa de la posguerra. Como ya ocurriera en los números publicados en 1973 y 1974, las páginas de *Antorcha de Paja* retomaron la publicación de Juan

²⁴⁸ *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p. Este poema fue incluido en su libro *Indicios vehementes* (Madrid, Hiperión, 1985).

²⁴⁹ *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁵⁰ *Antorcha de Paja*, núms. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁵¹ Granada, Silene, 1977; Sevilla, Calle del Aire (núm. 10), 1981, respectivamente. Para más información, véase nuestra antología.

²⁵² Valencia, Prometeo, 1980; Málaga, Jarazmín, 1982, respectivamente. Para más información, véase nuestra antología. Sobre los *Devaneos de Erato* anota Francisco Gálvez en la revista cordobesa: «contiene ese gusto personal de lo poético, esa dosis precisa para poder enjuiciar o diferenciar un libro transcrito, de otro auténtico. Ana Rossetti acierta en sus *devaneos* y produce una poesía hermosa, espléndida, intencionada y emocional, en el marco de la ya no tan joven poesía española» (*Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, p. 18).

²⁵³ Granada, Ánade, 1978; y Madrid, Hiperión, 1980, respectivamente. Para más información, véase nuestra antología.

²⁵⁴ Sevilla, ed. autor, 1980.

²⁵⁵ Madrid, Rialp (col. Adonais), 1979; y Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba, 1982, respectivamente. Para más información, véase nuestra antología.

Bernier²⁵⁶ con fragmentos de su «Diario inédito»²⁵⁷ y un poema inédito titulado «Materia»:

Que el mar te moje
y la mañana de la arena,
almeja de agua y cielo
se cierra sobre ti.

Que en la oquedad sonora
donde vibra el espejo
de lo solo,
el corazón del mineral, la concha
desmenuzada,
un suelo tibio de sílice
te acoja.

Que en sus naves de ecos
y distancias
el rumor lejano se te
adentre,
oyendo sin oír, ya convertido
en caracol humano de caliza.

²⁵⁶ La Carlota (Córdoba) 1911–1989. Autor perteneciente al grupo *Cántico* de Córdoba publicó, entre otras obras de poesía, *Aquí en la tierra* (Córdoba, Tercer Extraordinario de *Cántico*, 1948), *Una voz cualquiera* (Madrid, Ágora, 1959), *Poesía en seis tiempos* (Madrid, Editora Nacional [col. «Alfar»], 1977), *En el pozo del yo* (Jerez de la Frontera, Diputación Provincial de Cádiz [col. «Arenal»], 1982) y *Los muertos* (Barcelona, Devenir, 1982).

²⁵⁷ *Antorcha de Paja*, núms. 13/14, marzo 1980, pp. 19-22.

Que el infinito puro, vibración
de muerte,
hunda la pesadilla de tu ser
—el sentir y el pesar—,
en la felicidad de la materia
inerte...²⁵⁸

Este poema de Juan Bernier pertenece al ciclo de versos publicado un año antes (en 1982) con el título *En el pozo del yo*. Las preocupaciones expresadas por Bernier en este breve poemario nacieron de una reflexión moral ante su enfermedad y la proximidad de la muerte. Un ajuste de cuentas con la vida que fue escrito entre las playas de Málaga y su ciudad natal, Córdoba. También, *Antorcha de Paja* tuvo tiempo para homenajear a Ricardo Molina²⁵⁹ con la publicación de dos poemas inéditos, titulados «Invitación» y «Eco»:

Eco es la verdad de cuanto existe.
¡Qué astral hoguera en instantáneo amor!
¡Qué verde sombra en la canción o el beso!

El cielo azul ¿de qué otro más inmenso
anterior es reflejo?

²⁵⁸ Juan Bernier, «Materia», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁵⁹ Puente Genil (Córdoba), 1916- Córdoba, 1968. Publicó, entre otras, las siguientes libros de poesía: *El río de los ángeles* (Madrid, semanario *Fantasia*, núm. 22, agosto 1945), *Regalo de amante* (1947; ed. Madrid, col. «Dulcinea», 1975), *Elegías de Sandua* (Córdoba, Primer extraordinario de *Cántico*, 1948; 2ª ed. Madrid, Rialp [col. «Adonais»], 1948), *Psalmos* (1945-1952), *Corimbo* (Madrid, Rialp [col. «Adonais»], 1949), *Elegía de Medina Azahara* (Madrid, Ágora, 1957), *La casa* (Málaga, El Guadalhorce, 1966), *Homenaje* (1956-1966), *A la luz de cada día* (Málaga, El Guadalhorce, 1967) y *Cancionero* (Madrid, col. «Dulcinea», 1975).

Y yo, desvanecido
en esta misteriosa melodía
del ser y el suceder, ¿no seré acaso
eco del que otro tiempo, aquí, callado,
soñó lo que ahora sueño y se sentía
de otro anterior repetición amarga?²⁶⁰

Los versos de Ricardo Molina no planteaban la angustia existencial, aunque encontremos cierta recurrencia a los tópicos *tempus irreparabile fugit y tristia rerum*. Fue el tono melancólico y vitalista de su poesía junto con la reflexión filosófica lo que hizo inconfundible el verso de Molina y, por consiguiente, se convirtió en un referente literario tras su temprana defunción, en 1968. Otros poetas pertenecientes a la órbita de *Cántico* como Vicente Núñez²⁶¹ fueron incluidos en la última etapa de *Antorcha de Paja*, esta vez, con una entrevista realizada por Jesús Fernández Palacios titulada «Con Vicente Núñez, apenas el ocaso».²⁶² El motivo de dicha entrevista fue la presentación de su libro *Ocaso en Poley*²⁶³ que tanto interés despertó en los jóvenes poetas de los ochenta y en los críticos. Éstos se fijaron en el tono elegíaco, en una lengua de estirpe modernista (depurada, en cierta manera, en este libro), en el erotismo y sensualidad de sus versos alejandrinos, en sus resonancias clásicas y, en ocasiones, en su carácter meditativo. Temática amorosa y reflexiva que también compartió con el poeta

²⁶⁰ Ricardo Molina, «Ecos», *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 6.

²⁶¹ Aguilar de Frontera (Córdoba), 1926–2002. Publicó los siguientes libros de poesía: *Elegía a un amigo* (Málaga, col. A quien conmigo va, 1954), *Tres poemas ancestrales* (Málaga, Cuadernos de Poesía, 1955), *Los días terrestres* (Madrid, Rialp [col. Adonais], 1957), *Poemas ancestrales* (Sevilla, Calle del Aire, 1980), *Ocaso en Poley* (Sevilla, Renacimiento, 1982) y *Teselas para un mosaico* (Córdoba, Exma. Diputación Provincial, 1985), entre otros.

²⁶² *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p. Al final de la entrevista fue publicado un soneto de Vicente Núñez titulado «Natividad».

²⁶³ Sevilla, Renacimiento, 1982. Premio Nacional de Crítica.

cordobés Manuel Álvarez Ortega en su poema «Dóciles a la noche, como dos sombras»²⁶⁴ que copiamos a continuación:

Dóciles a la noche,
como dos sombras en el cielo de un verano
tardío,

¿Qué esperamos en esta ensenada
desierta? ¿Qué queremos
detener del paso de los días, si el cuerpo
envejece y se hace de espinas
y sufrimiento?

¿Alcanzarán nuestras almas
un patrimonio más grato,
allí donde otro amor, con un calor distinto,
será nuestra destrucción,
ceniza en la nada?

No supimos ser felices
en esta tierra y ahora
nada queremos; pero una voz de un más allá
que no conocemos simula paz,
perpetuamente nos llama con la vana imagen
que no quisimos ser,

se torna mercadería

²⁶⁴ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 4.

de una feria de disfraces
hermanos, nos desconcierta, nos arrastra
a una sima de desgracia marchita
y lágrimas.

Inútil es aspirar a lo eterno,
somos nómadas criaturas
por un valle de infieles
pasiones, aventureros de otras tentaciones
es un claustro en ruinas,

Dejemos a los años
sus malgastados consejos, hagamos
de nuestro viaje una visitación interior,
un intercambio de olvido
que nos haga invulnerables a la muerte
y su obscenidad.²⁶⁵

El comentario de estos versos lo tomaremos prestado de José Luis Amaro, cuando publicó la reseña sobre el libro *Escrito en el sur* de Manuel Álvarez Ortega. En dichas notas, José Luis Amaro anotó los elementos más destacados de su obra, así como la actitud poética del autor de *Escrito en el sur*:²⁶⁶

²⁶⁵ Manuel Álvarez Ortega, «Dóciles a la noche, como dos sombras», *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 4.

²⁶⁶ San Sebastián, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, 1979.

Fiel al espejo de sí mismo y al margen de cenáculos y retratos generacionales, Álvarez Ortega nos zahiere con una obra tensa y singular. Poesía elegíaca de un tiempo interior, herética para con el mundo banal de la púrpura y la ceremonia, la palabra Sur no evoca nada gratuito ni sirve para lustrar una mera patria, muy arraigada en el poeta en orden inverso a una tónica coreografía: lugar primigenio y onírico donde perduran las raíces de una conciencia invadida por la confrontación entre el amor y la muerte. Pluralidad de sensaciones y vivencias en un territorio cercado por la desesperanza, donde el sexo y la lujuria, la impudicia y las pasiones, reflejan la «malversación» de un destino en manos de lo inexorable.

(...) escritura vital y filosófica, vinculada a la realidad que sustenta el conflicto entre emoción subconsciente y capacidad reflexiva, textos en los que perduran las huellas de un mal congénito al propio existir del hombre, esa figura que se dibuja estéril al fondo, rozando a veces lo heroico pero sin caer nunca en la trivial pedagogía con que suele despacharse la figura del héroe.

Anónimo y furtivo, dios destruido desde el acto del nacimiento, el hombre se ve enfrentado a una muerte ruinosa y fragmentaria, a la conquista de su identidad en el lado oculto de la sombra. Desde esa imposibilidad humana, crece un turbio amor al cuerpo y a la materia, una iluminación preclara de la vida como trágico rostro de la muerte. Pues la invadida patria del amor se salva sólo a través del neutralizante conocimiento adquirido, como feroz antídoto, en el ejercicio de su propia destrucción.²⁶⁷

Por último, cierra nuestro repaso a los poetas de posguerra en *Antorcha de Paja* con la publicación de los poemas «Hablando con las cinco paredes» y «Descripción de encantos»²⁶⁸ de Carlos Edmundo de Ory. La presencia de este poeta fundador del *Postismo* junto a Ricardo Molina, Juan Bernier, Vicente Núñez y Manuel Álvarez Ortega evidenció la militancia heterodoxa de los poetas de *Antorcha de Paja*. La cuidada expresión y su verso reflexivo, a la par que su marginalidad dentro del ámbito poético, fue lo que aprendieron Francisco Gálvez,

²⁶⁷ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, pp. 19-20.

²⁶⁸ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo de estos poetas escasamente apreciados por las historiografías literarias de posguerra.

La revista *Antorcha de Paja* elaboró entre 1980 y 1983 un discurso crítico que reivindicó para sí el anuncio de una nueva estética de la poesía andaluza de los ochenta. Para ello, confeccionó el último número de *Antorcha de Paja* con la inclusión de varios artículos que reflexionaron sobre el papel jugado por esta revista cordobesa a los largo de toda una década (1973-1983). Bajo el epígrafe «*Antorcha de Paja*: diez años de poesía (1973-1983)», el artículo de José Infante titulado «1973-1983: una antorcha encendida»²⁶⁹ inauguró los comentarios críticos de este número triple. Dicho autor destacó el papel de *Antorcha de Paja* como vehículo de la poesía contemporánea, sin otra restricción que su calidad literaria. La exclusión de los poetas andaluces de los medios de difusión y distribución madrileños y barceloneses la convirtieron en una de las abanderadas de la poesía andaluza en este periodo. Su poética consistió en «una poesía vitalista, profundamente enraizada en la experiencia, existencial y sobre todo subversiva de valores, incluso y mayormente poéticos, habitualmente aceptados».²⁷⁰ Una mezcla de continuidad y renovación entre la tradición más heterodoxa de *Cántico* y el *Postismo* hasta su apuesta por la joven poesía de los setenta:

A los poetas de *Antorcha de Paja* lo único que les movía era vivir a su antojo y contar con un cauce de expresión propio e independiente de sus poéticas y pensamientos, y que fuera un fiel reflejo de su tiempo, y para ello sólo tuvieron una pretensión, y esta fue cultural; mantener el predominio poético andaluz. Conscientes de que catalanes y madrileños contaban con amplios medios editoriales y difusores, sin embargo eran sabedores de que la mejor poesía española de siempre estaba en el Sur. Por lo que lo mejor que le ha podido ocurrir a *Antorcha de Paja*, es ser una revista auténtica de poetas (no comercial) pensada

²⁶⁹ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁷⁰ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

y editada en Andalucía, y para ser más concretos en esta Córdoba que a pesar de sus silencios, tanto nos ilumina.²⁷¹

También, la profesora y poeta Fanny Rubio destacó en su artículo «Lugar de la poesía» que la revista *Antorcha de Paja* fue el

lugar del privado poético frente a la incidencia del centralismo literario es un ejemplo de orgullosa y periférica existencia. (...) Esta revista nace consciente de ser luz efímera, consciente de existir peligrosamente en la sombra: Una sombra sin medios en la que no cabe la resignación sino la renovada llama y la denuncia.²⁷²

Por último, el tercer artículo correspondió a Álvaro Salvador y fue titulado «La antorcha que no cesa».²⁷³ Este autor comparó las distintas revistas andaluzas de los años setenta que, entre ellas, *Antorcha de Paja* tuvo un papel relevante. Debemos resaltar las palabras de este autor quien aprovecha la ocasión para interpretar toda la década de los setenta:

En concreto la relación con Granada, que hoy goza de un verdadero renacimiento cultural propiciado por otros resistentes como los cordobeses y por unas condiciones objetivas quizás más favorables y centradas fundamentalmente en la larga tradición universitaria, ha sido muy fructífera e incluso decisiva en momentos en que el ambiente granadino languideció considerablemente, de 1972 a 1975 por citar fechas más o menos exactas. Los poetas de *Antorcha de Paja* han mantenido un relación estrecha con escritores y artistas granadinos de estos años y en muchos casos han contribuido a su difusión y a su periodo de formación. Así el artista plástico Julio Juste que hoy está considerado como uno de los más

²⁷¹ José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁷² Fanny Rubio, «El lugar de la poesía», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁷³ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

interesantes de su generación a nivel nacional, hizo sus primeros ensayos de diseño y composición en la revista cordobesa. Del mismo modo escritores y poetas como Juan de Loxa, Justo Navarro, Carmelo Sánchez Muros, José Antonio Fortes y el mismo que suscribe estas líneas, hemos tenido cabida en sus páginas.²⁷⁴

Las palabras de Álvaro Salvador nos ayudan a entender cómo la apuesta estética y literaria del grupo *Antorcha de Paja* (en su versión de la revista, colecciones de poesía o antología como la interesantísima *Degeneración del 70*²⁷⁵), tuvo un papel principal en el teatro poético de los años setenta. El proceso de difusión de la labor cultural desarrollada por *Antorcha de Paja* tuvo como escenario el *II Encuentro de Poetas Andaluces* en Granada y celebrado 1983, donde se presentó el último número de la revista (núms. 17/18/19 de abril de 1983). Los diez años que había durado esta aventura cordobesa fueron los más convulsos y dinámicos del último tercio del siglo XX. Los poetas Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro lo vivieron en las «trincheras» poéticas de primera línea, manteniendo siempre la coherencia de un proyecto poético que, con el paso de los años, se hizo realidad no sólo en sus versos, sino en el panorama poético español. Con similares intenciones, José Luis Amaro anotaba en su reseña sobre la antología *Poesía española contemporánea (1939-1980)*²⁷⁶ de Fanny Rubio y José Luis Falcó:

Una nueva incorporación a su estudio de la década, y sin la cual es imposible comprender el transcurso de los últimos años de la joven poesía española, es la de las revistas poéticas, sobre todo la de aquellas que al margen de un cauce comercial, han significado una renovación de planteamientos no supeditados a los inicialmente estudiados por otras antologías como signos vitales y culturales de la década del 70. Revistas creativas fundadas por grupos de jóvenes poetas, y que la

²⁷⁴ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

²⁷⁵ Francisco Gálvez (ant.), *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1979.

²⁷⁶ Madrid, Alhambra, 1981.

nota preliminar resalta, más que con un criterio seleccionador, por unos resultados que hoy, en la década de los ochenta, hace más palpable lo ausente de otras antologías que con un criterio orientado hacia la cultura dominante, han ignorado en su momento.²⁷⁷

3.3.2.5. APUNTES PARA UNA POÉTICA

Las tres etapas que componen la trayectoria de *Antorcha de Paja* son testigos de la evolución poética de los Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro.²⁷⁸ La heterodoxia y la marginalidad de estos poetas impregnaron sus poéticas, aunque su desarrollo los aboque a un resultado heterogéneo. Dichos presupuestos estéticos fueron expuestos en un manifiesto de 1979 titulado «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*». Citado en nuestras páginas con anterioridad, la evolución de *Antorcha de Paja* nacía de la constante búsqueda estética por encontrar una poética que conjugara *poesía* y *vida*, como argumentan en dicho manifiesto:

los poetas de *Antorcha de Paja* (...) entendemos la vida –hecho radical– como objeto de la Poesía y somos conscientes de la imposibilidad de ésta fuera de un contexto que es el hombre quien ha de crear, de modo que, siendo tal el entorno del hombre y en cotidiana ósmosis de éste con aquél, Vida sea la teoría poética del hombre, y Poesía radical afirmación de su existencia.²⁷⁹

Estos presupuestos comunes suscritos por Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo van a presidir el desarrollo poético posterior de estos autores, aunque en realidad fuera un anhelo desde 1973. La crítica valora de forma dispar la presencia de estos

²⁷⁷ *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p

²⁷⁸ Un somero análisis sobre la evolución de estos autores y su obra puede leerse en nuestra antología.

²⁷⁹ Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*» (citado por Pedro Roso (ed.), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, *Ob. Cit.*, pp. 31-32).

objetivos teóricos en los versos del grupo *Antorcha de Paja*. Al hilo de la difusión del manifiesto «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*», Pedro Roso anotó en su artículo «Tres poéticas y un manifiesto»:

(...) la trayectoria seguida por cada uno de estos tres poetas desde aquella fecha revela cómo, aun partiendo de presupuestos comunes, cada uno ha resuelto de distinta forma el vitalismo y la heterodoxia que reclamaban conjuntamente en aquel manifiesto. Gálvez y Amaro, por un lado, se inclinaron, por distintas vías y maneras, hacia una poesía conceptual y, llamémosle, reflexiva, no pocas veces hermética y fría, que rehuía de principio cualquier actitud intimista, para ir acercándose paulatinamente a un discurso en el que el yo adquiere mayor protagonismo. Álvarez Merlo, por su parte, se mantuvo siempre fiel a esa íntima necesidad de hacer del poema expresión y afirmación de la propia experiencia personal. *Santuario*, *Poemas sacramentales* y *El vuelo interior*, los tres últimos libros publicados, respectivamente, por cada uno de estos poetas demuestra hasta qué punto la obra personal de cada uno de ellos se ha definido en estos últimos años desde una singularidad, cuyo sentido hay que buscar, sin embargo, en los postulados de aquel manifiesto.²⁸⁰

No obstante, el verso conciso y breve de Francisco Gálvez y José Luis Amaro compartió con Rafael Álvarez Merlo un sentido simbolista del poema, además de una condensación expresiva y la reflexión,²⁸¹ que de una u otra manera, maduró a partir de los poemarios escritos con posterioridad a 1983. Tanto los poemas de *Revival* de Álvarez Merlo como *Los soldados* de Gálvez poseen una concepción del verso que tiende hacia una sintaxis ilógica, basada en la acumulación de elementos verbales yuxtapuestos. Herederos de la tradición neovanguardista del sesenta y ocho, pronto renunciaron a una expresión irracional para volver a un verso preciso y a una temática que recurrió a la experiencia íntima del poeta. Fruto de esta evolución, nacieron los poemarios *Poemas corporales* de Rafael Álvarez Merlo, *Iluminación de las sombras* de Francisco Gálvez y *Poemas sacramentales*

²⁸⁰ Pedro Roso, «Tres poéticas y un manifiesto», *Cuadernos del Sur*, Córdoba, 12.II.1987, p. 19.

²⁸¹ Utilizamos este concepto tal y como lo define Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, *Ob. Cit.*, pp. 223-244.

de José Luis Amaro que nos permiten observar esta obra en constante proceso y el encuentro con un estilo propio. Luego, vendría *El vuelo interior* de Álvarez Merlo y *Tránsito* de Gálvez, donde alcanzarían ambos autores su respectiva madurez. Una poética ética y vitalista no ocultó el concepto fundamental de *Antorcha de Paja* que fue la reflexión, tanto orientada hacia una poética lógica como fundamentada en la razón poética:

Desde nuestra poesía, abogamos por el común uso natural de la razón, por la racionalidad del hombre desde sus estadios más primarios, y por una poesía racional para la vida del hombre.²⁸²

Esta poesía reflexiva condujo, en más de una ocasión, a una poesía *refleja*,²⁸³ es decir, a la poesía de temática metapoética, como demuestran los poemas de Rafael Álvarez Merlo de *Poemas corporales* y *El vuelo interior*. A su vez, la poética de los poetas de *Antorcha de Paja* dio respuesta a la sospecha generalizada en los setenta de que la poesía era inútil, proponiendo una nueva forma de mirar la realidad:

La práctica ideológica debe o debiera ser un vitalismo constante en el ejercicio ordinario del vivir, y para ello el hombre tiene que ahondar en sus recursos naturales con férrea voluntad, entendida ésta como el deseo profundo de sí mismo. Y así, con el uso y aprovechamiento de tales recursos, edificar un nuevo estilo, una postura vital en armonía absoluta con una forma de pensar, es decir, una forma de sentir. De sentir la vida y sentir el mundo.²⁸⁴

²⁸² Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*» (citado por Pedro Roso (ed.), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Ob. Cit., pp. 31-32).

²⁸³ Utilizamos este concepto tal y como lo define Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 223-244.

²⁸⁴ Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*» (citado por Pedro Roso (ed.), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Ob. Cit., pp. 31-32).

Ésta es la raíz del simbolismo particular que desarrollaron cada uno de nuestros autores, trasladando la preocupación poética al ámbito de la expresión, de lo puramente lingüístico. Si el agotamiento del preciosismo *novísimo* abocó a la lírica de los setenta a la temática metapoética o al silencio, nuestro grupo de Córdoba encontraba en «las palabras de la tribu» nuevos significados con los que conocer o volver a «sentir la vida».²⁸⁵ Por todo esto, los versos de *Antorcha de Paja* convierten

(...) la palabra poética, [en] movimiento de aproximación al origen y (...) a la plétora de sentido del lenguaje, ha de solicitar más que la crítica, en el sentido antedicho, el comentario, la interpretación, la hermenéutica.²⁸⁶

Es en este sentido, tras la depuración lingüística a la que sometieron los versos Gálvez, Álvarez Merlo y Amaro, cuando consiguen atisbar la naturaleza de su propia experiencia, cuya forma más visible fue la heterodoxia y la marginalidad de sus propuestas poéticas:

Defendemos, desde la lógica de nuestra experiencia, la posición honesta del artista, del creador en sociedad, cuando la praxis es el elemento constitutivo de la teoría. La heterodoxia es una propuesta ética frente a un orden que se instituye repleto de valores formales, anquilosados, vacíos de contenido real; las reflexiones, los planteamientos o conclusiones del heterodoxo se tornan radicales, manifestándose una conciencia alienada y alienante, al proponer con su conducta

²⁸⁵ No obstante, la influencia de determinada poética novísima sí tuvo su repercusión en la evolución poética de los poetas de *Antorcha de Paja*, tal y como afirma Jaime Siles: «[Guillermo] Carnero –que influye en Miguel Herráez y el grupo *Antorcha de Paja* de Córdoba» («Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor Libros, 1994, p. 18; también *Iberoromanía*, núm. 34, 1991, pp. 8-31; y repite prácticamente la misma información en «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, núm. 122-123, julio-agosto 1991, pp. 149-169.

²⁸⁶ José Ángel Valente, «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971; 2ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 63.

un modelo de ruptura con la corriente eclecticista [sic] de la sociedad de su tiempo.²⁸⁷

Sin embargo, esta propuesta poética que iba en la línea de los versos de José Ángel Valente, Jaime Siles y José Luis Jover no encontró una formulación plena hasta el final de la revista en 1983. El antisentimentalismo, el distanciamiento de la anécdota, cierto hermetismo y una evidente tendencia al *minimalismo* expresivo nunca fue extremo ni en las páginas de la revista ni en los libros de Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo. No obstante, sus obras contienen todos estos elementos en grado diverso, sin renunciar a la sonoridad y al cuidado formal de la poesía. Ya en los años ochenta, cuando las poéticas eran inspiradas por una tendencia verlainiana (más que mallarmeana), el grupo *Antorcha de Paja* construyó una página excepcional de la poesía *minimalista* que consiguió sortear las contradicciones de la *poesía del silencio* sin renunciar a un contenido místico (en el caso de Álvarez Merlo) o conceptual (en las obras de Amaro y Gálvez), privilegiando siempre una concepción comunicativa de la poesía:

la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo.²⁸⁸

No es casual la publicación de los poetas Jaime Siles, José Luis Jover y Barnatán que, en la segunda mitad de los setenta, representaron el alejamiento de la estética «veneciana» o modernista y apostaron por una dialéctica poética más esencializadora y sobria. De este modo, los poetas Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro presentan una poética basada en la mezcla en

²⁸⁷ Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja: Teoría y Praxis*» (citado por Pedro Roso (ed.), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, *Ob. Cit.*, pp. 31-32).

²⁸⁸ José Ángel Valente, «La hermenéutica y la cortedad del decir», *Art. Cit.*, p. 66.

partes proporcionales de poesía y experiencia vital. Partiendo de esta premisa, observamos en sus primeros versos un modelo poético que se centró en la expresión de vanguardia, basada en el irracionalismo (escritura automática, yuxtaposición de imágenes y *collage*, ausencia de signos de puntuación y mayúsculas, sintaxis fragmentaria e ilógica, etc). Esta expresión de alubión (inspirada en cierto culturalismo de sesenta y ocho) pronto empezó a aspirar a cierta poesía de lo esencial y ensimismamiento, expresado con la palabra común y el tono coloquial. En ningún caso, los poetas de *Antorcha de Paja* perdieron el nexo de unión entre la experiencia vital del poeta y su creación lírica. No obstante, Ángel Estévez Molinero ha puntualizado que:

(...) conviene precisar de salida dos aspectos que peculiarizan su(s) poética(s); por una parte, ésta(s), matizada(s) por una asimilación lectora más o menos académica según los casos, traduce(n) la tensión que genera la confluencia de la tradición clásica y la renuncia al lenguaje poético, tal como lo expone a propósito de Blanco White Octavio Paz; por otra parte, se suscita en ellos la dialéctica entre el concepto de 'belleza', en cuanto canon objetivado por los ideólogos del poder, y el de 'hermosura', entendida ésta como ese territorio verdadero del que el yo inconcluso no consigue apoderarse. Ahora bien, los tres son conscientes, en todo momento, de que el poeta (el autor en cuanto productor) escribe en soledad, pero (el autor en cuanto lector) muy acompañado. Dicho entrecruzamiento, a la postre, acaba personalizando y, por ello, diversificando la obra de cada uno y, en cada caso, los perfiles de su propia trayectoria, como pretendemos mostrar en este artículo.²⁸⁹

Esta tensión entre «belleza» y «hermosura» o, mejor dicho, «tradición» y «poesía» formó parte de los elementos poéticos compartidos entre Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro. En este sentido, advierte también Juan José Lanz:

²⁸⁹ Ángel Estévez Molinero, «En el lecho de la escritura: Poéticas y poesía de R. Álvarez Merlo, F. Gálvez y J.L. Amaro», *Art. Cit.*, p. 46.

ahí creo que radica otra de las aportaciones esenciales de *Antorcha de Paja* a la poesía española, un lenguaje que no rechaza en ningún momento una voluntad comunicativa; más aún que trata de combinar en una simbiosis espléndida comunicación y aspiración cognoscitiva. (...) una concepción moral del arte, una visión ética de la cultura que irá ganando adeptos a lo largo de los años ochenta (...) una posición ética radical, manifiesta en la heterodoxia, la marginación (...) la marginación implica, por un lado, el estar fuera de los centros de difusión cultural, (...) por otro, implica estar fuera cualquier centro de poder y de cualquier modelo de escritura.²⁹⁰

En este proceso de depuración de la palabra poética, encontramos la aparición de un leve tono elegíaco²⁹¹ a partir de 1982, con los versos «Planisferio»²⁹² de Francisco Gálvez, «Huellas en el cristal»²⁹³ de José Luis Amaro y, sobre todo, «Memento»²⁹⁴ de Rafael Álvarez Merlo (al que también hay que añadir cierto tono narrativo). El paso del tiempo, poco a poco, se convertirá en una de los motivos recurrentes en las obras de los poetas de *Antorcha de Paja* como demuestran sus libros posteriores.²⁹⁵ En el caso particular de Álvaro Salvador, la revista *Antorcha de Paja* permitió la colaboración entre ambos dado que compartían diversas preocupaciones, aunque estéticamente difiera la trayectoria del poeta granadino y Francisco Gálvez o Rafael Álvarez Merlo.

El interés de nuestra revista cordobesa por la obra de los poetas de *Cántico* (con la publicación de los versos de Juan Bernier y Ricardo Molina), el Postismo (con los poemas de Carlos Edmundo de Ory) y otros autores como Vicente Molina o Manuel Álvarez Ortega evidencia los modelos poéticos elegidos, tanto en el sentido estético (heterodoxo y marginal) como vital (ético o moral), según leemos en uno de los estudios de Juan José Lanz:

²⁹⁰ Juan José Lanz, «25 años de *Antorcha de Paja*», *Art. Cit.*, pp. 45-46.

²⁹¹ Seguimos el concepto definido por Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, *Ob. Cit.*, pp. 259-265.

²⁹² *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 13.

²⁹³ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 14.

²⁹⁴ *Antorcha de Paja*, núm. 15/16, marzo 1982, p. 16.

²⁹⁵ Cfr. Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, *Ob. Cit.*, t. III, pp. 2368-2369.

los autores de *Antorcha de Paja* logran hacer de la marginación y de la heterodoxia un espacio de creatividad artística, de reivindicación poética frente a la constante marginación que la poesía andaluza ha venido sufriendo desde 1939 (...). El espacio de la heterodoxia es el espacio del francotirador y es también un espacio moral, ético, donde la palabra se vincula a la esencia de la denuncia, a la vida y al tiempo histórico. (...) es también el de la travesía en el desierto, el de la voz profética (...) Los poetas de *Antorcha de Paja* supieron hacer de ese espacio de marginación una ética y una poética de heterodoxia, supieron reivindicar el derecho a tener una voz poética personal.²⁹⁶

La influencia de tantos y diversos autores aportó a la revista un espíritu vitalista y libre, siempre en búsqueda de una palabra poética renovada. Todos ellos desarrollaron su labor ajena a los círculos poéticos y editoriales de Madrid y Barcelona. Esta actitud se dio desde el principio y reafirmó la empresa poética de *Antorcha de Paja*. Así lo resumió Pedro Ruiz Pérez:

Lo peculiar de estos tres poetas es que, sin renunciar a la búsqueda de su propia voz, han concebido su proyecto como una realidad compartida. Hay un sentido de complicidad detrás de su palabra, de sus gestos, una complicidad que, desde la amistad, se extiende a una forma de compromiso con la poesía y con la realidad, que les lleva a tratar de borrar las artificiales fronteras entre ambas, intercambiando en ellas las categorías éticas y estéticas. Y es que estos tres poetas han buscado siempre una poesía «que hable», esto es, una poesía que establezca una conversación. Y ello es algo más que una cuestión de tono, porque conversar requiere hacerlo acerca de algo y, sobre todo, hacerlo con alguien. Comunicar es hacer común, asentar una complicidad que supone una salida de los límites del «yo», una atención al interlocutor y a la realidad que nos rodea.²⁹⁷

²⁹⁶ Juan José Lanz, «25 años de *Antorcha de Paja*», *Art. Cit.*, p. 46.

²⁹⁷ Pedro Ruiz Pérez, «Hablar con alguien, hablar en un lugar», *Ob. Cit.*, pp. 10-11.

3.3.3. LAS REVISTAS *ALGO NUESTRO* Y *GALLO DE VIDRIO*: UNA POÉTICA DE LA CONTINUIDAD

*Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
GALLOS DE VIDRIO cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.¹*

Federico García Lorca

A los ojos del poder político, la poesía es anárquica...²

Hans Magnus Enzensberger

Tras las escasas iniciativas de los años sesenta, la década siguiente convirtió a Sevilla en la cuna de las colecciones «Aldebarán», «Ángaro», «Algo Nuestro» y «Vasija», y las revistas *Cal*, *Calle del Aire*, *Separata* o *Gallo de Vidrio*. Todas ellas tuvieron en común las dificultades económicas y la falta de

¹ «Romance de la Guardia Civil», *Primer Romancero Gitano*.

² *Gallo de Vidrio*, núm. 2, marzo-abril 1978, p. 2.

una infraestructura editorial que les permitiera distribuir de forma conveniente sus publicaciones. Estos aspectos aludidos aquí lastraron el desarrollo de revistas como *Algo Nuestro* y *Gallo de Vidrio*. De todas las publicaciones periódicas citadas, esta última fue la que vio la luz más tarde en una edición impresa.

En 1972 nació el grupo poético «Algo Nuestro» tras el encuentro de José Matías Gil³ y Juan Manuel Vilches⁴ un año antes. Su núcleo fundador estuvo compuesto por los poetas Juan Antonio Ballesteros,⁵ Manuel Bordallo,⁶ José Matías Gil y José Luis Portillo.⁷ Sus esfuerzos estuvieron orientados hacia la edición de la revista *Algo Nuestro*, después *Gallo de Vidrio*, y hacia la publicación de la colección de poesía «Algo Nuestro». A partir de 1973, la revista tomó la denominación *Gallo de Vidrio* y el movimiento poético sevillano que lo editaba pasó a llamarse «Algo Nuestro». Dicho grupo poético, inaugurado en 1972, mostró desde el principio un carácter heterogéneo que lo presidió en sus primeros años, como ha anotado Elena Barroso:

José Matías Gil justifica la denominación «movimiento» porque (...) ya desde el principio comprendió la práctica imposibilidad de constituir un grupo plenamente coherente y unitario.⁸

En este sentido, a pesar de la variedad tanto poética como de autores encontrados en las páginas de *Gallo de Vidrio*, la labor del colectivo poético «Algo Nuestro» no fue dedicada únicamente a la publicación de la revista, sino que constituyó poco a poco un grupo muy activo tanto en sus tertulias como en diferentes

³ Hinojos (Huelva), 1946. Ha publicado el poemario *Romances andaluces* (Sevilla, col. «Azotea», 1976; Sevilla, col. «Algo Nuestro», 1981), *Raptos cifrados* (Sevilla, Gallo de Vidrio, 2005).

⁴ Málaga, 1952-Sevilla, 1981. Ha publicado el libro *Aldaba de minutos, en la puerta de todos y de nadie* (Sevilla, Algo Nuestro [núm. 4], 1975).

⁵ Puebla de la Reina (Badajoz), 1951.

⁶ Sevilla, 1946.

⁷ Extremadura, 1953.

⁸ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Cauce*, núm. 7, 1984, p. 80.

recitales y numerosos actos públicos.⁹ Sin embargo, no siempre fue este activismo literario el objetivo fundamental de la revista *Algo Nuestro*, como advertimos en el siguiente documento aparecido a modo de acta de una primera reunión del colectivo en 1972:

1. Son deseables y necesarias nuevas y más concurridas reuniones.
2. Nuestra actividad fundamental seguirá siendo la producción de nuestra revista.
3. ALGO NUESTRO es una publicación estrictamente poética.
5. Consejo de redacción lo componen: Juan Antonio Ballesteros, Manuel Bordallo, Pepe Gil (coordinador), Ángel Moruno (administrador), José L. Portillo, Lorenzo Rastrero, Manolo Santos y Carlos A. Vílchez Vitiens (secretario).¹⁰

Por esta razón, el activismo poético que se describe en más de una ocasión, cuando se aborda la labor del colectivo «Algo Nuestro» (después, «Gallo de Vidrio»), ha tenido que ser justificado una y otra vez por los propios mentores:

como dijo en 1976 Abelardo Linares en la revista *Tierras del Sur* –nos recuerda Ricardo Reig– tanto la revista *Cal* como *Gallo de Vidrio*, ofrecían mejores intenciones que buena literatura. Creo que Linares, desde su postura tan personal, escribía sin tener en cuenta eso que se llama entorno histórico (muchos poetas e intelectuales flotan en el éter más allá del bien y del mal). Ya Joaquín Márquez respondió acertadamente a aquella afirmación de Linares. *Gallo de Vidrio* prefirió guardar silencio. Su labor fue primero de «frente cultural» y no es fácil que la creatividad salga «reposada» en unas circunstancias concretas.¹¹

⁹ Tanto José Cenizo como Ramón Reig han hecho referencia a ellos: a) Asistencia a la manifestación del 4/12/1977 a favor del Estatuto de Autonomía (con la pancarta «Cultura, Autonomía, Socialismo»); b) Un homenaje a Antonio Machado (junio de 1975); c) Homenaje a Rilke en el Consulado, entre otros.

¹⁰ *Algo Nuestro*, núm. 12, 1972, s.p.

¹¹ Ricardo Reig, «Sevilla. Una ojeada al *Narciso*», en *Panorama poético andaluz. En el umbral de los años noventa*, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Editorial Guadalmena, 1991, p. 173. Para más datos sobre la polémica a la que alude este autor, véanse las páginas de nuestra investigación dedicadas a la revista *Cal*.

Esta propuesta de «poesía de urgencia» fue, quizás, uno de los rasgos más llamativos del movimiento poético «Algo Nuestro», aunque no siempre poseyó un mismo grado de intensidad ni fue tan explícito como lo ha expuesto Ramón Reig. En este sentido, lo más útil para analizar la revista *Gallo de Vidrio* fue describir sus distintas etapas, donde se observaba la evolución a partir de sus comienzos, en 1972, hacia un mayor compromiso. La crítica no ha establecido periodos claros o precisos que nos resulten convincentes, pues mientras José Cenizo apuesta por dividir la evolución del colectivo «Gallo de Vidrio» en seis etapas,¹² Elena Barroso lo hace en dos.¹³ Quizás este desajuste se deba a la indistinción entre grupo, revista y colecciones de poesía. Si nos circunscribimos a las etapas de la publicación de las revistas *Algo Nuestro*, primero, y *Gallo de Vidrio*, después, ésta ha tenido tres épocas que se ajustan a los cambios por las que ha evolucionado la propia publicación. La primera etapa (1972-1974) comprendió los tres primeros años de la revista *Algo Nuestro* (a lo largo de 1972) y *Gallo de Vidrio* (desde 1973 hasta 1974), periodo en el que se publicaron veinticuatro números. Todos ellos poseen una extensión entre cinco y treinta páginas en formato folio, mecanografiados a una cara y con un tamaño de treinta y uno con cinco por veintiuno con cinco centímetros. A partir del número quince, la revista presentó un tamaño sensiblemente mayor (veintidós por treinta y dos centímetros) y desde

¹² Éstas estarías compuestas de 1ª etapa (1972-73), se publicaron 24 números de la revista; 2ª etapa (1974-75): asentamiento de calidad poética y homenajes, como A. Machado; 3ª etapa (1978-79): tras tres años de escasa actividad, se inaugura una nueva etapa más comprometida con la democracia y la autonomía andaluza; 4ª etapa (1980-83): se publican seis números de la revista y ocho de la colección; 5ª etapa (1983-85): poca actividad editora; 6ª etapa (1990- hasta la actualidad): se reagrupa este colectivo con motivo de un homenaje a Bécquer en el que participaron Ramón Reig, Jesús Troncoso, Amalio y Miguel Ángel Villar. En esta última etapa, se incorporan Ángel Sánchez Escobar, Benito Mostaza, José Cenizo, Ana Recio, Enrique Rodríguez Baltanás, Soledad Fernández Gomá, José Manuel Gómez Méndez y Elena Barroso (Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, pp. 79-137).

¹³ 1^{er} periodo: etapa de tanteo hasta 1975; 2º periodo: etapa de consolidación, cohesión y estabilidad del grupo, a partir de 1975 (José Cenizo Jiménez, «El colectivo *Gallo de Vidrio*», en *Poesía sevillana: Grupos y tendencias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-143).

el número doce, tuvo una cubierta de cartulina de distintos colores. Los primeros pasos de esta primera etapa fueron anotados por José Gil González en 1973:

Algo Nuestro nació hace un año. Yo fui padre de aquellas cinco primeras copias mecanografiadas que, para no tener, no tenían ni título. Por junio, la madrileña María Rosario de Paz fue madrina. Luego, hubo arameos por el nombre que se había impuesto a la criaturita. Pero ésta no se echó a llorar y por ahí anda con sus cerca de 300 ejemplares en el número 14. Ha puesto en circulación hasta 175 poemas y 69 prosas. Total, 65 firmas. Las cifras cantan.¹⁴

A pesar de la evolución extraordinaria en el número de ejemplares de *Gallo de Vidrio*, la difusión de los distintos números de esta publicación fue siempre precaria. Con el fin de dar una mayor difusión a los poemas publicados en sus páginas,¹⁵ se inauguró una colección de poesía donde se reunieron parte de estos poemas en sucesivas antologías, bajo los títulos *Azulejos*,¹⁶ *La Granada*,¹⁷ *Aljibe*,¹⁸ *Cántaro*,¹⁹ *Al Aire el canto del Gallo*²⁰ y *Nuba para una aurora andalusí*.²¹ En estos primeros años de febril confección de distintos números de la revista mecanografiada y reproducida a ciclostil, el impulso de estos jóvenes poetas suplió las carencias materiales que sufrían desde el comienzo de dicha aventura editorial.

La segunda etapa comenzó en 1974 y tuvo como rasgo más relevante la impresión de la revista *Gallo de Vidrio*. Entre otras novedades, la revista fue publicada bajo el título «El mismo canto», estuvo compuesta de veinte páginas y su tamaño fue menor que los precedentes (diecisiete por veinticuatro con cinco centímetros). A la efervescencia de la primera etapa, siguió una más mesurada en

¹⁴ José Gil González, «Prólogo», en AA.VV., *Azulejos*, Sevilla, Esc. Gráfica Salesiana, 1973, p. 9.

¹⁵ El número uno tuvo una veintena de ejemplares y del número veinticuatro se publicaron doscientos.

¹⁶ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1973.

¹⁷ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1974.

¹⁸ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1975.

¹⁹ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1976.

²⁰ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1979.

²¹ Sevilla, Gráfica Salesiana, 1980.

la que se publicaron únicamente seis números entre 1974 y 1976²² que carecieron de periodicidad. Nos encontramos ante la etapa de mayor repercusión mediática y social del colectivo «Algo Nuestro». Coincide, además, con unos años de plenitud del propio movimiento y una primera madurez en lo poético. La edición de esta etapa estuvo a cargo de José Matías Gil, Juan Manuel Vilches, Carmelo Guillén Acosta,²³ Juan Antonio Ballesteros, José Luis Portillo, Ramón Reig,²⁴ Miguel Ángel Villar²⁵ y Amalio García del Moral.²⁶ A finales de esta etapa, el núcleo responsable de la revista *Gallo de Vidrio* sufrió una escisión temporal que llevó a tres de sus miembros (Emilio Durán, Amalio García del Moral y José Matías Gil) a fundar un pliego poético llamada *Zéjel* y una colección de libros que llevó por nombre «Azotea». No obstante, con el comienzo del año 1978 volverían al seno del colectivo «Algo Nuestro» comenzando una nueva etapa en la revista *Gallo de Vidrio*.²⁷

Por último, la tercera etapa dio comienzo en febrero de 1978 con el retorno a una confección artesanal de la revista *Gallo de Vidrio*, en esta ocasión, compuesta por ocho páginas (quince con siete por veintiuno con ocho

²² Los números de la segunda época de *Gallo de Vidrio* se distribuyeron de la siguiente manera: *El mismo canto*, núm. 1 (1974); *El Reflejo Verde del Sol*, núm. 2 (1975); *Pobre araña de patas móviles*, núm. 3 (1975); *Hacia la luz y hacia la vida*, núm. 4-5 (julio 1975); *En este otoño gris*, núm. 6 (1976).

²³ Sevilla, 1955. Ha publicado los libros *Envés del existir* (Madrid, Rialp [col. «Adonais»], 1977), *Rosa de invierno* (Sevilla, Pasarela-libros, 1988), *La ternura infinita* (Ávila, Colonia Fontiverreña Abulense, 1991), *Nonaino* (Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1992), entre otros.

²⁴ Sevilla, 1954. Autor de numerosos poemarios, entre los que se encuentran *La Música* (Sevilla, Gallo de Vidrio, 1980), *Ese tul sombrío de negras formas* (1981), *Ciudad de silencio* (Sevilla, Artes Gráficas Padura, 1984), *Desde el Sur hacia la Nada* (1987), *Concierto barroco de un verano que me fui al mar* (Madrid, Endymión, 1988), *Llama en la posada del mar* (Madrid, Orígenes, 1990), *Segundo aniversario* (Madrid, Endymión, 1992), entre otros.

²⁵ Sevilla, 1952. Ha publicado el libro de poemas *Muñecos de barro* (Sevilla, Algo Nuestro [núm. 5], 1981).

²⁶ Granada, 1922. Pintor y poeta (más conocido por su faceta pictórica) ha publicado los libros de poemas *La mano florecida* (Sevilla, Algo Nuestro [núm. 3], 1974), *El pan en la mirada* (Granada, col. «Azotea», 1977), *Testamento en la luz* (Sevilla, Algo Nuestro [núm. 13], 1980), *Alquibla* (Sevilla, Torre de la Plata, 1983), entre otros.

²⁷ Cfr. José Cenizo Jiménez, *Poesía sevillana: Grupos y tendencias*, Ob. Cit., pp. 298-300.

centímetros). De éstos, únicamente vieron la luz dos números (febrero y marzo-abril de 1978) y poco después se transformó dicha publicación en una revista-pliego cuyo tamaño fue diecisiete con cinco por veinticinco centímetros. En esta última etapa, el colectivo «Algo Nuestro» centró sus actividades en presentaciones de libros y debates en la librería de ocasión o segunda mano «El Desván», así como la elaboración de estos sencillos pliegos.²⁸ La discontinuidad de sus actividades llevó, incluso, a la disolución del movimiento «Algo Nuestro» en 1985 y a su resurgir, un lustro más tarde, en 1990.²⁹ Los componentes del colectivo fueron en esta última etapa Miguel A. Villar, José Manuel Gómez y Méndez,³⁰ Benito Mostaza,³¹ Anselmo Ruiz de Alarcón y José A. Pérez.

Las palabras «vigilante» y «transparente» aparecían en la cubierta de la revista *Gallo de Vidrio* a modo de lema: ser «vigilantes como el gallo y transparentes como el vidrio». A partir de esta declaración de intenciones, las páginas de *Gallo de Vidrio* intentaron, en opinión de José Cenizo, «obrar con valentía y sinceridad, denunciar todo lo que en la cultura, y en la sociedad en general, debe ser denunciado».³² No obstante, esta afirmación nos parece algo vaga y, en todo caso, no debe generalizarse a todas las etapas del colectivo poético «Algo Nuestro» descritas. De hecho, la primera intención del Colectivo fue la comunión de fuerzas en torno a la poesía, sin que ésta estuviera marcada por signo o tendencia alguna:

Tengo idea de que lo interesante es conectar con los otros, romper el monadismo, abrir cada uno su tienda para que todos puedan elegir nuestros propios productos –escribió José Gil en 1972–. Es preciso unir fuerzas. ¿Qué vale una uva si no está

²⁸ Esta revista-pliego vio la luz en octubre 1980, diciembre 1980, febrero 1981, abril 1981, mayo 1982, mayo 1983, diciembre 1992, marzo 1993, marzo 1994 y febrero 1994, entre otras.

²⁹ A partir de esta fecha, se renuevan los esfuerzos del colectivo «Gallo de Vidrio» por hacerse presente en la vida cultural sevillana con la asistencia a numerosos actos, homenajes y lecturas poéticas. Sin embargo, su repercusión fue menor de la lograda en la primera y la segunda etapa.

³⁰ Moguer (Huelva), 1950.

³¹ Córdoba, 1946.

³² José Cenizo Jiménez, «El colectivo *Gallo de Vidrio*», en *Poesía Sevillana: Grupo y tendencias (1969-1980)*, *Ob. Cit.*, p. 91.

en el racimo? (...) Se trata de construir y construirnos en una acción conjunta, sacar agua del mismo manantial humano. (...) No es difícil expresar que ya está bien de andar a la caza como cangrejos ermitaños, que hay que romper la soledad...³³

En el contexto poético sevillano de principios de los setenta, los poetas del colectivo «Algo Nuestro» aportaron una nueva actitud juvenil a la poesía sevillana de los setenta. No obstante, sus logros poéticos nunca cumplieron esta pretendida renovación literaria. De todo esto encontramos numerosos ejemplos en la poesía de *Gallo de Vidrio*, cuya actitud llevó a publicar a José Gil González un soneto irónico a modo de prólogo en la antología *Azulejos* en 1973:

Si no has hecho un soneto, ¿qué futuro
te espera a ti, bobalicón poeta?
Como el bebé el acíbar de la teta
será tu verso desabrido y duro.

En vano es estrellarte contra el muro
del Parnaso con mil y una receta;
no encontrarás padrino que te meta
en el Empíreo luminoso y puro.

Escribe endecasílabos sin cuento.
Corrige, tacha, rompe, torna y sigue.
Pon los acentos donde el arte manda.

Endereza y gradúa el argumento.
El verbo exacto. Cada verso ligue
con el siguiente... Buen poeta, ¡anda!³⁴

En los primeros años del colectivo poético «Algo Nuestro» su interés se centró en la elaboración de un discurso propio, una voz juvenil que buscaba nuevos

³³ José Gil González, «No más cáscara», S.T., núm. 1, febrero 1972. s.p.

³⁴ José Gil González, «Soneto», en VV.AA., *Azulejo*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1973, pp. 8-9.

referentes literarios y rechazaba la actitud conformista heredada. Pero, si por un lado rechazaron la poesía en un sentido clásico, tampoco olvidaron cuanto había de esencial y de vida en estos versos. En la misma antología que aludíamos antes, su prologuista anotó algunos rasgos de la poética de la revista *Algo Nuestro*:

La poesía no puede ser lógica ni sentimental; debe ser anárquica e irrepetible. La poesía debe ser viva y vida, la bola de nieve de Enrique Bergson. Pero esto lo comprenden pocos. Ni Gonzalo de Berceo, ni San Juan de la Cruz, ni Juan Ramón Jiménez, salvo error, me llevarían la contraria. Por lo mismo son los más grandes. Por lo mismo yo camino a la inconsciencia y soy de esos pocos que escriben por inspiración, como se hace en el pueblo andaluz que, bien se sabe, es el pueblo de los poetas –por eso va tan mal, dirá algún cínico–. Por lo mismo mi poesía de ayer no puede ser escrita hoy; pero sí puede ser revitalizada, revivida.³⁵

Esta alusión a la «bola de nieve» bergsoniana (que se despeña por la ladera de una montaña y, mientras esto sucede, se va agrandando en su rodar) mostraba la importancia que para estos jóvenes poetas poseía la relación entre vida y poesía: había que vivir primero para trasladar lo escrito al verso posteriormente. Este planteamiento hacía referencia a la relación poesía–poeta en un ámbito personal. Sin embargo, fue éste el germen que más tarde dio lugar a un compromiso explícito con el entorno. Este texto de José Gil González también nos acerca a una valoración mayor de la inspiración sobre la técnica y la cualidad del poeta como visionario o vate. Estos comentarios no eran una poética ni tampoco lo pretendían, pero mostraban cierta intuición juvenil que el tiempo iría definiendo. En la primera etapa de *Gallo de Vidrio*, hemos encontrado un profundo debate en sus páginas sobre la misión de la poesía como muestra las siguientes palabras: «Poetas míos, cantores de basuras, creedme, habéis desenfocado la cuestión. Y es que no existen letrinas únicamente. Hay también aire libre y sol y rosas y muchachas de piel hermosísimas».³⁶ Hasta una declaración totalmente opuesta que estaba inspirada en la poesía cívica, comprometida o social de los cincuenta:

³⁵ José Gil González, «Introducción», en VV.AA., *Azulejo*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1973, p. 10.

³⁶ *Gallo de Vidrio*, núm. 19, 1973, p. 122.

Deber de la poesía es desintegrar, mirar, negar, combatir, subvertir toda realidad que pretenda presentarse como objetividad, como necesidad irrecusable; misión de la poesía es, incluso, combatir, negar, blasfemar de la misma literatura, cuando ésta pretende convertirse en objetividad, en autosuficiente; es decir, en impostura, en letra sin espíritu, sin raíz en el dolor humano, que nunca puede justificarse. Sólo en una poesía nacida de la conciencia desdichada puede reconocerse el hombre contemporáneo. Antonio Romero Márquez.³⁷

Sin embargo, entre ambas posturas encontramos la búsqueda de un punto intermedio inspirado, en parte, en la actitud de la década de los sesenta. Observados con la distancia que conceden los años, estos referentes literarios fueron demasiado influyentes y el equilibrio nunca fue real entre lo estético y lo panfletario: «Es preciso seguir la difícilísima arista del justo medio –era la invitación que se leía en un editorial de 1974–, el virtuoso perfil de lo poético separado al mismo tiempo de esteticismos vanos y de arrabaleras demagogias».³⁸ No obstante, todas estas proclamas estéticas contenían implícitamente un carácter subordinado de la poesía a la vida. Dicho planteamiento decantaba la balanza estética hacia el poema humanista, tanto en su vertiente existencial como en la cívica o social. Esto hace que, poco después, descubramos en la introducción de la selección antológica titulada *La Granada* las siguientes palabras:

Consideramos la poesía como un quehacer inevitable que la vida provoca y exige. La vida se vive y no se discute. Y cada vida es original aunque enzarzada en las otras. Así la poesía. Sea varia y personal, exponente de la propia categoría. Sea una voz, pero no una isla. Sea una riqueza, pero no una propiedad privada. Sea un servicio, pero no una imposición.³⁹

Las primeras reflexiones del colectivo poético «Algo Nuestro» nacieron de la tensión entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo. No obstante, desde el principio los poetas de la revista *Gallo de Vidrio* eran conscientes de la

³⁷ *Gallo de Vidrio*, núm. 17, 1973, p. 62.

³⁸ *Gallo de Vidrio*, núm. 23, 1974, p. 61.

³⁹ S.A., «Prólogo», en AA.VV., *La Granada (Selección)*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1974, p. 8.

pluralidad de voces y de estéticas heterogéneas que convivían bajo el mismo techo de «Algo Nuestro». Sin embargo, todas ellas tenían una misma finalidad que, poco a poco, fue calando en el colectivo al asumir de una manera general la responsabilidad en la difusión de la poesía:

este *Cántaro*, con sus curvas líneas femeninas, su frescura maniobrero y nómada, su indeclinable vocación de tierra nos va a servir de insustituible intendencia para el peregrinar de este ciclo andariego que los de *Gallo de Vidrio* hemos asumido como una hermosa tarea para llevar a todas partes el espontáneo aliento de la Poesía.⁴⁰

Desde una actitud más personal en la primera época de la revista, la postura de este colectivo poético fue comprometiéndose más con la realidad y con el mundo que les rodea, como puede observarse en el tono reivindicativo de la última y tercera etapa de su revista. De hecho, este cambio se observa ya en 1979, con la publicación de la selección de poemas *Al aire el canto del gallo*, donde leemos en su cubierta interior: «La utilización y desarrollo de la poesía, de ese indispensable fruto nacido del alma en su contacto con el mundo, para cambiar profundamente una realidad que no gusta, que anquilosa y aniquila y que por ello es preciso desobedecer».⁴¹ Es decir, el colectivo poético «Algo Nuestro» recorrió el camino abierto en los años cincuenta hacia el compromiso con la sociedad y las circunstancias que le había tocado vivir. Sin embargo, esto no fue siempre así y, en este sentido, dicho compromiso fue creciendo en el seno de este colectivo a lo largo de toda la década de los setenta, iniciada en su primer acto público de 1973 con motivo de presentación de la antología *Azulejos* de José M. Gil. Hubo que esperar hasta la tercera etapa de *Gallo de Vidrio* (febrero de 1978) para encontrar una formulación explícita de Jean Cocteau («El papel de los niños, de los poetas y de los héroes consiste en desobedecer las órdenes») y un editorial donde se explicitaba el fin de una poesía que se sentía urgida por el mundo:

⁴⁰ S.A., «A modo de asa para tomar este cántaro», en AA.VV., *Cántaro (Selección)*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1976, p. 5.

⁴¹ S.A., «Introducción», en AA.VV., *Al aire el canto del gallo*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1979, p. 5.

por poetas es por lo que desde esta tercera etapa de GALLO DE VIDRIO, vamos a seguir intentando desobedecer las órdenes.

Las dadas por una sociedad que no nos gusta y que no solo vamos a contestar sino a pretender cambiar con la herramientas que sean precisas.

A golpe de poema queremos atacar los rutinarios paraísos artificiales del confort y el consumismo y estamos dispuestos a izar en cualquier oxidada verja la bandera transcendida (sic) de la imaginación.⁴²

Esta cita completa el recorrido del colectivo «Algo Nuestro» y «Gallo de Vidrio» que, dejando a un lado las particularidades de sus distintos miembros, evolucionó desde una poética tradicionalista y existencialista hasta una poesía comprometida y social que, en cierto modo, lo abocó a un callejón poético sin salida: la poesía como medio de comunicación.

Pocos grupos de los setenta han tenido tanta atención crítica como «Algo Nuestro» o «Gallo de Vidrio». Este hecho ha sido posible ya que tres de sus miembros de distintas épocas se han preocupado de difundir y estudiar la labor realizada por este colectivo de poetas.⁴³ Entre ellos, la profesora Elena Barroso⁴⁴ fue quien inauguró una serie de estudios críticos que luego continuaron tanto Ramón Reig⁴⁵ como José Cenizo.⁴⁶ Todos ellos han dedicado páginas espléndidas al análisis y la interpretación de un movimiento cultural que siempre tuvo la aspiración de llegar al mayor número de receptores posibles. Sin embargo, desde sus comienzos el colectivo poético «Algo Nuestro» también fue apoyado por algunos críticos y poetas residentes en la ciudad de Sevilla. Como ejemplo de esto

⁴² *Gallo de Vidrio*, núm. 1, febrero 1978, s.p.

⁴³ José Cenizo perteneció a dicho colectivo desde 1990, Elena Barroso se incorporó brevemente en 1992 y Ricardo Reig, ha formado parte de dicho grupo desde 1974, siendo uno de los miembros más activos en la segunda y tercera etapa de la revista *Gallo de Vidrio*.

⁴⁴ «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, pp. 79-137.

⁴⁵ «Sevilla. Una ojeada al *Narciso*», *Ob. Cit.*, pp. 157-183.

⁴⁶ «El colectivo *Gallo de Vidrio*: Una aproximación a la socioliteratura», en AA.VV., *Gallo de Vidrio. 20 años de cultura en Sevilla*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994, pp. 13-22. Luego en *Poesía Sevillana: Grupo y tendencias (1969-1980)*, *Ob. Cit.*, pp. 91-143.

que aquí afirmamos, reproducimos un artículo titulado «La revista poética *Algo Nuestro*» de Felipe Pérez que fue publicado en *El Correo de Andalucía* del veintiuno de noviembre de 1972:

Como dice Carlos A. Vílchez, la revista es el vehículo que les permite hablar, manifestarse y dirigirse a los demás y no olvidemos que hablar con los demás supone comunicación.

Con esta ideología de la primera página, sería más que suficiente para dar el aplauso a esta juventud que comienza a ser parte de la nueva generación de poetas sevillanos.

A lo largo de los poemas que se presentan, nos encontramos una temática variada: desde la pura manifestación de la belleza de un fenómeno, como puede ocurrir en el poema «Otoño», Carlos A. Vílchez, o en «Anhelos», de Julio Tomasetti; pasando por el gusto popular y andaluz de una M. Espinosa que, sin merma de sus destacados valores, personalmente no encaja y el tema taurino del impecable soneto, de sorprendente clímax, de José Gil, fundador de la publicación; o por la introversión, quizás exagerada, de Juan M. Vílchez y, dejando otros muchas atrás, llegamos a la humildad y autodefinición de un poeta tan humanamente social como se nos manifiesta en «Adivinanzas» de José M. García; o a este Rafael Alfaro, ...

En fin, que nos encontramos en Sevilla con una revista de poesía que, por su calidad, debe ser promovida y difundida. Habría que corregir, a mi juicio, ciertas cosas que huelen a snobismos e infantilismo; introducir algunas secciones necesarias en una revista de poesía, así como algunos cambios en la presentación. Pero, aparte estos pequeños fallos susceptibles de mejora, esta publicación merece nuestro apoyo y aliento.⁴⁷

Quizás, el más destacado sea el apoyo del profesor don Francisco López Estrada, quien en varias ocasiones alentó el trabajo de ese grupo de jóvenes poetas, como observamos en una entrevista difundida por Radio Nacional de España el quince de enero de 1973:

⁴⁷ *Algo Nuestro*, núm. 14, 1972, s.p.

Creo que en Sevilla necesitamos una revista poética. Una ciudad de la categoría de Sevilla no tiene, propiamente, una revista poética impresa; hay el esfuerzo de algunos muchachos, que verdaderamente quiero destacar, con esta revista reproducida a máquina, tirada a ciclostyl, de *Algo Nuestro*; pero quisiéramos que también Sevilla tuviese una revista poética impresa.⁴⁸

Por último, fue Luis María Ansón quien en ese mismo año de 1973 comentó la libertad de los jóvenes autores de *Gallo de Vidrio*, considerándoles como necesaria llegada de una renovación poética en el cuarto cerrado de la tradición:

Lo que sorprende hoy de algunos grupo de jóvenes occidentales no es verles barbados, greñudos y malolientes, sino desprovistos de la vieja máscara del altivo Occidente dogmático e inquisidor. Libres como pájaros, los jóvenes, algunos jóvenes, dicen los que sienten, al margen de una sociedad que se cuece en la turbia salda de los hábitos convencionales. (...) Con ellos ha entrado un poco de aire fresco en la radiante cripta occidental.⁴⁹

Como resultado de esta campaña de difusión de *Gallo de Vidrio*, los poetas de este colectivo recibieron el Premio Sevillano del Año 1974 concedido por Radio Sevilla.⁵⁰ Y un año más tarde, en 1975, el colectivo «Gallo de Vidrio» fue reseñado por la revista *Cambio 16*⁵¹ tras el homenaje a Antonio Machado en su centenario. Por este mismo motivo, Dámaso Alonso pronunció una conferencia sobre el poema «Daba el reloj las doce», recibió a los poetas de «Algo Nuestro» y se suscribió a la revista. Por último, también fueron numerosas las reseñas sobre las selecciones de los poemas de la revista *Gallo de Vidrio*, como ocurrió con la antología *Azulejos* publicada en la *Estafeta literaria*⁵² y escrita por Ángel García López, la noticia radiofónica en el programa «Cita con un poeta» (que emitió

⁴⁸ *Gallo de Vidrio*, núm. 15, 1973, p. 27.

⁴⁹ *Gallo de Vidrio*, núm. 18, 1973, p. 92.

⁵⁰ En *Gallo de Vidrio*, núm. 2 (2ª época, 1975) se publica un artículo que celebra el premio «Sevillano del año 1974» de la radio SER (dentro de la categoría de Literatura), y también alude a un artículo dedicado este mismo asunto en *El Correo de Andalucía* (19/1/1975).

⁵¹ 11/08/1975.

⁵² 1/06/1973.

Radio Sevilla a las doce y media de la noche y que exaltó la labor de *Gallo de Vidrio* y el grupo *Algo Nuestro*) y la revista radiofónica *Ángaro. Revista de poesía* en Radio Peninsular de Sevilla (donde fue nombrada y comentada la revista *Algo Nuestro* el veintiuno de noviembre de 1972).

Toda esta constante difusión del colectivo «Algo Nuestro» no dejó de formar parte de una programada estrategia de difusión de los valores poéticos que habían defendido. De hecho, desde los primeros números de *Gallo de Vidrio* se expuso la necesidad de comunicarse con otras revistas, colectivos y medios de comunicación:

Reafirmamos el deseo de estar en contacto con los grupos poéticos y con los medios de comunicación social sevillanos. Hablamos de la sección de crítica de libros de poesía: esta sección de GALLO DE VIDRIO está abierta y recibirá, cuantas reseñas y comentarios lleguen, con la mejor acogida. En el deseo de intensificar los contactos personales vamos a aumentar el número de recitales de poesía no sólo de poetas consagrados, sino también –y mejor– de los miembros de nuestro movimiento poético y otros poetas jóvenes. Desde ahora invitamos a todos a nuestras tertulias poéticas de los viernes.⁵³

La necesidad constante de difusión mediática de la revista no repercutió negativamente en la elección estética o ética de los componentes del colectivo «Algo Nuestro». De hecho, la renuncia a distintas ayudas económicas fue determinante para que fueran independientes y autónomos a lo largo de toda la década de los setenta. Si su vocación era llegar al mayor número de lectores de poesía, esto no se haría a costa de la renuncia de sus principios:

Nuestra publicación (...) se ha venido negando a la ayuda de todo tipo si iba en detrimento de su libertad de acción. Nuestra publicación ha preferido que su andadura discurra por la calzada del trabajo tácito, anónimo de un equipo de

⁵³ *Algo Nuestro*, núm. 7, julio 1972, s.p.

gente viva, de espaldas a los convencionalismos imperantes en el mundillo literario.⁵⁴

En general, las escasas relaciones del colectivo poético «Algo Nuestro» con otras publicaciones de los setenta se redujeron fundamentalmente a la revista *Bahía* y, especialmente, a su director Manuel Fernández Mota, que ofreció su revista para las colaboraciones de estos jóvenes poetas.⁵⁵ También recibió colaboraciones de multitud de poetas de otras provincias, como Jesús Fernández Palacios, Julio Vélez o Diego Roper Regidor.

La revista *Gallo de Vidrio* comenzó a perder interés literario en la tercera etapa que aquí describimos. De hecho, a partir de 1980 la labor editorial fue cada vez más escasa y dispersa, cuando languidece el colectivo poético que la sustentaba hasta desaparecer en 1985. Sin embargo, «Gallo de Vidrio» volvió a reaparecer en 1990 con un homenaje a Bécquer, aunque su labor editora no tuvo el impulso de las épocas anteriores, conformándose con la edición de la revista-pliego a la que aludimos con anterioridad y la continuación de las colecciones de poesía.

3.3.3.1. LA POESÍA EN LAS REVISTAS *ALGO NUESTRO* Y *GALLO DE VIDRIO*

Los contenidos de la revista del colectivo poético «Algo Nuestro» siempre han tenido una estructura similar, compuesta por un breve editorial, seguido de los poemas publicados y, generalmente, cerrada por un apartado de crítica literaria. De hecho, la escasez material que ha caracterizado a este colectivo poético (a excepción de la segunda etapa, en la que se publicaron seis números entre 1974 y

⁵⁴ S.A., «Introducción», en VV.AA., *Aljibe (selección)*, selec. de J.A. Ballesteros, E. Durán, J.M. García, J. Gil, C. Guillén, J.L. Portillo, C.A. Vílchez, J.M. Villar, Sevilla, Esc. Gráfica Salesiana, 1975, p. 5.

⁵⁵ *Algo Nuestro*, núm. 6, 1972, s.p.

1976) ha limitado considerablemente su difusión a ámbitos locales. Por un lado, la revista no tuvo nunca una estructura fija ni secciones bien definidas; por otro, tampoco fue periódica, como se anunciaba en 1972 en uno de sus editoriales: «Recuerden los impacientes que nuestro «instrumento de unión» no es periódico. Elástico como el acordeón, sale cuando hay material suficiente y ocho horas disponibles para su confección».⁵⁶ De aquellas revistas sin título (del número uno al número cinco) con apenas diez (números uno, dos y tres), quince (número cuatro) o veinte ejemplares (número cinco), se pasó a ochenta ejemplares desde el número seis y a los cien en el número nueve de *Algo Nuestro* (1972). La primera época (1972-1975) del colectivo poético «Algo Nuestro» estuvo dividida en dos etapas bien definidas: hasta el número catorce (1972) y desde el número quince al veinticuatro (1973 y 1974):

Gallos de Vidrio no nace hoy; es la segunda etapa; la evolución lógica de los que hemos definido como «Algo Nuestro». / *Gallo de Vidrio* es la convergencia de las dos actitudes que definen nuestro movimiento poético: *TRANSPARENCIA*, como la del *VIDRIO*, y *VIGILANCIA*, como la del *GALLO*. / *Gallo de Vidrio* será la más inquieta y clara expresión el movimiento poético sevillano «Algo Nuestro».⁵⁷

La segunda época estuvo compuesta de los seis números impresos entre 1974 y 1976. Dos años después, en 1978, se inauguró la tercera y última etapa que concluyó con las sucesivas publicaciones de la revista-pliego en 1980 (y que no vamos a abordar en estas páginas). En todos sus periodos, la revista de este colectivo estuvo compuesta fundamentalmente de poemas de diversos autores, en general pertenecientes al colectivo «Algo Nuestro» y «Gallo de Vidrio».

Al abordar el estudio de la estética poética de la revista *Algo Nuestro* y *Gallo de Vidrio* debemos partir de una idea anotada por Elena Barroso en 1984:

Una visión panorámica de su quehacer lírico hasta el momento evidencia tal pluralismo y permite señalar las direcciones más definidas hacia las que se vienen

⁵⁶ José Gil González, «Del verso, la colaboración y la impaciencia», S.T., núm. 3, abril 1972, s.p.

⁵⁷ Carlos A. Vílchez «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm. 15, 1973, p. 2.

orientando, pudiendo afirmarse que prácticamente en ningún autor se descubre una tendencia única.⁵⁸

La heterogeneidad poética fue uno de los elementos definidores del colectivo poético «Algo Nuestro» motivada, en parte, por tratarse de un colectivo joven de los setenta en plena búsqueda de una voz propia. A pesar de la diversidad, la autora de la cita sintetiza la temática de los poemas que aparecen en las publicaciones de este colectivo sevillano. En su opinión, los poetas de «Algo Nuestro» pueden reunirse temáticamente en dos grandes líneas: el «compromiso horizontal» o poesía comprometida y el «compromiso vertical» o la poesía de tema existencial.⁵⁹ Por nuestra parte, incluiremos también una tercera vía ajena al término «compromiso» y que denominaremos poesía arraigada y religiosa.

Un rápido repaso a todas estas tendencias nos remite a las dos primeras décadas de la posguerra española. En cierto modo, los referentes literarios de los poetas de «Algo Nuestro» partían, por un lado, de la literatura escolar (basada en textos clásicos de la literatura española: Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Garcilaso, Lope de Vega o Quevedo, entre otros) y, por otro, de los modelos literarios contemporáneos que tenían como referentes la *Antología consultada de la Joven Poesía Española* (1952) de Francisco Ribes. Tanto la poesía existencia como la social reaccionaron en los años cuarenta (especialmente, la «Quinta del 42» de las revistas *Proel* y *Espadaña*) contra el garcilasismo imperante en los primeros años de la posguerra. Éstos son los dos parámetros más significativos entre los que se mueve la poesía del colectivo «Algo Nuestro». De hecho, una de las más acerbas polémicas suscitadas en sus páginas tuvo por objeto

⁵⁸ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, p. 90.

⁵⁹ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, pp. 91-103. Su autora alude a un tercer bloque temático que denomina «Andalucismo» y que, en nuestra opinión, debiera incluirse como un aspecto particular del «compromiso horizontal».

el compromiso de la poesía en términos muy similares a las poéticas de la *Antología consultada*⁶⁰ de Francisco Ribes:

Y, luego, la poesía (¿más todavía?), habiendo tantas cosas por hacer... si no es útil, todo es «cáscara», como cualquier cacharro bello.

No es lícito mirarse al espejo habiendo, como hay, tantos necesitados de ser vistos, es inútil narcisismo hacer ejemplares justos para los que los hacen, no los necesitan.⁶¹

Este planteamiento beligerante de Isaac Prieto marcó, en cierto modo, las líneas del compromiso poético que poco a poco fue recorriendo la revista *Algo Nuestro*, primero, y *Gallo de Vidrio*, después. No obstante, el grado de este compromiso poético presentaba grados muy diversos, que iban desde el homenaje más o menos explícito a un autor hasta el discurso contestatario de José Gil en el poema titulado «¿Qué es el pueblo?». ⁶² En el primer caso, encontramos los versos de Carmelo Guillén Acosta, cuyo soneto «La voz» estuvo dedicado al difunto poeta Miguel Hernández:

La voz, es como un eco que surge de los aires
como un trueno errante por la efímera vida.
Es el silencio abierto de una mañana sorda
que empieza a caminar por bosques cazadores.

Tengo esta voz –espejo anclado en mis entrañas–
para aquietar al mísero que tira el pan a trozos.
Tengo el sudor, la sed y la agonía hechos esbozos
tenues... amargos esbozos en esta mar que bañas.

Quiero escarbar, hasta hallar sus raíces, los nervios
agrietados que amarran estas venas.

⁶⁰ Francisco Ribes, *Antología consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia, Mares, 1952, pp. 21-25; 2ª reed. facsimilar, Valencia, Editorial Prometeo, 1983.

⁶¹ Isaac Prieto Caballero, «Discrepo», S.T., núm. 2, marzo 1972, s.p.

⁶² José Gil González, «¿Qué es el pueblo?», *Algo Nuestro*, núm. 8, 1972, s.p.

Tengo por ley, en este alado camino,

el salvar los pellejos, el tirar atavíos
que amarren al alma en estas cosas mundanas.
Tengo por fuerza en mis venas cumplir mi destino.⁶³

Este soneto en alejandrinos mostraba la mezcla entre la preocupación formal, heredada de las influencias de la poesía modernista de Rubén Darío (en su etapa del libro *Cantos de vida y esperanza*), y una preocupación existencial, aunque sin dramatismo, donde el autor exponía su visión del mundo sin desarraigo alguno. Dicha poesía de temática existencial tuvo como fin expresar la realidad interior del poeta,⁶⁴ que se tornaba social cuando Carmelo Guillén Acosta volvía la mirada hacia la temática comprometida en los versos «Pero el sol no podía salir aún...»:

Había cuero en las manos del hombre
para hacer diez millones de alpargatas en una semana y media;
pero el sol no salía
ni la luna cesaba de reír y reír continuamente enseñando sus dientes
[negruzcos].⁶⁵

Estos versos seguían siendo formalmente muy cuidados y, a su vez, mostraban una inquietud propia de la realidad inmediata en la que vivía el poeta. Por otro lado, no deja de sorprender la recurrencia a la temática antibélica de varios poetas del colectivo «Algo Nuestro». En su poema «Ya es la paz», Isaac Prieto Caballero manifestaba un profundo pesimismo por el presente. Su poética partía de la dialéctica del desarraigo del hombre y la violencia de estar vivo. La vida, entonces, estaba a merced de las injusticias:

Suenan los cañones.

⁶³ Carmelo Guillén Acosta, «La voz», *Gallo de Vidrio*, núm. 18, 1973, p. 110.

⁶⁴ Cfr. Carlos Bousoño, «El poeta y sus gustos», en Francisco Ribes (ed.), *Ob. Cit.*, pp. 21-25.

⁶⁵ Carmelo Guillén, «Pero el sol no podía salir aún...», *Gallo de Vidrio*, núm. 17, 1973, p. 87.

¿qué hora es ésta para sonar cañones?
¡Ha sido el cañón que anuncia el fin!
¡alegría!,
las naciones unidad ha firmado la tregua. (...)

...pero no.
no es el cañón que adorna las almenas medievales.
se acabó la tregua.
todo fue un sueño.
la noticia es falsa, anuncian por la radio.

una escuadra de reactores escupe sus bombas.
en la plaza mayor todo está muerto.

en el recuento de destrozos sobran brazos y piernas.
hay cabezas de más en el recuento.
los hombres marchan rotos por la calle.
no es la paz. (...)⁶⁶

Los planteamientos poéticos de Isaac Prieto nacieron, sin lugar a dudas, de los parámetros literarios expuestos con anterioridad por Gabriel Celaya en numerosas ocasiones, como en la reiterada poética titulada «Poesía eres tú»:

La Poesía no es un fin en sí –escribe este poeta vasco–. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. (...)

Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. (...)

La Poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre.⁶⁷

Este planteamiento poético fue asumido desde el primer número de *Algo Nuestro*, aun cuando la revista no tenía un nombre definitivo. Sin embargo, con el paso de

⁶⁶ Isaac Prieto Caballero, «Ya es la paz», S.T., núm. 3, mayo 1972, s.p.

⁶⁷ Gabriel Celaya, «Poesía eres tú», en Francisco Ribes (ed.), *Ob. Cit.*, p. 44.

las distintas entregas el colectivo «Algo Nuestro» fue profundizando en todos estos elementos hasta llegar a convertirse, a partir de la segunda época en 1974, en poética central de la revista *Gallo de Vidrio*. Dentro de esta intensificación, la poesía del joven Ramón Reig fue la que ejemplificó mejor en estas fechas el compromiso social de la poesía del colectivo «Algo Nuestro»:

Cuando sonó el BUM,
aquel hombre sintió
que se varaba por dentro.

Todo había cesado.
Le colgaron una etiqueta
y lo remitieron a su ciudad.
Ahora pasea por la Avenida Mayor,
¡¡¡CIEGO POR LA PATRIA!!!⁶⁸

Las características recurrentes de la poesía social a partir de 1974 convirtieron las páginas de *Gallo de Vidrio* en una mirada apasionada de la realidad inmediata que rodeaba a los poetas. Su predilección por el lenguaje cotidiano en comunión con los temas tratados devino en un desdén progresivo por el formalismo expresivo de la primera época. Por todo esto, la poesía de la segunda (1974-1976) y tercera época (1978, especialmente) de *Gallo de Vidrio* estuvo ligada al contexto histórico y a la sociedad que tocó vivir a este colectivo. Sin embargo, las características enunciadas nunca debieron entenderse como elementos homogenizadores de la poética de «Algo Nuestro». Por el contrario, debemos insistir aquí en que se trata de vetas poéticas muy distintas unas de otras, cuyo elemento común fue una actitud beligerante ante el mundo y la angustia del hombre. Como anunciamos al principio, esta variedad no sólo la hallamos entre los heterogéneos colaboradores, sino que también se producía en los diversos poemas de un mismo autor. Entre los distintos escritores que aparecían en las páginas de *Gallo de Vidrio* hemos encontrado al poeta y pintor Jesús Troncoso. Desde muy pronto, este autor publicó numerosos textos muy diversos entre sí

⁶⁸ Ramón Reig, «Cuando sonó...», *Gallo de Vidrio*, núm. 22, 1974, p. 87.

como la poesía social de «Minero de Linares»,⁶⁹ la poesía arraigada y familiar de «Vuelcos de amor»⁷⁰ o «Melancolía de un pintor poeta»,⁷¹ donde consiguió hilar en un tono amable algunos versos. Otro ejemplo más heterogéneo lo encontramos en la obra de José Matías Gil. Éste incorporó a su poesía la parodia de textos clásicos y rescribe con sus versos buena parte de la mejor tradición poética española, desde la literatura de Gonzalo de Berceo a Federico García Lorca:

Usando del sistema de la cuaderna vía,
voy a escribir mis versos cuando termina el día.
No es un mester sencillo éste de la poesía;
bien lo sabe el que habla de su melancolía.

Y con este sistema del verso balbuciente,
ingenuo y cristalino, como agua de la fuente,
dejaré en los papeles lo que cruce mi frente,
sin precisar la pausa, el acento, el mordiente.

(...)

En mis manos el libro que escribió Juan Ramón,
por sus páginas siento latir su corazón.
Bien habló de Platero, el burro de algodón
que se murió un mal día. ¡Cuánto lloró Carbón! (...)⁷²

Este tono irónico y desenfadado no impidió a José Gil escribir el poema titulado «Perspectiva honda desde la solapa», cuyo tono surrealista remite a la poesía del veintisiete, especialmente a la obra *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca:

Por eso aquellos negros besaban el cemento
y los niños miraban el culo de la mona

⁶⁹ *Gallo de Vidrio*, núm. 15, 1973, p. 9.

⁷⁰ *Gallo de Vidrio*, núm. 18, 1973, p. 106.

⁷¹ *Gallo de Vidrio*, núm. 21, 1974, p. 12.

⁷² José Gil González, «El verso balbuciente», S.T., núm. 4, mayo 1972, Extra de primavera, s.p.

y el enano escupía a la cruz del andamio
y la tonta cortaba las uñas a la vaca. (...) ⁷³

No obstante, una escritura tan variada parece más el ensayo constante por encontrar una voz propia que una poética plural. Por esta razón, no es de extrañar que también mostrara dicho autor sus cualidades como sonetista en los poemas humorísticos «Soneto a la conductora novel» y «Soneto tonto»,⁷⁴ impregnados de toda la tradición satírico-burlesca de la literatura áurea. Este tono coloquial y cotidiano que observamos en los versos de José Gil también se reconoce en los poemas que publica Juan Manuel Vílchez, como el titulado «Vamos a empezar de nuevo nuestro diálogo», donde desarrolló esta temática existencial amable de *Gallo de Vidrio*:

Me has hablado de tu vida absurda,
sumergida entre tormentas
y búsquedas inútiles por sendas no propicias.
Gota a gota tu sangre coágulo en la soledad.
De tu marcha que transcurre
por senderos que no te pertenecen (...).⁷⁵

En este capítulo, las páginas de *Gallo de Vidrio* albergaron numerosos poemas que oscilaban entre la preocupación existencial y la necesidad de salir hacia el entorno social del poeta. Esto es lo que observamos en otros versos, esta vez de José Velasco, donde existía un cuidado formal extremo a la par que utiliza un léxico sencillo y cotidiano:

Ya el sol ha perdido su brillo desnudo.
Y una pálida nube rodea las flores
de vuestras tumbas solitarias.

⁷³ José Gil González, «El verso balbuciente», S.T., núm. 5, mayo 1972, s.p

⁷⁴ *Algo Nuestro*, núm. 12, 1972, s.p.

⁷⁵ Carlos A. Vílchez, «Vamos a empezar de nuevo nuestro diálogo», *Gallo de Vidrio*, núm. 17, 1973, p. 75.

He visto a la gente gritar por vosotros.
El viento frío mezclaba las palabras
con las monedas que trajo la muerte.
Cada rueda está girando en torno a su eje,
como en lo años del oscuro pasado
–brillante para mí y para muchos más–.
Alguien está a punto de nacer de nuevo
y, aún así, la tierra húmeda del campo
no es propicia para nueva tormentas.
Pero, aunque sé que nadie limpia los caminos,
mi voz, todavía, no ha muerto para siempre.
La vida sigue escondida en su envoltura.
Y vosotros, allá lejos en la claridad
que aún mis ojos vivos no alcanzan,
gritáis en mis oídos palabras casi olvidadas.
Creo en ti –os contesto a todos–;
pero yo sé que eso no puede salvarme.
Veo a la gente que os señala con el dedo
sin comprender que no pueden hacerlo
porque tienen las manos llenas de aire.
Ya nada os daña, nada os hiere;
poseéis el sonido verdadero
y la felicidad canta con vosotros
en no sé qué banda de otro lugar lejano.
Acabó el trabajo de los días grises,
se acabó la vida y la búsqueda ardiente.
Todo ha terminado para vosotros.
Solamente yo estoy aquí.⁷⁶

La dedicatoria de estos versos, hecha a Janis Joplin, Jim Morrison o el escritor Bertold Brecht, nos acerca por primera vez en *Gallo de Vidrio* a la mezcla de «alta

⁷⁶ José Velasco, «Para Janis, Bertolt (sic), Jim D. Morrisomn (sic), Brian, James M. y para mí».

y baja cultura».⁷⁷ Estos elementos forman parte de una de las características propias de la literatura de los setenta. Sin embargo, su presencia en las páginas de la revista del colectivo «Algo Nuestro» fue accidental y escasa. Si la presencia de determinados elementos de época nos remitía a otras poéticas coetáneas, un buen número de poemas amorosos conformaban la mayor parte del discurso reiterado de *Gallo de Vidrio*, como leemos en los versos de Juan Antonio Ballesteros:

Estoy borracho
y enciendo luces que no existen
y cojo libros que no tienen letras.
Estoy borracho de ti.
No acierto con la clavija.
Mis palabras las dice otro.
Retazos... «Mañana»...
Las hago mías.
Hojas caídas sobre el mantel.
Nadie más que tú me emborracha.⁷⁸

Sin discontinuidad alguna, las páginas del colectivo «Algo Nuestro» presentaban bastantes muestras de la reelaboración culta de la tradición poética que hundía sus raíces en el folklore, tal y como muestran los siguientes versos de Miguel Ángel Villar:

No es mi garganta la
que me impide
el ponerme a cantar.
No es la garganta,
mi amigo,
la que me impide cantar;

⁷⁷ Utilizamos estos conceptos tal y como los elabora Susan Sontag en «Una cultura y la nueva sensibilidad», en *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 377-390.

⁷⁸ Juan Antonio Ballesteros, «Entre los vapores del alcohol, la sinceridad se hace sólida», *Algo Nuestro*, núm. 12, 1972, s.p.

que son los recuerdos
amargos,
los recuerdos nada más,
nada más y nada menos.
Que ya no puedo cantar,
son los recuerdos antiguos
que ahora me hacen llorar.⁷⁹

Otro de los mejores ejemplos lo encontramos en la poesía flamenca del poeta y pintor Amalio García del Moral. Siguiendo la tradición de los autores cultos que se han aproximado a la copla (Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio y Manuel Machado o Rafael Montesinos), Amalio intentó encerrar en estos versos la definición anotada por Fernando Ortiz sobre la copla: «ejemplifica en instantáneo vislumbre la alegría, el sufrimiento y las ilusiones de toda una vida, toda la vida que es todas las vidas»:⁸⁰

Una copla es un quejido
–herida de una garganta
que nos sangra en el oído–.

Una copla es un arpón,
acero del sentimiento
templado en el corazón.

Una copla es una copa
que escancia el vino del alma
que se derrama en la boca.

¿No has notado que mi canto,
aunque lo diga entre risas,
amarga a sabor de llanto?

⁷⁹ Miguel Ángel Villar Navarro, «No es mi garganta...», *Gallo de Vidrio*, núm. 20, 1973, p. 162.

⁸⁰ Fernando Ortiz, «Las coplas flamencas de Francisco Díaz Velásquez», en Francisco Díaz Velásquez, *Mínimas y coplas*, Sevilla, La Carbonería-Ediciones, 2006, pp. 33-34.

El verso de cada día:
que del vivir sólo queda
lo que queda de poesía.

Mi cantar es mi cantar.
Cantar que lleva en sus trinos
lamentos de libertad.

Una copla es una copla,
eslabón de la cadena
que el alma del pueblo forja.⁸¹

Otro ejemplo de la poesía flamenca fue escrita por Manolo Santos López quien, con el título «Los cinco cantos míos», recreó la soleá, la seguiriya, la petenera, las alegrías y los tientos. Junto a la poesía flamenca, estos autores acudieron con relativa frecuencia al romance. A este subgénero recurren un buen número de poetas de *Gallo de Vidrio* en numerosas ocasiones, tanto José Gil, en su «Romance del Moro triste»,⁸² como Emilio Durán en varios poemas. Junto a estos dos elementos de *Gallo de Vidrio*, no debemos olvidar un asunto recurrente en las páginas de esta revista: la temática andaluza. Ésta se relacionó íntimamente con una intensificación en la preocupación por la realidad social de Andalucía y fue adquiriendo un grado mayor de compromiso cuanto más nos acerquemos a 1980 (especialmente, la antología *Nuba para una aurora andalusí*). En general, la poesía de temática andaluza en la revista *Gallo de Vidrio* eludió recurrir a los tópicos del folklore y, en opinión de Elena Barroso,

los poetas se hacen eco generalmente del que podría llamarse dolorido sentir, del sufrimiento y secular injusticia que padece el campesino, el jornalero, el hombre

⁸¹ Amalio García del Moral, «Una copla...», *Gallo de Vidrio*, núm. 16, 1973, p. 35.

⁸² *Gallo de Vidrio*, núm. 17, 1973, p. 63.

del pueblo. Y si unas veces lo hacen en actitud reflexiva, enunciativa, otras en cambio, apelan, incitan a la reacción generadora de un cambio.⁸³

La poesía de la revista *Gallo de Vidrio* recorrió la tradición española de posguerra partiendo del diálogo de la poesía religiosa con la preocupación existencia hasta la poesía social y civil. Respecto a la poesía religiosa de *Gallo de Vidrio*, ésta se concentró en los dos primeros años de su publicación, transformándose en una poesía existencial más madura poéticamente y que partía de supuestos estéticos muy dispares. Algunos ejemplos de este humanismo cristiano de la primera etapa del colectivo «Algo Nuestro» vinieron de la pluma de Juan Manuel Vilches Vitieres («Un cristiano»⁸⁴), José Gil («Ante el belén de Don Antonio Camacho»⁸⁵), Pedro Rincón Rincón («Resucitó»⁸⁶) o el número extraordinario dedicado a la Navidad. Junto a éstos, convivían los poemas existenciales como «Faltan hombres»⁸⁷ de Isaac Prieto Caballero o «Nada»⁸⁸ de Juan Antonio Ballesteros en donde afirmaba: «Yo no sé si es verdad todo. Presiento el vacío que se llena poco a poco. Y sé de mi espera. (...) Este miedo, este estar vacío en el vacío. Ya es la nada».⁸⁹

Por último, nos resta comentar las incorporaciones de poesía experimental que albergaron las páginas de *Gallo de Vidrio*. Dicha presencia fue escasa y tuvo un carácter testimonial. En contra de lo que han anotado Elena Barroso⁹⁰ y José Cenizo, la poesía del colectivo poético «Algo Nuestro» únicamente presentó

⁸³ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, p. 104.

⁸⁴ S.T., núm. 1, febrero 1972, s.p.

⁸⁵ S.T., núm. 1, febrero 1972, s.p.

⁸⁶ S.T., núm. 4, 1972, extra de Primavera, s.p.

⁸⁷ *Algo Nuestro*, núm. 6, junio 1972, s.p.

⁸⁸ S.T., núm. 3, abril 1972, s.p.

⁸⁹ S.T., núm. 3, abril 1972, s.p.

⁹⁰ Elena Barroso anota en su artículo: «[*Gallo de Vidrio*] ostenta también decidida posición abierta hacia tendencias poéticas innovadoras en mayor o menor grado. Así, a la denominada poesía experimental se dedica buena parte del último fascículo *Algo Nuestro* del año 1974» (Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, p. 86).

algunos caligramas de José Gil («Soledad»⁹¹) o Carmelo Guillén Acosta («Procreación con un hijo muerto de nacimiento»⁹²). Especial mención merece la cita de Fernando Millán en la revista *Gallo de Vidrio* en el número veinticuatro de 1974, donde se podía leer las avanzadas propuestas poéticas de este autor jiennense:

En el caso de la poesía, la búsqueda de las nuevas leyes sobre las que edificar una práctica eficaz y unas formas expresivas autosuficientes, no puede sustentarse en las técnicas tradicionalmente establecidas, basadas en un entendimiento metafísico del arte y en una cosificación asfixiante del lenguaje. Por el contrario, la poesía experimental hace hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y del uso atípico del lenguaje) y se pone a la búsqueda de las leyes objetivas que rigen tal utilización. Naturalmente, tal búsqueda ha de hacerse sin caer en los mismos errores platinistas que han traído la poesía discursiva a su actual impotencia. No podemos, por lo tanto, aceptar leyes mecanicistas e inmutables, sino que es necesario basarse en sistemas de interrelación entre poesía como objeto y la vida como posibilidad y razón de su existencia.⁹³

La propuesta teórica del poeta neovanguardista Fernando Millán invitaba a la poesía experimental a buscar nuevas relaciones entre el objeto poético y la experiencia vital del poeta, elementos que, desde una poesía discursiva, habían sido defendidos con anterioridad por el colectivo «Algo Nuestro». Sin embargo, la influencia de la expresión neovanguardista se circunscribió en las páginas de *Gallo de Vidrio* a juegos caligramáticos como los que publicaron en este mismo número Miguel A. Villar⁹⁴ y Ramón Reig.⁹⁵ Esto determinó claramente cómo las raíces poéticas de *Gallo de Vidrio* eran esencialmente ajenas al experimentalismo profundo de la neovanguardia de los setenta. Este hecho nos lleva a creer que la

⁹¹ *Gallo de Vidrio*, núm. 22, 1974, p. 45.

⁹² *Gallo de Vidrio*, núm. 16, 1973, s.p.

⁹³ *Gallo de Vidrio*, núm. 24, 1974, p. 91

⁹⁴ «Belleza», *Gallo de Vidrio*, núm. 24, 1974, p. 109.

⁹⁵ «Rayadura...», *Gallo de Vidrio*, núm. 24, 1974, p. 113.

presencia de estos poemas respondió a una propuesta modernizadora superficial y poco consecuente con los principios teóricos de la neovanguardia, ya que la poesía de *Gallo de Vidrio* bebió de fuentes poéticas más clásicas y tradicionales de la literatura española.

3.3.3.2. SOBRE LA POÉTICA DEL COLECTIVO «ALGO NUESTRO»

La poética del colectivo «Algo Nuestro» partió de numerosas reflexiones sobre la literatura de posguerra. Las páginas de *Gallo de Vidrio* han mostrado las numerosas huellas de las lecturas y las abundantes deudas contraídas con la tradición poética española del siglo XX. Sin embargo, serán las citas de otros autores, ajenos a este periodo, las que jalonan buena parte de sus reflexiones estéticas. De este modo, las líneas que siguen intentarán vertebrar algunas de ellas en el contexto cultural de los años setenta. Ante las vacilaciones de los primeros años de *Gallo de Vidrio*, la apuesta teórica de su consejo editor fue la poesía social a la que aspiraban. Nada mejor que las palabras de Gabriel Celaya para construir un nuevo paradigma poético que partía del compromiso del poeta con lo cotidiano:

Pensadlo, ser poeta no es decirse a sí mismo. Es asumir la pena de todo lo existente, es hablar por los otros, es cargar con el peso mortal de lo no dicho, contar años por siglos, ser cualquiera o ser nadie, ser la voz ambulante que recorre los limbos procurando poblarlos.

No me hagáis más preguntas. Cantad cada la mañana lo común de la sangre, lo perpetuo y corriente. No, al solo yo atentos, penséis que vuestra muerte es la muerte sin vuelta y el fin de vuestro anhelo. Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante, quedará una esperanza para todos nosotros.⁹⁶

⁹⁶ Gabriel Celaya, «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm. 16, 1973, p. 32.

Unos cuantos números de la revista más tarde, Antonio Murciano enunciaba un principio poético que intentaba conciliar la visión poética existencial y, a la vez, la social:

Nunca estará el poeta encerrado en su torre de marfil; siempre a campo abierto, entre sus coetáneos. El poeta no es un ser intemporal de espaldas a la realidad y de cara al infinito, sino un verdadero hombre de su tiempo, al que incluso le gusta ver qué hay detrás de las estrellas. Canción desde dentro, pero de cara a la cotidiana realidad humana.⁹⁷

Entre las preocupaciones del colectivo «Algo Nuestro» estuvo una de las afirmaciones más significativas de la poética de Juan Ramón Jiménez: «Sin emoción, sin amor, sin espíritu, poco vale la poesía, por mucho que cueste».⁹⁸ Este axioma nos presenta una poética que privilegiaba el plano del contenido sobre el de la forma, siempre que aquél estuviese impregnado de todo lo humano. A partir de este momento, los conceptos de vida y poesía conformaron una misma entidad en el verso. Sin embargo, este equilibrio que parece inferirse de la poética de los primeros años va dando paso a un desequilibrio que, progresivamente, cede cada vez más protagonismo a la expresión poética comprometida y social. A esto, debemos añadir que el ideario del colectivo «Algo Nuestro»⁹⁹ en ningún momento quedó definido en un manifiesto o algún otro texto. Esta ausencia de manifiesto programático permitió que las páginas de *Gallo de Vidrio* estuvieran compuestas por una poesía heterogénea y plural, como hemos comprobado a lo largo de nuestro estudio. De esta forma, debemos esperar hasta la tercera época (1978-1980) de *Gallo de Vidrio* para que las propuestas editoriales contengan un

⁹⁷ Antonio Murciano, «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm. 22, 1974, p. 31.

⁹⁸ Juan Ramón Jiménez, «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm. 1, 1974, 2ª época, p. 1.

⁹⁹ En opinión muy discutible de José Cenizo, «*Gallo de Vidrio* es un colectivo artístico-cultural con ideario. Desde sus inicios, y a través de comunicados internos, manifiestos, editoriales y citas, en revistas o prólogos de sus libros, ha intentado dejar claros sus objetivos y hacer patentes sus intenciones. Precisamente, al ser un grupo con ideario, y no mera tertulia o asociación circunstancial de escritores y artistas, ha sufrido constantemente el debate interno, la escisión, la renovación, incluso la disputa acalorada entre sus miembros» (José Cenizo Jiménez, «El colectivo *Gallo de Vidrio*», *Ob. Cit.*, p. 100).

contenido explícitamente subversivo, coincidiendo con las importantes transformaciones socio-políticas que se produjeron en las postrimerías de la década de los setenta. Sólo desde esta perspectiva histórica se puede comprender la cita siguiente de 1978:

Decía Cocteau que «el papel de los niños, de los poetas y de los héroes consiste en desobedecer las órdenes». Creemos que (...) por poetas es por lo que desde esta tercera etapa de *Gallo de Vidrio*, vamos a seguir intentando desobedecer las órdenes.

Las dadas por la sociedad que no nos gusta y que no sólo vamos a contestar sino a pretender cambiar con las herramientas que sean precisas.

A golpe de poema queremos atacar los rutinarios paraísos artificiales del confort y el consumismo y estamos dispuestos a izar en cualquier oxidada verja la bandera transcendida (sic) de la imaginación.¹⁰⁰

Este carácter insumiso, anárquico y subversivo de la poesía fue el que, tras el texto de Hans Magnus Enzensberger,¹⁰¹ conformó en 1980 el inédito «Borrador para un posible manifiesto de *Gallo de Vidrio*» de Ramón Reig. En él, de nuevo reiteró su autor que la poesía de «Algo Nuestro» fue «la transformación socialista de la sociedad».¹⁰²

Esta apuesta por la acción cultural comprometida fue canonizada en 1982 con el «Manifiesto de *Gallo de Vidrio* en su décimo aniversario». Pero, a su vez, se convirtió en el foco de tensiones que propició pocos años después, en 1985, su disolución. Por último, nos quedamos con una cita que define a la perfección la forma de trabajar del colectivo poético «Algo Nuestro», donde encontramos tanto la virtud de su independencia como el defecto de una poesía de «estética impermeable» a otras corrientes de los setenta:

¹⁰⁰ S.A, «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm.1, febrero 1978, 3ª época, s.p.

¹⁰¹ S.A, «Editorial», *Gallo de Vidrio*, núm.2, marzo-abril 1978, 3ª época, p. 2.

¹⁰² Ramón Reig, «Borrador para un posible manifiesto de *Gallo de Vidrio*», 24/10/1980, inédito. Tomado de José Cenizo, *Poesía Sevillana: Grupo y tendencias (1969-1980)*, Ob. Cit., p. 102.

No es éste segundo el caso de nuestra publicación, que se ha venido negando a la ayuda de todo tipo si iba en detrimento de su libertad de acción. Nuestra publicación ha preferido que su andadura discurra por la calzada del trabajo tácito, anónimo de un equipo de gente viva, de espaldas a los convencionalismos imperantes en el mundillo literario.¹⁰³

3.3.3.3. ALGUNAS CONCLUSIONES

La revista *Algo Nuestro y Gallo de Vidrio* representó una tendencia estética continuista en la Sevilla de los años setenta. Su poesía existencial recorrió, una vez más, el mismo camino que la literatura española había andado hacia una poética comprometida y social. Sin embargo, esta evolución se debe entender como una generalización de cuanto hemos anotado en las páginas precedentes ya que, tal y como hemos observado con anterioridad, la tónica de las páginas publicadas por el colectivo «Algo Nuestro» fue heterogénea en su poética y diversa en su calidad. No obstante, las dificultades a las que se enfrentó la revista *Gallo de Vidrio* fueron numerosas, especialmente aquellas relacionadas con la precariedad económica que lastró su labor a lo largo de toda una década:

Gallo de Vidrio experimenta a lo largo de su trayectoria diversas vicisitudes y momentos críticos motivados por factores diversos que van desde diferencias en la concepción de lo poético hasta la incompatibilidad de individualismos; pero, casi siempre, la penuria económica como telón de fondo. Interesa señalar sobre este punto que las publicaciones se mantienen exclusivamente a base de suscripciones y de la personal aportación de los poetas.¹⁰⁴

Esta situación descrita por Elena Barroso fue, sin lugar a duda, una circunstancia fundamental que impidió una mayor difusión de la revista, cuyo mérito estuvo en

¹⁰³ S.A., *Aljibe*, selec. de J.A. Ballesteros, E. Durán, J.M. García, J. Gil, C. Guillén, J.L. Portillo, C.A. Vílchez, J.M. Villar, Sevilla, Esc. Gráfica Salesiana, 1975, p. 5.

¹⁰⁴ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, p. 81.

su capacidad de renacer una y otra vez con el fin de tener una presencia continua en la sociedad sevillana:

Si hubo que renunciar por las dificultades que todos supondréis al camino tipográfico, tuvimos en los últimos tiempos una presencia testimonial en la radio, en las inevitables hojas de ciclostil y en un peregrinar casi consustancial a *Gallo de Vidrio* por los rincones en que nuestra presencia era reclamada.¹⁰⁵

Sin embargo, el logro más interesante de las páginas de *Gallo de Vidrio* desde 1972 fue el planteamiento de manera intuitiva del recurrente debate central de la modernidad: «¿qué hacer, en poesía, con la realidad?, ¿qué hacer, en la realidad, con la poesía?, ¿qué hacer, en la realidad y en la poesía, con la historia y con la ficción?»¹⁰⁶ La apuesta poética por mantener los principios del realismo social de los cincuenta se convirtió en una poética subversiva ante la poesía hegemónica de principios de los setenta, que condenaba al malditismo cualquier propuesta que se aproximara al realismo estético. El rechazo del paradigma formalista-estructuralista-semiótico (impuesto entre 1920 y 1970) fue ignorado por el colectivo «Algo Nuestro», eludiendo así todo un canon literario que nada quería saber de la revolución formalista de la lingüística general.

Por el contrario, este planteamiento de *Gallo de Vidrio* (recordemos su lema: «TRANSPARENCIA, como la del VIDRIO, y VIGILANCIA, como la del GALLO») no se vio refrendado por una obra poética con voz propia que sustentara este proyecto literario con la suficiente solvencia como para ser representativo de una nueva vía poética. En este sentido, disentimos del balance que nos propone el investigador José Cenizo cuando anota:

poco a poco se impuso la calidad sobre la cantidad, con un criterio sin duda acertado y positivo para el futuro del colectivo. Lo que en los primeros números de *Algo nuestro* era torrentera ilusionante (sic) e ilusionada (incluso poemas de niños tenían cabida), cantidad no siempre aceptable, con los años se convierte

¹⁰⁵ S.A., «Volver», *Gallo de Vidrio*, octubre 1980, s.p. (Revista-pliego).

¹⁰⁶ Joan Oleza, «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, núms. 589-590, enero-febrero 1996, p. 39.

(sobre todo en los pliegos de la etapa 1980-83) en calidad, en sosegada creación ya madura.¹⁰⁷

En una línea similar, la profesora Elena Barroso nos ha escrito su valoración basada, fundamentalmente, en el estudio de las colecciones poéticas de «Algo Nuestro». Además, los poemas que Barroso publicó en su estudio no fueron extraídos únicamente de las páginas de *Algo Nuestro* o *Gallo de Vidrio*, sino que fueron escogidos por la autora de las antologías y de los distintos poemarios publicados en las colecciones de poesía «Algo Nuestro» a partir de 1980:

A nuestro juicio, la muestra más reveladora de su consolidación y avance en iniciativas y creatividad la constituye la publicación de la serie «Torre de la Plata» –dentro de la colección «Algo Nuestro»–, muy lograda estéticamente, de pequeño formato, cuyo primer volumen, *Alquibla*, de Amalio, aparece en 1983, y que cuenta ya nada menos que con siete títulos editados en ese mismo año.¹⁰⁸

En general, las opiniones de Cenizo y Barroso se centran en la etapa que comienza en 1980, cuando la labor de la revista *Gallo de Vidrio* quedó en un segundo plano, a la vez que individualmente maduraron las diversas propuestas poéticas particulares. En esta nueva década de los ochenta, la labor del colectivo «Algo Nuestro» se concentró en la edición de una revista-pliego que, debido a su ausencia de periodicidad, acabó por convertirse en una impresión circunstancial, dejando atrás el papel central que poseyó la revista en la década de los setenta. Por todo esto, la labor más relevante del colectivo «Algo Nuestro» fue desplegada en la década de los setenta, cuando el proyecto de la revista *Gallo de Vidrio* apostaba por una poética a mitad de camino entre lo social, lo existencia y lo religioso.

¹⁰⁷ José Cenizo Jiménez, «El colectivo *Gallo de Vidrio*», en *Poesía Sevillana: Grupo y tendencias (1969-1980)*, *Ob. Cit.*, p. 92.

¹⁰⁸ Elena Barroso, «Contribución al estudio del actual panorama poético de Sevilla: el Colectivo *Gallo de Vidrio*», *Art. Cit.*, p. 85.