

Xalbador García
Luis Felipe Pérez
Coordinadores

LOS NOVÍSIMOS EN EL OCASO DEL FRANQUISMO



Akademia

En *Los novísimos en el ocaso del franquismo* investigadores de diversas instituciones de México exponen destacados análisis de autores, obras, movimientos, discursos y fenómenos tomando como punto de arranque la década de los sesenta, y más específicamente el concepto de novísimos, a fin de brindar un acercamiento a los hechos literarios ocurridos en un lapso profundo en las letras y en la sociedad española. Desde la reflexión de propuestas estéticas hasta el establecimiento de puentes poéticos entre España y Latinoamérica, y desde la tradición oral hasta los estudios biográficos, los textos del presente libro van acompañados de una vasta bibliografía que brindará derroteros a los interesados en estos temas.

Los novísimos en el ocaso del franquismo



Colección Akademia
Arte y Literatura

Los novísimos en el ocaso del franquismo

Xalbador García
Luis Felipe Pérez
Coordinadores

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



EL COLEGIO
DE SAN LUIS



Los novísimos en el ocaso del franquismo
Primera edición digital, 2023

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000
www.ugto.mx/editorial

D. R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul núm. 155, Fracc. Colinas del Parque
San Luis Potosí, S. L. P., México
C. P. 78294
www.colsan.edu.mx

Corrección y formación: Heidi Luciana Hernández Pérez
Diseño de portada: Ximena Contreras Sánchez

Esta obra forma parte de la Convocatoria
de Publicaciones Académicas 2023.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra
bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica,
sin el consentimiento previo y por escrito
de los titulares del *copyright*.

ISBN Universidad de Guanajuato: 978-607-580-039-4
ISBN El Colegio de San Luis: 978-607-8906-62-8

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Introducción Xalbador García y Luis Felipe Pérez	11
La cultura novísima y el ocaso franquista Xalbador García	17
Al fragor de la neovanguardia en la poesía española de los 70: Un ensayo de imaginación desde Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars Alejandro Palma Castro	43
Apuntes sobre metapoesía en torno a la generación novísima española Mariana Ruiz Flores	71
Antoni Marí y el uso de la alegoría del día y de la noche desde la perspectiva del poema dubitativo Álvaro Solís Castillo	101
El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática Teresa González Arce	125
<i>Novísimos 1970 am: Post vanguardia poética y lírica pop (o, Manuel Vázquez Montalbán: Grandes Éxitos)</i> Rodrigo Bazán Bonfil	147
Tres encuentros culturales en el crisol poético de Pere Gimferrer Irving Juárez	171

Retrato de una sociedad vista por el tamiz de una chica rara. <i>Nena, no t'enfilis. Diario de una hija de familia</i> de Ana María Moix	
Lilia Solórzano Esqueda	187
Somos el destino de alguien más. La narrativa de Vicente Molina Foix	
Claudina Domingo	211
Carlos Barral, literatura comprometida en tiempos tétricos	
Luis Felipe Pérez Sánchez	223

*Toda generación tiende a mirar a
los abuelos por encima del hombro de los padres.*

Pere Gimferrer

Introducción

Las siguientes líneas tienen a la provocación como su núcleo. Provocación tanto en la academia, como fuera de ella. En el primer caso, en el que nos interesa como estudiosos de la literatura, nos hemos encontrado en las universidades mexicanas con programas de licenciatura y posgrado de Literatura española contemporánea, en general, y Poesía española del siglo xx, en particular, que presentan un corte cronológico significativo que llega sólo hasta la llamada Generación del 27 o, en casos más cercanos, hasta los poetas exiliados en nuestro país luego de la década de los treinta. Por supuesto, hay esfuerzos destacables llevados a cabo en publicaciones, congresos, cátedras, de las universidades de Guanajuato, Guadalajara, Benemérita de Puebla y UNAM, pero es común que el lapso de posguerra y hasta finales del siglo xx español sea aún terreno fértil para explorar desde los estudios mexicanos. Por ello, el presente volumen toma como punto de arranque la década de los sesenta, y más específicamente el concepto de *novísimos* —popularizado por la antología de José María Castellet—, a fin de brindar un acercamiento a los hechos literarios, ocurridos en un lapso profundo en las letras y en la sociedad española, poco abordados en nuestro país.

Como se podrá comprobar en las siguientes páginas, la mirada desde nuestro país a los fenómenos, autores, publicaciones, épocas, movimientos, grupos, es tan diversa como abundante respecto a la luz que brinda sobre los tópicos abordados. Desde la reflexión de propuestas estéticas hasta el establecimiento de puentes poéticos entre España y Latinoamérica, y desde la tradición oral hasta los estudios biográficos, los textos van acompañados de una vasta bibliografía que brindará derroteros a los interesados en estos temas. Investigadores de diversas instituciones de México exponen destacados análisis de autores, obras, movimientos, discursos y fenómenos que se dan desde los años sesenta en las letras españolas.

El libro se abre con “La cultura novísima y el ocaso franquista”, de Xalbador García. Su trabajo ofrece un panorama de los fenómenos culturales que se dieron en Occidente en el marco de lo que se clasifica como *Posmodernismo* y que finalmente es una fuente de donde se nutrirán aquellos jóvenes poetas que se reconocen como parte de la estética novísima. Posteriormente muestra los postulados teóricos en los que se sustentó Castellet para la conformación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* y la camaradería que le supuso acercarse al joven catalán Pere Gimferrer para seleccionar a creadores que se enmarcaran en sus postulados literarios. Por último, hace un recorrido por las poéticas que los antologados presentaron en el libro, sus referencias culturales y literarias, así como los modelos poéticos que mostraron en sus versos.

En su artículo “Caras opuestas del mismo mito (poético) al fragor de la neovanguardia española: Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars”, Alejandro Palma Castro toma el término *neovanguardia* para analizar las propuestas de los poetas mencionados, pero se basa en obras poco conocidas y algunas de ellas inéditas hasta hace algunos años. Por parte del primero aborda el libro *No somos Romeo y Julieta ni estamos en la Italia medieval*; mientras que, para el segundo, se basa en los cuadernos de notas que están bajo resguardo de la Universidad de Barcelona. Si el trabajo ya es de por sí valioso por abundar en textos al margen de las lecturas canónicas de los autores, partir de un concepto como el de neovanguardia le permite al investigador trazar un panorama de los discursos alrededor de éste —los aportes y las confusiones—, para finalmente reflexionar sobre las obras de María Panero y Haro Ibars a la luz del neovanguardismo, con lo que también espejea lo que está sucediendo durante la misma época en diversos países de nuestro continente.

Mariana Ruiz Flores escribe “Apuntes sobre metapoésía en torno a la generación novísima española”, donde, luego de presentar un recorrido por las características de la promoción, así como de las voces a favor y en contra de lo que supuso el surgimiento de una nueva sensibilidad en la poesía española, se enfoca en las perspectivas teóricas de lo que establece como

metapoesía. Rastrea el proceso creativo que, desde la tradición, han planteado diversos poetas para poner su énfasis de creación en el lenguaje con el que tejen sus versos. Sin soslayar la gran variedad de procesos y propuestas, tanto de forma como de fondo, llevadas a cabo por quienes se inscriben en el grupo novísimo, aborda las poéticas lingüísticas y poéticas del silencio ligadas a la supresión de la palabra como referente, para volcarse en su significado hacia ella misma. A fin de ejemplificar su estudio, toma la obra de cuatro de los más destacados miembros de la promoción: Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Ignacio Prat y Leopoldo María Panero.

En un texto que navega libre entre la presentación biográfica y la reflexión poética, Álvaro Solís Castillo presenta “Antoni Marí y el uso de la alegoría del día y de la noche desde la perspectiva del poema dubitativo”. Basado en el basto conocimiento y experiencia en el género, el investigador inicia su estudio dando cuenta de la tradición, nacida en la época clásica, que no hace distinción entre poesía y filosofía. Las dos líneas de creación, donde el raciocinio y la metáfora, el lenguaje y la explicación del mundo sensible se imbrican, dieron como resultado —ya en el siglo xx— reflexiones tan importantes como las de María Zambrano, ella misma figura trascendental en la historia contemporánea de España. Todo ello, le permite a Solís Castillo presentar la vida y obra de Antoni Marí bajo el foco de lo que se ha llamado *poesía dubitativa*, textos que en la comunión entre poesía y filosofía hallan sus principales características.

En el artículo “El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática”, Teresa González Arce aborda la obra de la única mujer incluida en la antología de Castellet. Como una figura literaria trascendental en la década de los setenta —y ser parte de esa movida amalgamada con el apelativo de la *gauche divine*—, la Nena también fue una voz imprescindible en el movimiento feminista que, desde años antes de la muerte de Francisco Franco, luchaba por la democratización de una sociedad patriarcal. En su estudio, la investigadora de la Universidad de Guadalajara presenta parte de los artículos que Ana María Moix publicó en la revista

Vindicación feminista, en cuya gestación también colaboró la escritora catalana. Desde sus textos periodísticos puede reconocerse una inteligencia mordaz, con la ironía como una de sus mejores armas y con la sensibilidad como la fuente desde donde se nutría su prosa siempre punzante. Es indudablemente un escrito que muestra otras de las trincheras políticas y de creación por donde se movieron los novísimos.

La *expertise* de Rodrigo Bazán Bonfil se aboca a la tradición oral o, mejor dicho, a la búsqueda de la literatura tradicional, con matices de la cultura *pop*, por lo que expone el artículo titulado “*Novísimos 1970 am: Post vanguardia poética y lírica pop* (o, *Manuel Vázquez Montalbán: Grandes Éxitos*)”. Con el afán de alejarse de los lugares comunes en el academicismo en torno a los novísimos, el investigador informa sobre las exploraciones que el poeta y novelista barcelonés llevó a cabo en su carrera literaria, tan libertaria como experimental. De esta manera, da a conocer la obra *Guillermotta en el país de las guillermotas*, pieza teatral que luego se convirtió en un álbum musical compuesto por una docena de poemas de Vázquez Montalbán. En los textos musicalizados se avoca Bazán Bonfil para proponer una lectura de estos versos que no sólo han sido olvidados por la academia, sino que su propio autor los excluyó de sus obras completas.

De su lado, Irving Juárez presenta “Tres encuentros culturales en el crisol poético de Pere Gimferrer”. El análisis de los versos del poeta catalán le permite al investigador dar cuenta de los manantiales en donde aquél bebió para sustentar su obra, a medio camino entre la experimentación y la selección de propuestas canónicas. Juárez establece al Modernismo inglés y al Modernismo latinoamericano como los faros de la propuesta estética de Gimferrer. Tanto los rasgos formales, como la apropiación de otros discursos, lejos de las fronteras de lo literario o poético, pueden percibirse en la composición de los primeros poemas del catalán. De esta manera, el estudio sigue datos, personajes e hitos históricos que se imbrican en los versos hasta configurar un universo con ansias de renovación lírica. La pesquisa da como resultado un artículo cuya principal característica es la claridad para explicar cómo la poesía novísima estuvo

sustentada en la tradición llevada hasta los extremos, con el fin de dar cuenta del mundo cultural del siglo xx.

Otro estudio sobre Ana María Moix es el que presenta Lilia Solórzano Esqueda bajo el título “Retrato de una sociedad vista por el tamiz de una chica rara. *Nena, no t'enfilis. Diario de una hija de familia* de Ana María Moix”. El texto se enfoca en las columnas que la poeta presentó en la revista *Vindicación feminista*, pero tratados desde una perspectiva social. Con el tópico del rol de la mujer durante el franquismo se alienta un diálogo entre las perspectivas que la entonces joven autora presentó en sus escritos y la visión de otros intelectuales españoles, tanto de su generación, como de otras generaciones que experimentaron las pesadumbres culturales de la dictadura. Se trata de un estudio que revela la dinámica de la sociedad española expresada en documentos periodísticos y que, en segundo aspecto, muestra la forma en que la literatura novísima también fue un arma en contra de los lastres políticos, económicos, culturales, impuestos por el franquismo.

Con una mirada aguda en cuanto al análisis de la prosa, Claudina Domingo expone “Somos el destino de alguien más. La narrativa de Vicente Molina Foix”. En el ensayo nos muestra las particularidades del novelista a la luz de su labor en la dramaturgia, la crítica cinematográfica y la dirección de cine. La lectura de Domingo invita a reflexionar sobre aquello que sustenta a los personajes en la narrativa de Molina Foix. Desde los modelos clásicos y arquetípicos se van conformando las tramas y, por eso mismo, sus personajes deben enfrentarse a situaciones que los conflictúan tanto externa, como internamente. Con William Shakespeare como referente, el autor español teje sus obras, de las cuales se presenta un recorrido en el ensayo de Claudina Domingo.

Finalmente, el investigador Luis Felipe Pérez abunda sobre la importancia del mundo editorial para el cambio de la cultura española en las postrimerías del franquismo. El texto se basa en ese hito denominado *Seix Barral*. Con Carlos Barral al frente, y junto a Pedro Salinas, Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa como compañeros de viaje, el sello se convirtió en

el vehículo imprescindible para la renovación de las letras en España. Antes de la caída del dictador tenía que suceder el cisma en la cultura y así lo entendieron el editor y sus colegas. No es posible hablar de un cambio en la poesía de la península sin tomar en cuenta el papel de las editoriales, en especial de Seix Barral que fungió no sólo como una firma de publicaciones, sino también como un corolario para las nuevas plumas de España y Latinoamérica, un espacio para los discursos exóticos y, por supuesto, como un sello que apostó por los novísimos nombres que despuntaban en el panorama español, tal y como sucedió con la antología de Castellet. Luis Felipe Pérez brinda un texto que aporta las piezas necesarias para completar el panorama que busca ofrecer el presente libro.

Con los ensayos que componen este volumen esperamos que la provocación rinda frutos. Que colegas de diversas instituciones se sumen a la tarea de fomentar un acercamiento a las letras españolas de las últimas décadas, el cual repercute en todos los sentidos: programas actualizados, posgrados, trabajos de investigación, congresos, formación actualizada del panorama ibérico contemporáneo. Todo ello, aunado a sumar lectores especializados (y público en general) de poesía, narrativa, dramaturgia y ensayo español reciente, a fin de fortalecer los puentes literarios entre México y España. Por nuestra parte, el presente libro es el inicio de una línea de investigación que se acrecentará en los siguientes años. Pretendemos que los estudios de literatura española en nuestro país se solidifiquen a partir del esfuerzo mutuo de colegas y universidades. Un esfuerzo que, ya desde estas páginas, es tanto tangible como generoso.

Xalbador García
y Luis Felipe Pérez

La cultura novísima y el ocaso franquista

Xalbador García

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Qué son los ocasos sino fronteras temporales preñadas de incertidumbre. Algo cambiará y algo permanecerá. Y entre el vaivén del tiempo se gesta un momento único, destinado a impulsar las modificaciones necesarias para el nuevo periodo que se avecina. La noche como refugio y espacio de meditación. La noche como lugar de posibles horrores y sueños palpables. La noche como una guarida de silencios y las palabras nunca pronunciadas. El ocaso es el umbral para introducirse a esa noche alucinante de tan seductora. En el tiempo-frontera que representa el ocaso como metáfora brotan discursos de todas las fronteras posibles. Desde la política hasta la economía y desde el arte hasta las manifestaciones urbanas se van escuchando voces que reclaman atención al cambio que se vislumbra ya en el horizonte. Con la palabra estética como forma de acción, la literatura no queda exenta de ese tiempo poblado de inquietudes.

Los años sesenta del siglo xx fueron ese ocaso, un momento definitorio en nuestra civilización. En el contexto de la Guerra Fría las potencias hegemónicas del globo medían fuerzas en distintas geografías. En el Pacífico se había dado ya el primer encontronazo, con la península de Corea como foco de acción. En Medio Oriente también empezaban a fraguarse algunas tensiones. Y en nuestra región más próxima se soñaba con la tan anhelada independencia respecto del “monstruo” —como lo definiera el prócer José Martí—, con la Revolución Cubana del 59 como piedra de toque. No sólo se vivía un cambio, sino que también se palpaba. En el ámbito cultural el vértigo se hizo presencia. Mientras la televisión cambiaba las dinámicas familiares y se volvía el vehículo tecnológico más sobresaliente de una globalización en ciernes, el *pop art* retomaba las lecciones

de las vanguardias para exponer discursos artísticos que dieran cuenta de las realidades del momento.

Dos fueron acaso los fenómenos culturales más importantes del siglo, los cuales permearon todas las esferas sociales de Occidente. El primero de ellos fue el cine. Con Hollywood como la capital de la industria desde la década de los cuarenta, las salas cinematográficas se volvieron parte de los espacios comunitarios más visitados por el público. Las historias en las pantallas se reconocieron como uno de los vehículos más fructíferos para la proliferación de diversos discursos. Películas que educaban a los espectadores, películas que extasiaban a la niñez, películas que mostraban el *american way of life*, películas que exhibían los horrores de las guerras, películas como propaganda política. Con la seducción y el asombro como elementos primordiales, la cinematografía permeó las conciencias de millones de personas para convertirse en uno de los elementos infaltables en la dieta cultural de la centuria.

Más estridente que el cine, el segundo de los fenómenos se dio en el plano musical. El *rock* no sólo se estableció como un nuevo género, sino que le dio voz a toda una generación. Con melodías de *Rolling Stones* y *The Beatles*, Patti Smith y *The Doors*, Janis Joplin y Santana —y sus congéneres en el universo en castellano—, la juventud de los sesenta inició ese movimiento llamado *revolución de los jóvenes*: mujeres y hombres dispuestos a cambiar un sistema que les parecía tan obsoleto como aberrante. Fue durante esos años cuando se popularizaron idearios hoy fundamentales en el debate internacional, como la relación intrínseca del ser humano con el medioambiente y la necesidad de establecer políticas públicas encaminadas al bienestar global. Para ese noble fin, el de modificar la realidad, los jóvenes se lanzaron a las calles para enfrentar en carne viva la represión del Estado. Las protestas en las universidades norteamericanas contra la invasión militar a Vietnam, el Mayo francés y el movimiento estudiantil mexicano del 68, son algunos ejemplos de la efervescencia que se nutría de los denuedos de la juventud: valor en el presente y confianza en el futuro.

La España de los sesenta compartió las mismas dinámicas. Se trataba de un país herido y, al mismo tiempo, dispuesto a incorporarse al concierto internacional. La Guerra Civil había calado en todos los aspectos sociales. Una lucha fratricida, como la que se vivió entre 1936 y 1939 en la península ibérica, dio como resultado fenómenos tan radicales como el exilio a tierras americanas de gran parte de sus intelectuales, así como el establecimiento de un régimen totalitario con Francisco Franco a la cabeza. A la década axial España llegó con un incipiente deseo de cambio. Si las agitaciones mundiales resonaban en el país, esas mismas agitaciones se hicieron propias y respondieron a las circunstancias locales. También en las aulas universitarias españolas se vivieron las revueltas, con el rock como *soundtrack*.

La libertad de expresión, como lucha contra la dictadura, enarbolaba la urgencia de renovación en las aulas universitarias. La represión en contra del Movimiento Estudiantil Español, cuyos focos de acción fueron Madrid y Barcelona, fue álgida y sus miembros sufrieron “duros enfrentamientos y castigos ejemplarizantes por parte de las autoridades académicas que no tuvieron empacho en delatar, expedientar, y expulsar de las aulas universitarias a los más caracterizados dirigentes estudiantiles”.¹ La juventud, y todo lo que representara, estaba prohibida; se veía como amenaza cualquier rasgo que no encajara en los modelos tradicionales del país. Y aun con el acoso oficial hubo logros destacables del movimiento:

Quizá una de las pruebas que mejor demuestran el éxito de las propuestas estudiantiles sea la carta dirigida por 1, 161 intelectuales españoles al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, en marzo de 1965, solidarizándose con los obreros y los estudiantes represaliados y reclamando libertad de asociación y de sindicación, libertad de expresión e información, derecho a la huelga y libertad para los represaliados,

¹ Gómez Oliver, Miguel Carlos, “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, en *Revista crítica de ciencias sociales*, núm. 81 (2008), p. 110.

así como rehabilitación de los estudiantes expedientados como resultado de las luchas estudiantiles.²

Las protestas universitarias eran síntoma claro de los cambios urgidos en el país. Bajo las instituciones predominantes —gobierno, ejército, Iglesia—, se palpaba un ideario de inquietudes sociales. Inquietudes que fueron abonadas muy temprano en la década. En 1962 se dio una apertura económica con influencias tecnócratas y comenzaron a percibirse ciertas concesiones políticas, provocando una “ruptura del aislacionismo internacional”.³ Con el empuje económico se azuzaron los escrutinios en todos los niveles. Hubo una propensión al cambio en los discursos hegemónicos. Uno de los principales se presentó en el contexto de los medios de comunicación. En 1966 se presentó una reforma a la Ley de Prensa que rompía con la normatividad impulsada por Ramón Serrano Suñer en 1938. La política establecida en plena Guerra Civil estaba basada en la censura; algunas de sus medidas disponían que los medios se mantuvieran en el eje gubernamental. Desde el nombramiento de los directores de los diarios hasta la censura de información no alineada con el discurso oficial, y desde la inserción de notas periodísticas, publicidad y fotografías del régimen, hasta el registro y vigilancia de periodistas, la norma amordazaba la libertad en los medios escritos españoles.

El cambio en la nueva Ley de prensa durante la década de los sesenta fue un respiro para la labor periodística. Se permitió que la iniciativa privada dominara los periódicos y la censura fuera menguando hasta sólo reservarse para casos de emergencia nacional. Aunque no fue radical la medida —aún se mantenía el control gubernamental en los diarios—, sí brindó el marco jurídico necesario para que se viviera una nueva época en los medios de comunicación en España. Se trataba finalmente de ofrecer una certeza legal a medio camino entre las disposiciones

² *Ibid*, p. 11.

³ Lanz, Juan José, *Nueve y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 16.

impuestas en la Guerra Civil y la dinámica democrática que se vivía en otros países de Europa. De esta forma, se publicaron de a poco críticas en contra del régimen. “En realidad nos hallamos ante una ley de un pueblo en transición”.⁴

El ambiente era propicio para los cambios en todos los niveles: económico, político, medios de comunicación, cultural, artístico, literario y geográfico. El crítico literario José María Castellet, forjador del ideario *Nueve novísimos españoles*, enumera este aluvión de transformaciones en la sociedad española:

El vacilante despegue económico; la tentativa de acercamiento a Europa; la tímida, pero efectiva, evolución de las costumbres; la Ley de prensa de 1966; las polémicas “sindical” y “asociacionista”; la ascendente preponderancia cultural pequeño-vanguardista de una Barcelona amilanesada y con capacidad para soportar dos culturas lingüísticas diferenciadas.⁵

Con modificaciones en todos sus ámbitos, la España de inicios de la segunda mitad del siglo xx presumía una rotación hacia los paradigmas culturales que permeaban la vida en Occidente. La llamada “condición postmoderna” —enunciada por Lyotard—,⁶ puede vislumbrarse en la dinámica de la nación. Tal y como lo sustenta Sebastián Quezada Marco, los discursos en el contexto español se insertaron en el acontecer global, marcado por:

[...] progreso científico tecnológico, globalización de los valores, laicismo, emergencia de nuevas formas de espiritualidad, hedonismo, permisividad sexual, liberación de la mujer, escepticismo, consumismo, apoliticismo, movimientos contraculturales, auge de la cultura digital, de la fotografía, moda, diseño y cartelismo, del arte popular y marginal y de formas de expresión artística relacionadas con la informáti-

⁴ Mestre, E., “Libertad de expresión y Ley de Prensa”, en *Revista española de la opinión pública*, núm. 4 (1966), p. 353.

⁵ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, p. 25.

⁶ Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1991.

ca, los cómics y la publicidad; debilitamiento del sentimiento nacional, supervaloración de las disciplinas económicamente rentables, asociacionismo y, sin embargo, aislamiento del individuo.⁷

Tras las dos grandes guerras y la dinámica bipolar de la Guerra Fría, las vertiginosas transformaciones en la cultura de masas y la hegemonía de discursos que hacían juego con intereses políticos y de mercado, la revolución de los jóvenes y su nuevo andamiaje artístico, el mundo de los años sesenta experimentaba cambios fundamentales. El entorno y las propias características de España en la época, mencionadas anteriormente, tuvieron eco también en la literatura, en general, y en la poesía, en particular. Es en ese momento cuando una nueva propuesta estética surge, cuyos protagonistas buscaban nuevos derroteros de creación. Entre ellos, los *novísimos* se ganaron un lugar privilegiado: la ruptura se hizo canon.

Urgencia de una nueva poesía

El cisma que significó la Guerra Civil repercutió profundamente en el ambiente cultural español. Para los intelectuales ligados ideológicamente a la República, la derrota los acercó a la lлага del silencio. Tanto quienes salieron del país, como quienes se quedaron, tuvieron que lidiar con el acallamiento de su discurso. Se trató de un exilio afuera y dentro del país, tal y como lo percibía Ramón Xirau: “El éxodo español de 1939 fue típicamente un exilio nacido de la persecución. Exilio en doble sentido. Por una parte se trató de un destierro, de un forzoso cambiar de tierra; por otra parte, no hay que olvidarlo, fue también exilio para quienes se quedaron perseguidos o aislados en su patria”.⁸

⁷ Quezada Marco, Sebastián, *Historia intelectual y científica de España*, Parolas Languages, 2020, p. 323.

⁸ Xirau, Ramón, *Otras Españas. Antología sobre literatura del exilio*, México, El Colegio de México, 2011, p. 270.

Varios países se beneficiaron de la diáspora —entre ellos México—; como recordaría Efraín Huerta: “Entre los millares de españoles que escaparon del franquismo, primero, y de los campos de concentración franceses más tarde, vinieron hombres de infinita sabiduría, catedráticos de primera línea, médicos, filósofos, periodistas, pintores, caricaturistas, poetas, prosistas, cineastas, librerías, editores, todos ellos con amplia experiencia en la patria perdida”.⁹

Esa merma intelectual, a todas luces agreste, transgredió la tradición poética de la España del siglo xx. Si desde los años veinte se había experimentado un vaivén entre los matices líricos, el conflicto armado significó un extremismo entre las propuestas estéticas. Se dieron dicotomías y “antagonismos metafísicos, ideológicos, estéticos, poetológicos: arraigo frente a desarraigo, religión frente a conciencia social, idealismo frente a realismo, introspección frente al gesto fraternal, intimismo frente al tremendismo, confesión frente a denuncia”.¹⁰

Con esas posiciones —entre los senderos más concurridos del escenario poético durante la década de los cuarenta—, conviven los autores de tendencia neoclásica que encuentran espacio en las revistas *Escorial* (1940-1949) y *Garcilaso* (1943-1946), y quienes se adhieren al Postismo, movimiento neovanguardista liderado por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Simesi, pretendiendo una renovación de la lírica española. Sin embargo, la tendencia más importante se presentó bajo el sello “rehumanizadora”, cuya corriente fundamental fue la llamada *poesía social*, término que fue enmarcado en la pugna entre lo que Dámaso Alonso definiría como *poesía arraigada* y *poesía desarraigada*: “La imagen de la raíz alude aquí al apoyo que el hombre encuentra en su visión del mundo, ya esté fundada ésta en la metafísica, como en [Jorge] Guillén, ya en la tradi-

⁹ Huerta, Efraín, “Los españoles que viví”, en *El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat/FCE, 1982, pp. 683-684.

¹⁰ Siebenmann, Gustav, “Los cambios estéticos en los últimos 40 años de poesía en España”, en *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, núm. 7 (1972), p. 117.

ción, como en [Leopoldo] Panero, ya en la religión, como en [José María] Valverde”.¹¹

En contraparte, los desarraigados —el propio Dámaso Alonso, junto a Blas de Otero, José Hierro y Eugenio de Nora— estipulaban en los versos “su horror ante el vacío, su angustia existencial y su búsqueda desesperada de asidero con el motivo de su protesta poética, de su ira o de su queja”.¹² La lírica visitaba andamiajes pragmáticos y políticos. “El poeta entonces concibe su obra como un arma, pretende cambiar el mundo y la sociedad. A esa poesía que aspira a tener una eficacia social o histórica, se la ha denominado ‘poesía social’”.¹³ Su objetivo era claro: la estética como arma de lucha. Desde la poesía se buscaba cambiar la realidad de un país bajo el yugo de la dictadura. Había que transgredir el silencio doble del exilio buscando en la lírica un espacio de libertad, de protesta, de reyerta. Con la palabra como herramienta literaria, la poesía social se extendió hasta los años cincuenta, donde se presentaron las obras más representativas: *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953) y *Cantos iberos* (1955), de Gabriel Celaya; y *Pido la paz y la palabra* (1955) y *En castellano* (1960), de Blas de Otero.¹⁴ Finalmente, la corriente se corona en 1960 con la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* de José María Castellet, cuya nómina estaba integrada por Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente.¹⁵

Sin embargo, la inmensa responsabilidad de cambiar la realidad no puede endosarse a la poesía, ni a los poetas. La historia

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Prieto de Paula, Ángel L., “Poetas de los cincuenta”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recurso en línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_poetas/

¹⁵ Castellet, José María, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

literaria lo ha demostrado: cuando las ideologías se superponen a las propuestas estéticas la ruina es inevitable. Se traiciona la esencia del arte que es la libertad de creación y los propios creadores padecen la frustración de la derrota. Si bien la poesía, la palabra artística, puede acompañar los acontecimientos sociales, volverla panfleto le extirpa, paradójicamente, su poder revolucionario. A inicios de la década de los sesenta la poesía social es cuestionada desde todos los frentes. Por un lado, los propios poetas comenzaron a dudar de su discurso. La reflexión de sus métodos estéticos germinó en el escepticismo de sus talentos combativos. Castellet lo llamó “el derrotismo masoquista” de los autores:¹⁶

Los primeros rasgos de ruptura con la poesía social surgieron en la propia generación del 50, poetas como Francisco Brines, Claudio Rodríguez o el propio Jaime Gil de Biedma ya comenzaron a construir una subjetividad enmascarada por una noción culturalista no exenta de reflexiones metapoéticas, prospecciones metafísicas o diversos matices sensistas, irónicos y de síntesis intelectual. Es más, el propio Víctor García de la Concha, quien firmó uno de los mejores estudios sobre el cambio de paradigma en la poesía de los años sesenta, afirma que ya desde el Equipo Claraboya (1963-1968), uno de los núcleos de la poética defendida por Gabriel Celaya o Blas de Otero, entre otros, se escribieron poemas que podrían haber formado parte de cualquier antología culturalista.¹⁷

Desde la otra frontera, la generacional, las nuevas promociones ya buscaban otros derroteros artísticos. Con el agotamiento de las perspectivas de la poesía social, los jóvenes pugnaron por deslindarse del realismo en la lírica desde la exploración de los recursos lingüísticos: “La fe en el lenguaje cristalizó en una experimentación que, a su vez, facilitó la reflexión metapoética. El proceso creativo del poema se convertía en argumento o parte

¹⁶ Siebenmann, Gustav, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ Olmedo López-Amor, José Antonio, “50 años de los novísimos: una mirada atrás”, en *Quimera: Revista de literatura*, núm. 448 (2021), p. 40.

de él y ello repercutía en dotar a los versos de una hondura epistemológica”.¹⁸ Por supuesto, la experimentación con el lenguaje respondía a las corrientes humanistas que se venían gestando desde principios de siglo y que hallaban su paradigma en las teorías del signo de Saussure. Los formalistas rusos, la Escuela de Tartu, el Círculo de Praga, la semiótica de la cultura —con Humberto Eco como protagonista— y el giro lingüístico de la filosofía, se montaban como telón de fondo para las manifestaciones poéticas de los años sesenta en España. Las experimentaciones líricas fueron aderezadas por la cultura de masas y, acaso más importante, por la ironía, la parodia, el absurdo y el humor como estrategias punzantes para derrumbar los discursos oficiales, haciendo guiños a las corrientes vanguardistas. Todo ello, aderezado por una dieta cultural basada en las propuestas de la posmodernidad que hallaban en la novedad y en la velocidad sus máximos heraldos: “[...] la fascinación por la novedad, el deseo de ofrecer algo diferente a lo ya conocido y cierto rechazo de los modelos precedentes” es lo que dominaba el periodo en la poesía española.¹⁹

El cambio poético se expuso por medio de obras, revistas y antologías; tres soportes literarios que daban cuenta de la fuerza que significaba la urgencia de nuevas estéticas en la lírica española. Juan José Lanz enumera, entre los libros más importantes de la renovación, a *La ciudad* (1965) de Diego Jesús Jiménez; *El mar es una tarde campanas* (1965) de Antonio Hernández, y *El jornal y Amor peninsular* (1965) de José-Miguel Ullán; *Tigres en el jardín* (1968) de Antonio Carvajal; *A través del tiempo* (1968) de Juan Luis Panero, y *Preludios de una noche total* (1969) de Antonio Colinas; asimismo, tres de los autores que integrarán la nómina novísima: *Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer; *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero; *Una educación sentimental* (1967) de Manuel Vázquez Montalbán y *Teatro de*

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹ Benítez Andrés, Rosa, “¿Algo nuevo con los novísimos?”, en *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 92, núm. 5 (2015), Liverpool, p. 555.

operaciones (1967) de Antonio Martínez Sarrión.²⁰ Aunado a las obras se fundan las colecciones de poesía *El Bardo* (1964), de José Batlló, y *Ocnos* (1968), bajo el liderazgo de Joaquim Marco, de la editorial Llibres de Sinera, en Barcelona. Por su parte, en Madrid, nacen *Poesía Actual* (1968), *Pájaro Cascabel* (1967), y *Bezoar* (1971), del sello Azur.²¹

Por su dinamismo, su propensión a la camaradería y, en muchos casos, por su benevolencia en cuanto a costos y acceso directo de público, las revistas desempeñaron un papel definitorio en el lapso de los años sesenta y hasta mediados de los setenta. La joven poesía española se presenta en diversas publicaciones, como en el número 143 (1965) de *Caracola* — coordinada por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro—, y *Claraboya* en sus números 12 (1966) y 15 (1967). Siguen la dinámica:

La trinchera. Frente de poesía libre (1962) de Sevilla, dirigida por José Batlló, quien posteriormente funda *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera* (1967-1969); [en] 1962 se publica *Problemática-62* y *Problemática-63* del uruguayo Julio Campal que comparten halo vanguardista con los proyectos *Artesa* y *Fablas*. [Asimismo], *Poesía 70* (1968) en Andalucía, dirigida por Juan de Loxa, en Granada, y *Artes. Cuadernos de poesía* (1969), de Antonio L. Buza, en Burgos.²²

Un lugar sobresaliente en el periodo merecen las antologías. Por su propia naturaleza, ya sea como carta de presentación de grupos jóvenes, como exposición de plumas de geografías precisas, como perfil contestatario con ámpulas de manifiesto o de tendencia demócrata para conjuntar firmas con distinta propuesta artística, las antologías fueron un vehículo fértil para mostrar la evolución de la poesía española y para ordenar, de alguna u otra manera, los derroteros que se saludaban en la década. En ese

²⁰ Lanz, Juan José, *op. cit.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, pp. 31-32.

²² *Ibid.*, pp. 31-34.

momento “las antologías permiten la proclamación colectiva de una estética o unas ideas junto a una abundante ejemplificación poemática; de ahí que hayan sido utilizadas metódicamente para la presentación de conjuntos más o menos coherentes de escritores”.²³ Es sumamente interesante observar el incremento de estos florilegios entre 1960 y 1975, cuando alcanzan el número de 184, en comparación con las 14 publicadas entre 1940 y 1949, y las 37 publicadas entre 1950 y 1959.²⁴

Entre las más sobresalientes, porque en su germen se encontraba presente la idea de ruptura o, por lo menos, la de alejamiento respecto a la poesía social, se encuentran *Antología de la nueva poesía española* (El Bardo, 1968) de José Batlló, considerada como un resumen de los fenómenos recurrentes en el ambiente español del momento. Los poetas seleccionados fueron Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán. Se trata de una antología puente entre la Generación de los 50 y la promoción novísima.

Por su parte, Enrique Martín Pardo presenta *Antología de la joven poesía española* (Pájaro Cascabel, 1967) donde se exponen textos de José María Álvarez, José Batlló, Constantino Bertolo Cadenas, Carlos Cardell, Francisco J. Carrillo, Agustín Delgado, Baltasar Espinosa, Manuel García Isabal, Pere Gimferrer, Félix Grande, José María Guelbenzu, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Fernando Millán Navío, Emilio Miró, José Molero Cruz, Eugenio Padorno, Ángel Pariente, José Luis Pernas, Zen Roca, Lázaro Santana, Juan Soto Gutiérrez, Pedro L. Tedde de Lorca, José Miguel Ullán, Enrique Uribe y Manuel Vázquez Montalbán.

²³ Bayo, Emil, “Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra”, en *Scriptura*, núm. 2 (1986), p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

Nueve novísimos poetas españoles, de José María Castellet, presume un lugar privilegiado en el presente trabajo, por lo que se tocará en el siguiente apartado. Pero es necesario señalar que este libro es parte de la tendencia antológica que se extenderá hasta 1976, cuando se ha dado por concluida la estética novísima en los estudios literarios.²⁵ Esta tendencia también debió su apogeo a un mercado editorial que buscaba nuevos valores literarios, luego del exilio de grandes maestros españoles:

Si el mundo editorial se hallaba tan dispuesto a la constante presentación de nuevos florilegios fue, por otra parte, porque era un sistema económicamente muy rentable. En un ambiente en que la adquisición normal de libros era aún difícil (hasta bien entrada la década de los sesenta), las recopilaciones de poetas permitían en un solo ejemplar disponer de algo de la obra de varios autores. Esto motivaba que su venta fuese relativamente fácil y, por lo tanto, beneficiosa para las editoriales, las cuales eludían el riesgo de presentar a un poeta en solitario a menos que ofreciese una cierta seguridad de éxito.²⁶

Las obras individuales, las revistas y las antologías ofrecieron los soportes necesarios para dar cuenta de la nueva estética en la poesía española que se gestaba a partir de los años sesenta, y cuyos rasgos fundamentales estaban enfocados a la experimentación en el lenguaje, matizados por el humor y el absurdo, y nutridos por la cultura occidental que empezaba a enmarcarse en el término *posmodernismo*. Con ello, “la nueva poesía no sólo rompía con las posiciones estéticas de posguerra, en enfrentamiento maniqueo, sino que, mediante su superación, establecía un nuevo modo de oposición al sistema político imperante a través de la pretendida creación de un grado cero o término no-marcado”.²⁷ La estética novísima era otra forma de luchar, de situarse

²⁵ Lanz, Juan José, *op. cit.*, p. 80.

²⁶ Bayo, Emil, *op. cit.*, p. 34.

²⁷ Lanz, Juan José, *op. cit.*, p. 64.

en la realidad española y, sobre todo, de dotar con nuevos bríos al discurso lírico del ocaso franquista.

La antología novísima

Una antología es siempre una elección, un discurso, una manera de entender el mundo, pero asimismo puede posicionarse como una provocación al canon o una forma de publicitar ciertos autores o tópicos. *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, nació con intenciones de incendio. No sólo proponía la exposición de jóvenes con una nueva sensibilidad en la poesía ibérica, sino también convulsionar la cultura española. Para ello era necesario incluso “traicionarse”, o más bien rectificar los dichos respecto a la poesía social que el antólogo había defendido.²⁸ No había otro sendero. Sembrar una bomba exige osadía, pero sobre todo imprudencia. José María Castellet soslayó el pasado para asir el futuro. Se enfocó en la juventud, cuyo tiempo es el porvenir. Muestra de valentía, al mismo tiempo de insensatez: apostarle a una literatura que apenas muestra guiños de nacimiento. Si el tiempo es el gran rasero del canon literario, tratar de canonizar el presente es un juego peligroso. Y Castellet asumió el reto. Ahí la valía de su propuesta; ahí también las deficiencias de su labor.

Desde su aparición en librerías, en abril de 1970, se volvió la antología más discutida, más polémica del momento. Además de sus postulados, su impacto se basó en el nombre del crítico,

²⁸ Respecto a ello, señala Marta Beatriz Ferrari: “[En] *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, publicada diez años antes que *Nueve Novísimos*, [Castellet] presentaba a la poesía social (la ‘actitud realista’, en sus palabras) como una auténtica ‘revolución poética’ que ‘rompía’ con los presupuestos heredados de la tradición simbolista-modernista encarnada en Mallarmé como máximo representante y en sus seguidores: Ungaretti, Eliot, Pound, Saint John Perse, Juan Ramón, el Modernismo rubendariano y la Generación del ‘27” (“Crónica de una polémica anunciada: *Nueve novísimos poetas españoles*”, en *Memoria Académica*, V Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de la Plata, 2003, p. 2).

quien tenía en sí mismo una posición reconocida en los estudios literarios de España, así como en el poderío que ostentaba el sello que la publicó: Barral Editores, asentado en Barcelona. De inmediato las voces a favor y en contra se reprodujeron en todo el país. Su eco trascendió fronteras; los medios de Londres, Montevideo, Bruselas, Caracas, París y Roma dieron cuenta del libro, pero, sobre todo, del nacimiento de una nueva sensibilidad en las letras españolas: los mejores baluartes se encontraban en la selección de *Nueve novísimos*. El objetivo se logró: el acta de nacimiento de la estética novísima había sido certificada por aliados y fustigadores.

La idea de la antología fue concebida por Castellet en el año de 1967, en un coloquio realizado en la Escuela de Diseño EINA, de Barcelona, y organizado por Beatriz de Moura. En el evento confluyeron críticos, escritores y creadores españoles e italianos. Entre los extranjeros participaron los poetas Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani y Antonio Porta.²⁹ Todos ellos integrantes de la antología titulada *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (Rusconi e Paolazzi editori, 1961), realizada por Alfredo Giuliani y que, basada en la neovanguardia, pugna por una renovación de la poesía italiana dejando atrás el realismo social en la lírica. De esta manera, “ambas realizaron la misma función, cada una en su contexto sociohistórico. Por tanto, Castellet solo tuvo que trasladar al español el tan eufónico término ‘novísimo’ que le profirió la viral resonancia mediática que hoy todos conocemos”.³⁰

Por la misma época, el crítico español se permeó de las propuestas teóricas de Umberto Eco y Roland Barthes, pero igualmente se acercó a las reflexiones de Lucien Goldmann, Galvano Della Volpe, Northrop Frye, los formalistas rusos y los estructuralistas franceses.³¹ “La presencia de los dos semiólogos entre los nombres citados es un buen ejemplo de la influencia

²⁹ Benítez Andrés, Rosa, *op. cit.*, p. 558.

³⁰ Olmedo López-Amor, José Antonio, *op. cit.*, p. 42.

³¹ Lanz, Juan José, *op. cit.*, pp. 106-107.

que tuvo para Castellet el desembarco en Barcelona, a mediados de los sesenta, del *Gruppo 63* italiano y de los parisinos de *Tel Quel*.³² Los discursos teóricos proponían un lenguaje que azuzaba el radicalismo de las nuevas vanguardias en el arte, en general, y en la literatura, en particular. El español lo hizo su credo en su propuesta novísima. Julio Rodríguez Puértolas resume la percepción poética del crítico: “[...] la obra literaria es una estructura lingüística y que, en cuanto a tal, su calidad estética es independiente del ‘contenido’; o bien, tergiversando un principio clave del formalismo, que el contenido es la ‘forma’”.³³ A las propuestas extranjeras con las que se permeó Castellet deben sumarse las obras del *Boom* Latinoamericano —la mayoría con rasgos nutridos por las vanguardias— que empezaron a publicarse en España entre 1962 y 1967, y “junto a ellas, la prensa especializada se llena de artículos sobre Ezra Pound, Hölderlin, Borges, Eliot, Paz, etc.”³⁴

Con estas bases teóricas el antólogo se lanzaba en contra del realismo en la poesía, estipulando una “ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva; otro, el de una conformación mental que proviene de la educación llamada post-gutenbergiana, es decir, en el código semántico de McLuhan, de la formación táctil de la personalidad”.³⁵ Propondrá entonces, más que una pugna generacional o un “cansancio producido por unos postulados estéticos”, una necesidad de renovación en la lírica española, apuntalada por “factores extraliterarios, en los supuestos socioculturales que intervienen en la formación —y en la educación sentimental— de la nueva generación”:³⁶ la irrupción de

³² Grasset, Eloi, “Nostalgia del futuro: Castellet y la línea imaginaria de los novísimos”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 7 (2020), p. 68.

³³ Citado en Lanz, Juan José, *op. cit.*, pp. 106-107.

³⁴ Lanz, Juan José, *op. cit.*, pp. 106-107.

³⁵ Castellet, José María, *op. cit.*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

los medios de comunicación masiva, el hartazgo de vivir en un ambiente bajo la directriz de un Estado totalitario y el conocimiento y absorción de la literatura de otras partes del mundo, tanto en castellano como en otros idiomas.

Para la elección de los prelados que ostentaran la *nueva sensibilidad* percibida por el crítico, fungió como pieza fundamental Pere Gimferrer. El entonces joven poeta catalán tenía un amplio conocimiento de la labor de sus contemporáneos, por las “tertulias, nexos universitarios, colaboraciones de revistas y esa Barcelona —ciudad puerto— como foco de libertad”.³⁷ Leopoldo María Panero lo dijo sin menoscabo en 1979: “[...] mi generación se llama Pere Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico”.³⁸ Y en mayo de 2012, durante uno de los últimos encuentros entre Gimferrer y Castellet, el segundo lo confirmó: “Él me [...] enseñó [...] poemas de poetas que pertenecían a su generación. No se trata de que yo incluyera a Pere Gimferrer, sino que [...] Gimferrer me influyó a mí de tal manera que pude construir los *Nueve novísimos*”.³⁹

Desde las dos trincheras: la visión crítica de una renovación poética y la tangible realidad de nuevos poetas experimentando estéticas con matices vanguardistas, nació *Nueve novísimos poetas españoles*. En el estudio introductorio, tan extenso como provocador, el crítico no se cansa de subrayar, una y otra vez, la diferencia entre sus seleccionados y los poetas de las generaciones pasadas. Se lee una intención profunda por abonar a su idea de ruptura o, por lo menos, de evolución de la lírica. Para justificar sus perspectivas menciona las características de los novísimos: son nacidos luego de la Guerra Civil, pertenecen cronológicamente a la revolución de los jóvenes que se daba en Occidente y, en la experimentación de formas y universos semánticos, encontraban la mejor forma de alejarse de los pos-

³⁷ Lanz, Juan José, *op. cit.*, pp. 115-116.

³⁸ Citado en Grasset, Eloi, *op. cit.*, p. 161.

³⁹ *Idem*.

tulados de la poesía social. Además, los nueve nombres tampoco fueron azarosos: “[...] sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura, descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación”.⁴⁰ Con el objetivo de enmarcar sus postulados, el libro abre con dos epígrafes igual de belicosos. El primero corre a cargo de Francis Scott Fitzgerald: “No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones”.⁴¹ El segundo es de Ernst Fischer: “La herencia que ha recibido la generación joven ha sido un montón de escombros: además de ciudades, de ideologías; y la fe de los padres (la genuina y fingida) se ha convertido en una humareda de grandilocuencia”.⁴²

A sus novísimos los divide en dos grupos. Los *seniors*: “[...] poetas cronológicamente mayores, pero también aquellos en quienes la ‘ruptura’ se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores: ellos son los que sufren realmente la ‘pesadilla estética’ y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura”. Y la *coqueluche*: caterva formada por autores quienes “aparecen en escena como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial, aunque lleguen a administrar alguna que otra excepción, quién sabe por qué extraño arrebato de generosidad”.⁴³ Con estas cartas de presentación les cede la palabra a los poetas para que ellos mismos tracen sus geografías literarias, endosos culturales, historias u obsesiones, sin importar que en varias ocasiones contradigan lo que Castellet ha estipulado como las columnas de la promoción.

Las poéticas arrancan con los *seniors*, sección abierta por Manuel Vázquez Montalbán (nacido en 1939 y con tres libros

⁴⁰ Castellet, José María, *Nueve novísimos...*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

publicados hasta ese momento), cuya ironía marca sus argumentaciones: “Ahora escribo como si fuera un idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista. [...] Aprovecho esta oportunidad para pedir una beca estatal por hipersensible. Este año el *Barça* ganará la liga”.⁴⁴ E incluso se divierte con las pretensiones de los padrinos de *Nueve novísimos*: “Hay que reservar una plaza especial para Gimferrer que se lo lee todo y otra para Castellet que se lo lee todo para luego hacer antologías. Creo que a partir de ahora sólo escribiré antologías”.⁴⁵ Las referencias en sus escritos navegan libremente entre la literatura culta —Goethe, Gide, Balzac, Quevedo, Blas de Otero, Fitzgerald y Keats—, referencias religiosas —San Lucas, Macabeos, Noemí, Rut— y personajes de la cultura pop y política del momento —la cantante Yvonne De Carlo y el actor Peter Lawford, junto a Kruschew y Eisenhower—. La experimentación lingüística se da desde los títulos de sus poemas presentados en mayúsculas y ya ellos mismos un poema en prosa:

POEMA PUBLICITARIO PRESENTADO A LA CONSIDERACIÓN DE UNILEVER. SOBRE EL MÉRITO DE LA MAGIA DE LA EXTRAÑAS ASOCIACIONES, SE UNE LA MAGIA DEL ACTO Y DEL COLOR DANDO UN SENTIDO AL PUÑADO DE IMÁGENES ROTAS BAJO EL SOL. PORQUE LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA DEL CONTENIDO, SINO LA NUEVA LÓGICA QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU ÚNICA VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS DEL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

Le sigue Antonio Martínez Sarrión (nacido en 1939 y con dos libros publicados en ese momento), quien subraya sus fuentes literarias —Oliverio Girondo, Octavio Paz, el exiliado Luis Cernuda, Eliot, Pound, Breton, Benjamin Péret, Soupault, Char, Queneau, Cortázar, Jaime Gil de Biedma, Apollinaire—, las cuales va ligando con referencias históricas como la guerra de Vietnam: “de esta increíble fiesta del napalm”, y guiños al cine: Marilyn Monroe, la actriz Paula Strasberg y el actor John Gilbert. Precisamente sobre el séptimo arte presenta el texto “El cine de los sábados”; matizado por la nostalgia, recuerda fragmentos de las incursiones por las salas. Formalmente rompe los versos, mezcla letras mayúsculas con minúsculas y expone semánticamente una especie de *collage* discurso:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
yvonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años Marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros.⁴⁷

José María Álvarez (1942, y con dos libros publicados en 1971) también se refugia en la ironía para su presentación entre los novísimos: “Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliانو Zapata. No sé qué decirle. Escribir, aparte de todo, me parece una especie de juego. La Ruleta Rusa, por supuesto”.⁴⁸ Sus juegos poéticos tienen como faros de creación a Byron, Fitzgerald, Robert Burton, Rimbaud, el Marqués de Sade, Paul Ableman, Arnold Wesker, Robert Musil, Kavafis, Malcolm Lowry, Mar-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

cel Proust, Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, Ambrose Bierce y Percy Shelley. Menciones e intertextualidades que mezcla con referencias históricas —*Che* Guevara, Francisco Villa y Victor Hughes— y de la cultura occidental —el saxofonista Cornelius *Johnny* Hodges, el argentino Enrique Santos Discépolo, el jazzista Lester Young, así como Humphrey Bogart, Chopin, Charlie Parker.

Félix de Azúa (nacido en 1944 y con dos libros publicados en ese momento) es el encargado de abrir la sección de la *coqueluche*. Un poco más mesurado que sus compañeros señala: “La poesía es un arte sutil y requiere mucha sutileza para poder disfrutarla y debo reconocer que en mi adolescencia he sido bastante grosero”.⁴⁹ Sus fuentes literarias son Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, Lezama Lima y Vicente Aleixandre, las cuales adereza con la mención a la Virgen, Isaías y el turco mongol Tamerlán.

Continúa el ya mencionado Pere Gimferrer (nacido en 1945 y, en ese momento, con tres libros publicados). El catalán desnuda su proceso de creación: “Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí. Me gusta la palabra bella y querido utillaje retórico”.⁵⁰ Lo mismo hace con su propuesta estilística: “Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino los nexos de asociación de ideas. Éste, y el rítmico, son los criterios que principalmente guían mis supresiones. Incorporo al texto, con un sentido distinto, cualquier cita o referencia que se me aparezca como naturalmente sugerida”.⁵¹ Como buen capitán de la promoción también recurre a exponer su dieta cultural en los versos con alusiones a la cultura pop —Dick Tracy, *Luna*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁵¹ *Loc. cit.*

sus compañeros cita sus coordenadas literarias: Asunción Silva, Gil de Biedma, Pound, John Donne, Rilke, Hölderlin, Yeats, Pessoa, Lezama Lima, Francis Ponge, Guillén, Neruda, Descartes, Lovecraft, Proust y Henry James.

En el mismo tono, Guillermo Carnero (nacido en 1947 y con un libro publicado en aquel momento) abunda en el tópico del estilo:

Poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad: no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentimiento respetable (quedan poquísimos), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté *cargada de futuro*) que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte.⁵⁵

Y remata: “la poesía debe alimentar la imaginación”.⁵⁶ Su cartografía poética la componen Robert Herrick, D. H. Lawrence, Oscar Wilde, Baudelaire, Homero, Audrey Hepburn y Gabriel Bocángel.

La única mujer antologada es la siguiente en el libro. Ana María Moix (nacida en 1947 y con dos libros publicados en ese entonces) habla desde la osadía sobre sus inicios poéticos: “A mí, en realidad, lo que me gustaba tocar era la trompeta en una calle oscura. Pero entonces, ni Miguel, ni Ramón Terencio, ni yo sabíamos nada de la vida; habíamos aprendido todo en libros, tebeos, películas y canciones”.⁵⁷ Más ligada a la cultura pop menciona en sus versos a Sara Montiel, Lilián de Celis y Jim Morrison. Los rasgos sardónicos de su poesía le permiten denunciar a la sociedad dictatorial y machista de aquella España: “Lo descubrí con la frente apoyada en el escaparate de la paste-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 218.

lería y en los ojos blancos, increíbles, le reconoció: Era Dios y estuve a punto de decírselo: te ves más viejo desde la última vez. Pero me pareció tan triste que hice como si no lo conociera”.⁵⁸

Cierra el libro Leopoldo María Panero (nacido en 1948 y con un libro inédito en ese momento), en cuya poética se enmascara del capitán Garfio para subrayar la radicalidad de la propuesta novísima: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos”.⁵⁹ Por sus versos lo mismo aparecen personajes de historietas —Superman, Mandrake, Batman— que fuentes literarias —Thomas de Quincey, James Matthew Barrie, Antero de Quental.

Cuando se edita la antología, los novísimos fluctuaban entre los 22 y los 31 años y, como puede verse, los más adelantados tenían algunos títulos publicados. No eran unos desconocidos, pero tampoco presumían tanto peso en la literatura española. Esta caterva de jóvenes poetas se aliaron al discurso de Castellet respecto a la esencia vanguardista de sus versos, con juegos irónicos y lúdicos, y con todo el mundo cultural posmoderno que llegaba a España desde los años sesenta. Pero también contradecían al propio crítico respecto a su alejamiento literario. Las referencias, intertextualidades y guiños a la tradición que aparecen en las poéticas y en los poemas mismos demuestran que los novísimos no eran ajenos ni rechazaban, y mucho menos soslayaban, a sus mayores. Al contrario, desde la tradición buscaban un cambio en la poesía española y, desde la exploración lingüística, revelarse no sólo contra la esterilidad que percibían en la poesía social, sino también contra el agobiante discurso oficial de la España franquista. La palabra renovada en sus rasgos íntimos, la poesía que se alimenta de poesía para salir al mundo. El humor y el absurdo como claves

⁵⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 235.

para desnudar la putrefacción del lenguaje dictatorial. Más allá de las críticas, de la superficialidad de la que fueron acusados, de los nombres que faltaron en la antología, es indudable que los novísimos, y su estética, fueron pieza clave para que la poesía española ostentará nuevos tonos en esa frontera temporal que fue el ocaso del franquismo.

Bibliografía

- Bayo, Emil, “Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra”, en *Scriptura*, núm. 2 (1986), pp. 29-38.
- Benéitez Andrés, Rosa, “¿Algo nuevo con los novísimos?”, en *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 92, núm. 5 (2015), Liverpool, pp. 551-566.
- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.
- _____, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Grasset, Eloi, “Nostalgia del futuro: Castellet y la línea imaginaria de los novísimos”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 7 (2020), pp. 159-173.
- Gómez Oliver, Miguel Carlos, “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, en *Revista crítica de ciências sociais*, núm. 81 (2008), pp. 93-110.
- Huerta, Efraín, “Los españoles que viví”, en *El exilio español en México 1939-1982*, Salvat/FCE, México, 1982, pp. 681-687.
- Lanz, Juan José, *Nueve y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Liotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Olmedo López-Amor, José Antonio, “50 años de los novísimos: una mirada atrás”, en *Quimera: Revista de literatura*, núm. 448 (2021), pp. 40-45.
- Mestre, E., “Libertad de expresión y Ley de Prensa”, en *Revista española de la opinión pública*, núm. 4 (1966), pp. 349-354.

- Prieto de Paula, Ángel L., “Poetas de los cincuenta”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recurso en línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_poetas/
- Quezada Marco Sebastián, *Historia intelectual y científica de España*, Parolas Languages, 2020.
- Siebenmann, Gustav, “Los cambios estéticos en los últimos 40 años de poesía en España”, en *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, núm. 7 (1972), pp. 104-120.
- Xirau, Ramón, *Otras Españas. Antología sobre literatura del exilio*, México, El Colegio de México, 2011.

Al fragor de la neovanguardia en la poesía española de los 70: Un ensayo de imaginación desde Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars

Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

La poesía española publicada durante la década de los setenta del siglo xx ha tenido una amplia atención crítica, sobre todo la antología que José María Castellet publicó en 1970 bajo el título de *Nueve novísimos poetas españoles*. Este texto programático de inmediato suscitó una serie de reflexiones, polémicas y ajustes sobre la poesía que se venía gestando desde la década anterior y que buscaba imponerse en el campo literario español. Derivado de ello comenzaron a plantearse términos como *poesía novísima*, *generación del 68*, *generación del 70*, *poesía veneciana*, *poesía de ruptura*, como modo para agrupar, reconocer y manejar críticamente un periodo de gran importancia para la poesía española contemporánea. Mucha de esta terminología ha impuesto también una lectura e interpretación del momento —incluso a veces obviando los textos— el cual continúa sujeto a una constante revisión.

A partir de la lectura de una parte de la abundante documentación que existe respecto a este periodo poético es que planteo revisar varios de los textos desde la noción de *neovanguardia*.¹ Este término, hasta hace poco incorporado para la in-

¹ La denominación de neovanguardia para la poesía española durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx ya fue utilizada por Felipe Muriel, Verónica Orazi y Blanca Millán Domínguez para describir la poesía *experimental* (visual, sonora, concreta, arte correo, etc.). En adelante propongo ampliar el campo de acción de dicho concepto para incluir otras propuestas poéticas; por otro lado, Germán Labrador Méndez en su libro *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* ha sugerido que el periodo es una “década de «reconstrucción de vanguardias»”.

interpretación de la poesía hispanoamericana, puede fijar la mirada en ciertos aspectos que extiendan los límites para la lectura de dicho periodo poético en España a partir de la reconsideración de textos, poetas y eventos ocurridos en una época de grandes cambios para Occidente. La noción de cierto espacio de neovanguardia en la poesía hispanoamericana permite comprender, de manera más amplia, las exploraciones de diversos recursos expresivos que son el antecedente obligado para leer la poesía contemporánea desde un contexto más comprensivo.

Es así que propongo una revisión de dos figuras representativas del momento: Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars; pero no desde sus obras más reconocidas sino desde algunos inéditos que han salido a la luz en recientemente: *No somos Romeo y Julieta ni estamos en la Italia medieval*, de Panero, y unos cuadernos de notas de Haro Ibars bajo resguardo en la Universidad de Barcelona. El estudio de algunos de estos textos me permite plantear una lectura alternativa de sus inicios poéticos en el fragor de esta “nueva poesía”, alejándolos del mito del malditismo poético y fundamentando una serie de factores que condicionan su obra futura. Estos casos de estudio significativos me darán la pauta para argumentar que el espacio de la neovanguardia poética española es mucho más amplio de lo que se ha manejado comúnmente y que, en su momento, fue acotado por la imposición de ciertas lecturas, como la de Castellet en su antología, y la de los propios poetas en su búsqueda por fijar una poética personal o empatar con las tendencias del momento.

El discurso de la neovanguardia

El término *neovanguardia* adquiere relevancia crítica a partir del texto de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia* (1974). En éste se trata de distinguir entre las vanguardias que acontecieron hacia las primeras décadas del siglo XX y las que recomenzaron o inauguraron nuevas corrientes de vanguardia hacia la segunda mitad del mismo siglo. Para el crítico alemán “la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas

intenciones vanguardistas”.² Esta lectura de los movimientos vanguardistas posteriores como imitación le restó credibilidad al término. En realidad, la idea de lo *neo* implicaba un tono despreciativo que, para Bürger, significaba el resurgimiento del neodadaísmo a finales de los cincuenta, en Europa, pero también en los Estados Unidos. De acuerdo con Hubert van den Berg ésta es la lógica que se siguió en *Teoría de la vanguardia* al momento de mencionar una neovanguardia: “Bürger, in a way, exchanged the label neo-dada for neo-avant-garde, in line with the pivotal role of dada in his discussion of the historical avant-garde in *Theorie der Avantgarde*, namely as *pars pro toto* and simultaneously as the most radical formation of the historical avant-garde”.³ Es así como el término fue leído; y continúa siendo visto, en los ámbitos artísticos más tradicionalistas, con cierto escepticismo y descreimiento.

Más tarde, ante la evidencia del importante espacio que ocuparon diversas manifestaciones vanguardistas en la generación del arte contemporáneo, Bürger matizará su propuesta: “[...] the avant-garde’s revival (from the perspective of modern art) of obsolete materials (artistic procedures and techniques) succeeded because the avant-gardes did not aim to create works of art that would last through time but wanted to use their manifestations to change the attitudes of their recipients”.⁴ Para entonces, entrados en el siglo XXI, resulta indiscutible la profusión de un arte neovanguardista a través de neodadaísmo, el *pop art*, *fluxus* y otros movimientos que brindaron expresión a los cambios culturales y sociales de la década de los sesenta.

² Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, 3ª ed., Barcelona, Península, 2000, p. 115. Las cursivas son del autor.

³ Van den Berg, Hubert, “On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde”, en Dietrich Scheunemann (ed.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Ámsterdam, Rodopi, 2005, p. 69.

⁴ Bürger, Peter, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*”, en *New Literary History*, vol. 41, núm. 4 (2010), p. 707.

En la literatura hispanoamericana, la neovanguardia cobra aún más sentido al repasar parte de su historia vanguardista. Aquello que se vio como el “fracaso” de las vanguardias en los centros culturales europeos hacia la década de los treinta, fue en Hispanoamérica un ejercicio paulatino de nuevas expresiones para configurar la realidad de los cambios sociales ante la inminente modernidad. De finales de la década de los veinte es el movimiento *Orkopata* de Puno, en Perú, que se apropia de las expresiones vanguardistas para replantear lo indígena andino; en la década de los treinta surge el grupo y la revista *Mandrágora* de estilo surrealista en Chile; de mediados de los cuarenta es el Postismo de Carlos Edmundo de Ory, en Madrid; hacia los cincuenta se publican las primeras dos ediciones de *En la masmédula* de Oliverio Girondo, así como a finales de la misma década surge en Colombia el nadaísmo. Por diversas circunstancias y ante variados panoramas, la vanguardia fue una constante en Hispanoamérica extendiéndose hasta entrada la década de los ochenta. Óscar Galindo, uno de los críticos más dedicados al estudio de la neovanguardia hispanoamericana, establece una periodización posible: “Dos fases se pueden reconocer en este proceso. La primera, que va desde el nadaísmo (Colombia, 1958) hasta Hora Zero (Perú, 1970), teniendo a la década de los sesenta como su periodo de mayor actividad. La segunda desde Hora Zero hasta Las yeguas del apocalipsis (Chile, 1988), con una concentración de propuestas hacia los años 80”.⁵

Se trata de un periodo extenso que sin embargo no es homogéneo y obedece en mucho a contextos locales. Desde mi punto de vista, la neovanguardia desafía las lecturas generalizadas de la crítica literaria común para dar lugar a juicios más documentados con textos y momentos históricos particulares. De tal manera, aquello que se percibe como “retraso” o futilidad vanguardista, luego del *Segundo manifiesto del surrealismo*

⁵ Galindo, Óscar, “Áreas verdes de la realidad: Martínez y Zurita en el contexto de la poesía neovanguardista hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 76 (2012), p. 363.

(1929)⁶ se convierte en una expresión vitalista⁷ que se enfrenta a las instituciones políticas, sociales y culturales a través del gesto vanguardista. Hal Foster lo define de la siguiente manera: “El llamado *fracaso* de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en destruir la institución del arte ha *capacitado* a la segunda neovanguardia para someter a examen deconstructivo esta institución, un examen que, una vez más, se amplía hasta abarcar otras instituciones y discursos en el arte ambicioso del presente”.⁸

En el caso específico de la literatura hispanoamericana, más que una reiteración programática de las vanguardias históricas, la neovanguardia acude a ciertos gestos vanguardistas para provocar a las instituciones y discursos presentes. Así, por ejemplo, la neovanguardia chilena tiene su apogeo⁹ después de 1973, tras el golpe de Estado, cuando fue necesario inventar nuevas formas expresivas y simbólicas que resistieran a la imposición de un discurso oficial. Tratar estas expresiones como caducas o retrasadas es un juicio fuera de todo lugar una vez que han transcurrido varias décadas que demuestran, por ejemplo, la importancia que este tipo de literatura neovanguardista supuso para la cultura chilena.

⁶ Para Miklós Szabolcsi en “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”, este decaimiento ocurre unos años después: “The first great wave of the avant-garde comes to an end in 1935 [...] by 1935 only small groups call themselves by this name. The motives, achievements, new forms and expressive devices of these movements have grown ‘classic’, they have, that is, been integrated into modern realism”, p. 63.

⁷ Se trata de lo que Galindo ha definido como *hipervitalista* en su artículo “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”: “[...] un gesto político, performativo e intervencionista de las claves culturales dominantes [...] los neovanguardistas, herederos del proyecto arte-vida de las vanguardias históricas, intentan articular su relación con la realidad por medio de una praxis vital, impulsando la intuición y la subordinación de lo racional a los impulsos creativos”, p. 13.

⁸ Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 27.

⁹ No obstante, existen testimonios previos de neovanguardia literaria en Chile que cobraron mayor auge a partir de la dictadura, como es el caso de la obra de Guillermo Deisler o Juan Luis Martínez.

Preliminares a la neovanguardia poética en España desde *Nueve novísimos poetas españoles*

Siguiendo la argumentación anterior bien se puede plantear que parte de la literatura que se escribe y publica en España durante las décadas de los sesenta y setenta obedece a una neovanguardia que, por supuesto, tampoco es homogénea y a veces ni siquiera consciente de su futura trascendencia. Mencioné brevemente al Postismo como uno de estos casos, a los que habrá que sumar la obra poética de Juan Eduardo Cirlot, así como recordar algunas obras de la generación del 27 —como marco previo para la configuración que realiza Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*—, de manera sucinta y tendenciosa, pero contagiosamente clara.

Deseo centrarme para estos preliminares en algunos de los puntos que sostiene Castellet tanto en la sección *Justificación* como en el prólogo. Ya desde esta primera sección el crítico catalán escoge hablar de una ruptura con la poesía anterior que sobre todo es radical: “Por consiguiente, sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos *de la ruptura* [...]”.¹⁰ Si bien la crítica ya ha planteado que su modelo lo representaba la antología italiana de Alfredo Giuliani *I novissimi. Poesie per gli anni '60*,¹¹ es inevitable no referirnos a otra antología programática: *Poesía en movimiento* con Octavio Paz a la cabeza. Publicado en 1966, este libro ejerció bastante influencia en el panorama literario mexicano como para determinar, por el resto del siglo xx, una manera específica de interpretación y rumbo de la poesía mexi-

¹⁰ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, p. 13. Las cursivas son del autor.

¹¹ Por ejemplo, Jenaro Talens, “De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada «Leopoldo María Panero»)”, en Panero, Leopoldo María, *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, ed. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1992; Lanz, Juan José, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011; Benítez Andrés, Rosa, “¿Algo nuevo con los novísimos?”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, t. 92, núm. 5 (2015).

cana del siglo desde la noción de la ruptura: “La tradición moderna es la tradición de la ruptura”.¹² Algo similar parece estar postulando Castellet cuando plantea el *cogito interruptus* como denominador común en la expresión poética de sus novísimos:

En cualquier caso, en tanto que la pretensión de todos es la de establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española y de reinstaurar una polémica ausente en los últimos años, los “peligros” de esta actitud son mucho menores que los que podían derivar —y derivaban ya— de un monolitismo ideológico que prácticamente había paralizado a nuestra literatura de creación.¹³

El crítico catalán establece un marco de modernidad en la poesía española a partir de esta generación como parteaguas entre lo escrito anteriormente y lo venidero. Esta perspectiva animará la propuesta de Luis Antonio de Villena en su aproximación a la estética novísima:

Pero ese camino (y logro ya, a mi saber) de sendas personales y tradicionales a un tiempo tiene un claro sello distintivo, el de haber vivido y asumido antes una ruptura y un claro afán de novedad y de vanguardia. Estos dos componentes juntos, que no existían en la poesía española desde la Generación del 27, confieren la base de la distintividad y del *toque* novísimo, y nos convierten en una generación —permítaseme afirmar lo ya insinuado— típica de fin de siglo [...] Enterradores de la vieja vanguardia. Y *descubridores* —neodescubridores, si se prefiere— de una tradición y un ego.¹⁴

¹² Paz, Octavio, “Poesía en movimiento”, en *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, 14ª ed., selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, México, Siglo XXI, 1980, p. 5.

¹³ Castellet, José María, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴ Villena, Luis Antonio de, “Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética ‘novísima’)”, en *Monografías de Los Cuadernos del Norte*, “El estado de las poesías”, Monografía núm. 3, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986, p. 36. Las cursivas son del autor.

El juicio de este poeta y crítico novísimo podrá sonar exagerado; sin embargo, parece que la crítica más común de la poesía española ha estado permeada por esta idea de los novísimos como “neodescubridores” o neovanguardistas —término que para este caso resulta intercambiable. Se trata de uno de los mitos que han trascendido en la cultura española.

Precisamente otra de las propuestas medulares de Castellet se centra en la generación de mitos en la época de los medios masivos de comunicación. Como bien ha apuntado Benítez:

Lo que resulta indiscutible es que gracias a esta publicación se comprendió de un modo muy preciso, y tremendamente influyente en lo sucesivo, el “nuevo” funcionamiento de la industria cultural de nuestro país. Con la llegada de esta antología se sentaron las bases de una nueva forma de producción editorial en la que la promesa de una ruptura con respecto a lo ya conocido se instaura como criterio de legitimación estética, pese a que su naturaleza sea mercantil.¹⁵

Lo que Benítez describe es el asentamiento del mito de lo nuevo en la literatura —y en el arte en general— como uno de los rasgos distintivos, aunque superficial, de la neovanguardia. Por ello también Castellet se centra en la noción de una época dada a mitificar como “instrumento para limitar conservadoramente el pensamiento, es decir, una estrategia de evasión [...] un modo de significación”.¹⁶ Por ejemplo, bajo este proceso se ha leído a Leopoldo María Panero quien de pronto se resignifica a partir de un mito —el joven poeta maldito de la antología de Castellet— al grado de relegar su copiosa obra escrita a un segundo plano.¹⁷ De manera similar opera el mito de los “neodescubridores” centrandolo y dinamizando la mayoría de la discusión crítica sobre la

¹⁵ Benítez Andrés, Rosa, *op. cit.*, p. 565.

¹⁶ Castellet, José María, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Tan sintomático es este caso que incluso se ha convertido en uno de los motivos poéticos centrales en su propia obra poética a partir de *Teoría* (1973).

nueva estética de la ruptura a partir de la promoción de *Nueve novísimos poetas españoles*.

Lo cierto es que si hemos de considerar una neovanguardia de la poesía española de la década de los sesenta y setenta es necesario mirar más allá del mito castelletiano. En un principio habrá que retomar la denominada poesía experimental que Felipe Muriel justifica, acertadamente, como más pertinente bajo la noción de neovanguardia:

Paralelamente a esas iniciativas, surge la comúnmente llamada corriente experimental. En su lugar emplearemos el término *neovanguardista*, ya que la acción de experimentar no es exclusiva de ningún grupo y sus referentes estéticos están en las primeras vanguardias y los movimientos coetáneos del lettrismo, la poesía concreta y el arte conceptual. Bajo ese nuevo calificativo se agrupan diversas manifestaciones —la letrista (Castillejo), la fonética (Cirlot), la poesía objetual (Brossa), la música de acción (Hidalgo), los poemas públicos (Gómez de Liaño) y la concreta (Viladot, Pino, Boso)— que tienen en común reclamar, frente a la vieja estética, una nueva escritura.¹⁸

Este tipo de poesía, si atendemos a un temprano artículo de Emilio Gené, atraviesa por tres momentos durante estas dos décadas: 1962-1966, que es el desarrollo inicial; 1967-1973, la época de mayor auge; y 1974-1976, el periodo de un posible decaimiento.¹⁹ Resulta difícil de creer que un crítico tan informado como Castellet pasara por alto esta ruptura, la cual materialmente era más radical respecto al lenguaje poético. Esta evasión confirma más

¹⁸ Muriel, Felipe, “La neovanguardia poética en España”, en *Revista Laboratorio*, núm. 0 (2009), p. 51.

¹⁹ Gené, Emilio, “La poesía experimental española”, en *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, núm. 16 (1976), p. 364. El artículo se publica en 1976, lo cual justifica que Gené haya visto un decaimiento de la poesía experimental respecto a una previa intensa actividad. Lo cierto es que 1975 cierra con una de las antologías más representativas de esta poesía *La escritura en libertad* de Fernando Millán y Jesús García Sánchez. La década de los ochenta estará influida por el arte correo y la incorporación de nuevas tecnologías, lo que produce una dispersión de las formas neovanguardistas previas.

el argumento de que el crítico catalán estaba centrado en generar un mito específico para la poesía española.

La idea anterior no pretendo expresarla en términos peyorativos. Muy al contrario, me parece una estrategia fundamental para situarse en medio de una industria cultural, ya no solo nacional sino en el contexto del capitalismo tardío —proceso cuestionable pero inevitable ante el contexto del desarrollo económico occidental—. De igual manera, creo que apoya a mi desarrollo argumental anterior, para demostrar que finalmente lo que Castellet hace es fundar una neovanguardia donde su perspicaz prólogo hace las veces de un lúcido manifiesto programático sobre la situación y porvenir de la poesía española hacia la década de los sesenta. En dicho sentido, tanto la selección de poetas y textos, como su articulación en un conglomerado significativo de la “tradicción de la modernidad” (Paz *dixit*), son resultado de una práctica común tanto en las vanguardias como en las neovanguardias.

Ahora, ya he demostrado que este impulso neovanguardista no es el único que surge en dicho momento; se encuentra la denominada poesía experimental, pero también otras poéticas algo similares a la promoción de *Nueve novísimos...*: Aníbal Núñez, Ignacio Prat el gran marginado de dicha antología, —dada la polémica que suscitó desde recién publicado el libro—, José-Miguel Ullán o Eduardo Haro Ibars. Todos ellos desarrollaron, en pequeños grupos o de manera individual, una poética también en el fragor neovanguardista que comenzaba a sacudir a la cultura española.²⁰ Pero, más que abundar en esta diversidad, en adelante quisiera desarrollar un ejercicio crítico especulativo que permita imaginar otra neovanguardia posible desde textos que permanecieron inéditos o tuvieron escasa circulación, como es el caso de Panero y Haro Ibars. Esto permitirá

²⁰ Dos estudios fundamentales que han restituido una visión más amplia de dicho momento histórico son *Logofagias. Los trazos del silencio* (Zaragoza, Colección trópica, 1998), de Túa Blesa, e *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), de Juan José Lanz.

reconocer y valorar cómo ciertas decisiones de aquellos poetas en ciernes obedecieron, además de a una búsqueda artística personal, a factores relacionados con el tipo de estética neovanguardista que se iba imponiendo sobre otras.

Leopoldo María Panero, ¿por qué los *Rolling Stones* y no Karina?

Recientemente, en 2018, se publicó un volumen con inéditos de Panero a partir de unas carpetas que Javier Mendoza heredó de Michi Panero, hermano menor del poeta. Bajo el título de *Los papeles de Ibiza 35* —lugar de residencia de la familia Panero— entre los documentos se ha revelado un libro de poemas completo listo para publicarse: *No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la Italia medieval*. Siguiendo a Túa Blesa, encargado de la edición y del estudio preliminar de estos documentos, nos enteramos que el título alude a una canción popular de finales de los sesenta: “Tal título para un libro de poemas es, sin duda, extravagante y puede, o debe, leerse como irónico, y, como el lector habrá reconocido, reproduce unos versos de la canción *Romeo y Julieta* que grabó Karina en 1967, entonces cantante de éxito, y que se hizo muy popular”.²¹ Asimismo considera Blesa que este poemario se integraría en un ciclo de escritura imbricado con *Así se fundó Carnaby Street* (1970), por lo cual fija su fecha de composición entre 1968 y 1970.²² De manera general, este crítico, experto en la obra de Panero, plantea que los recursos en común entre ambos poemarios son: la mezcla entre alta y baja cultura, el predominio de la prosa sobre el verso y cierta dicción influida por Pere Gimferrer y compartida con Ana María Moix. Aparte destaca el particular uso de un estilo de habla coloquial que se aleja algo de *Así se fundó Carnaby Street*.

²¹ Blesa, Túa, “Presentación de *Los papeles de Ibiza 35*”, en Panero, Leopoldo María, *Los papeles de Ibiza 35. Poemas, cuentos y ensayos inéditos*, Madrid, Bartleby editores, 2018, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 21.

Es bien sabido que el uso de un habla próxima a la de la conversación es típico entre algunos de los poetas ya consolidados entonces, como sucede en la obra de Gil de Biedma, pero ese uso no es comparable con los textos de *No, no somos*, donde la deriva al coloquialismo es más bien, no un intento de acercamiento a este, sino, más en consonancia con el extremismo general de los presupuestos y prácticas panerescos.²³

Quizás esta tendencia hacia el habla coloquial en *No, no somos...* provenga de una adaptación del estilo de Ezra Pound en su apuesta por una prosa de escritura concreta y con carácter polifónico. El texto “A la manera de Giorgio Bassani y de tropismos, con algunos insignificantes cambios” puede darnos idea de este proceder desde el mismo título.

Se trata de una idea extravagante por los elementos fuera de lugar que se convocan en un mismo espacio enunciativo: se propone emular la escritura de este autor italiano y luego se alude a un fenómeno biológico de cambio —tropismo—, para reiterar la descripción de otros cambios. En esa dispersión de significados fuera de un contexto común, el título parece proponer una escritura particular basada en la ficción. Sin embargo, el comienzo sigue siendo perturbador tanto en la lógica de ideas como en lo que había propuesto el título:

Y los millares de soldados, que esperen en los vestuarios. Eduardo Haro, por ejemplo, (no Tecglen): y ese es su grito, su himno la Heroína. Lo conocí, en Zamora, carretera de Almaraz, km 2, Centro Oficial, y todavía lo recuerdo, todavía lo conservo en mi cada vez más escasa Caja de Ahorros, porque después de los cheques en blanco llegan siempre los cheques sin fondo.²⁴

En efecto, como propone Blesa, el texto está redactado coloquialmente como una especie de memoria. Aunque sintácti-

²³ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁴ Panero, Leopoldo María, *Los papeles de Ibiza 35. Poemas, cuentos y ensayos inéditos*, Madrid, Bartleby Editores, 2018, p. 77.

camente el título se une con la primera oración a través de la conjunción copulativa “y”, pragmáticamente no hay un sentido lógico de lo dicho. Si ya la composición del título era extraña, de pronto la frase inicial aparece como una elipsis. Pero, como he propuesto anteriormente, cabe la posibilidad de que dicha oración tenga un sentido concreto a partir de alguna referencia intertextual de acuerdo con la escritura de Pound en *The Cantos*. Por ejemplo, más adelante se alude a una película de 1944, *La luz que agoniza*, que sirve como fundamento para desarrollar la imagen de un armario y su contenido que primará hasta el final del texto. En medio, de manera elíptica, se va y se viene con otro tipo de referencias; sobre todo una que puede ser considerada como isotopía del poema dada su recurrencia: “un poco de sangre en el labio”.²⁵

Pienso que todo este *collage* de referencias, apenas insinuadas a lo largo del texto, construyen, más que un sentido unitario en el poema, una base de corte imaginativo para asentar un objeto estético desde donde se deposita la experiencia que el sujeto enunciativo comparte con el lector. Este procedimiento, propio de la poesía moderna sobre todo desde el romanticismo inglés, ya había sido practicado con éxito por Jaime Gil de Biedma, aunque desde luego sin tanto abigarramiento. Recuérdese para el caso “París, postal del cielo” que en una de sus partes establece la relación que existe entre París y una experiencia amorosa:

[...]

Como sueño vivido hace ya mucho tiempo,
como aquella canción
de entonces, así vuelve al corazón,
en un instante, en una intensidad, la historia
de nuestro amor,

²⁵ Quizás un eco indirecto del poema de Vicente Aleixandre “Se querían” cuya primera estrofa dice: “Se querían. / Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada, / labios saliendo de la noche dura, / labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?”, Aleixandre, Vicente, *La destrucción o el amor*, en *Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001, p. 411.

confundiendo los días y sus noches,
los momentos felices,
los reproches
[...]²⁶

La nostalgia se reproduce de manera vívida a partir de nombrar ciertos lugares y una canción, los cuales sirven para fijar una postal como objeto de la experiencia. En “A la manera de Giorgio Bassani...” este mismo recurso cumple la función de evocar el recuerdo de un amorío donde varias de las referencias hacen las veces de un código de reconocimiento personal entre los amados: “A él le gustaba Whitman, aunque quizás un poco, ligeramente al revés, en algún sentido, no en el que Uds. se imaginan”.²⁷

Es así como se puede concluir que el poema ficcionaliza el encarcelamiento de cuatro meses que compartieron Panero y Haro Ibars desde diciembre de 1968 hasta abril de 1969. El primero, por lo que cuenta en la correspondencia con su madre,²⁸ se había enamorado de su compañero de dormitorio e incluso habría servido como apoyo para tan complicado momento. Si consideramos las fechas, el suceso y la posible datación de escritura del texto, no habrá más de un año de distancia, por lo cual se vuelve más evidente el artificio de nostalgia que predomina en el texto, como si recordara algo de una época anterior. Como bien considera Blesa:

En cualquier caso, de lo que se habla en *No, no somos* es de las cosas del día a día, por lo que los poemas son, o aparentan ser, casi anotaciones de un diario que reprodujeran lo que pasaba y lo que se decía; notas que acaban por consignar hechos más bien banales como contraimagen de las experiencias magníficas

²⁶ Gil de Biedma, Jaime, “París, postal del cielo”, en *Las personas del verbo*, 10ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1999. El poema originalmente se publicó en *Moralidades* de 1966.

²⁷ Panero, Leopoldo María, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999.

o magnificadas de las que en tantas ocasiones dan cuenta los textos poéticos.²⁹

En el caso de “A la manera de Giorgio Bassani...” se trata de una experiencia magnificada o más bien idealizada a través de la ficción. Esto se convierte en el principal recurso de *No, no somos...* donde se desautomatiza lo cotidiano —parafraseando a Viktor Shklovski—. Para ello se enreace el evento desde una imaginería integrada por una serie de referencias textuales de la baja y alta cultura (“Mick Jagger vestido de coracero”),³⁰ las cuales componen una sintaxis particular bastante abigarrada y pragmáticamente ilógica para sugerir, desde una nueva imaginación, una experiencia particular.

Si bien es innegable que este procedimiento es común con *Así se fundó Carnaby Street*, la gran diferencia estriba en —además del coloquialismo que notaba Blesa— la manera de proceder del sujeto enunciativo. En *No, no somos...* el sujeto enunciativo relata en primera persona situaciones de su diario acontecer, mientras que en *Así se fundó...* el sujeto enunciativo se va a distanciar del relato a partir de referir lo acontecido desde otra persona. Por ejemplo, un par de textos: “Los cantos” (en *No, no somos...*) y “Elegía” (en *Así se fundó...*); ambos guardan una situación similar pero plasmada por el sujeto enunciativo desde una situación distinta: “[...] Y ya no podré volver a la escuela (el maestro me castigó por llegar tarde) así que me parece que ya no podré volver a la escuela [...]”;³¹ “[...] Expulsado fuera del colegio. No podré ingresar en ninguna otra escuela [...]”.³²

Este cambio del *yo* al *él* marca una diferencia sustantiva en la manera de comunicar el objeto de la experiencia. Mien-

²⁹ Blesa, Túa, *op. cit.*, p. 29.

³⁰ Panero, Leopoldo María, *op. cit.*, p. 78. Una imagen que se reitera en el poema “III” del mismo libro, p. 108.

³¹ Panero, Leopoldo María, “Los cantos (en recuerdo de Oriana Fallaci)”, en *Los papeles de Ibiza 35...*, p. 107.

³² Panero, Leopoldo María, “Elegía”, en *Poesía completa (1970-2000)*, ed. de Túa Blesa, Visor, Madrid, 2006 p. 35.

tras que, en el primer caso, se alude a una experiencia directa, en el segundo es el mismo sujeto enunciativo, transformado en sujeto del enunciado, quien se vuelve clave para comunicar la experiencia poética.

Esto me hace conjeturar que *No, no somos..* guardaba aún una deuda bastante manifiesta con las generaciones poéticas anteriores —Aleixandre o Gil de Biedma, por ejemplo—, y *Así se fundó Carnaby Street* se fue construyendo desde un distanciamiento mayor luego de la experiencia en *Nueve novísimos..* Se trataba de apostar por una ruptura radical con la poesía española y en su lugar posicionarse dentro del marco de la cultura popular capitalista. La mudanza desde Karina hacia los *Rolling Stones* entre libros puede interpretarse bajo dicha lógica. Aunque el título *No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la Italia medieval* pueda leerse de manera irónica, como quiere Blesa, lo cierto es que sonaba bastante provinciano —en contraste con un espacio de referencia contracultural internacional como lo fue *Carnaby Street* en Londres—, así como la devoción a Karina, la cual debe ser sustituida por un mito de la contracultura como los *Rolling Stones*.

El cadáver novísimo (no tan surrealista) de Eduardo Haro Ibars

Eduardo Haro Ibars fue presa, como Panero, de su época mitificadora. Aránzazu Sarría Buil, en la edición de sus artículos de revista, sintetiza su imagen de la siguiente manera: “De icono de ‘la Movida’ a escritor fracasado, de romántico radical a transgresor incorregible, de héroe contracultural a eterno perdedor, el aura de poeta maldito —maldecido, rectificaría él— no ha dejado de envolver vida y obra contribuyendo a erigir el mito”.³³ No es casualidad que el mismo biógrafo de Panero redactara

³³ Sarría Buil, Aránzazu, “Cultura y memoria ‘a la contra’”. Estudio para esta edición”, en Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria “A la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015, p. III.

unos años después la biografía de Haro Ibars: “Son dos poetas, dos raros, que rivalizaron entre ellos, se amaron —Leopoldo se enamoró de Eduardo— y acabaron aborreciéndose”.³⁴ Luego de tantos años, quizás lo único común entre ambos es la búsqueda que emprendieron, hacia las décadas de los sesenta y setenta, de una subjetividad alternativa al limitado catálogo que permitía la sociedad franquista, lo cual ensayaron con cierta radicalidad vital influyendo desmedidamente en la lectura de su obra. Por ejemplo, Javier Memba en su columna “Malditos, heterodoxos y alucinados” considera a Haro Ibars como “el poeta de la movida madrileña”.³⁵

Si bien la fecha de sus primeros libros de poesía empata con aquello que ha dado por llamarse *movida madrileña*, lo cierto es que Haro Ibars llevaba desde la década de los sesenta escribiendo y publicando poesía de manera esporádica y casi imperceptible. En una entrevista de 1984 declaró lo siguiente:

Mis primeras publicaciones fueron de poemas en México. En general, lo que se publicaba en España de poesía era muy atrasado. Lo único abierto eran los *Papeles de Son Armadans*; entonces, con mis catorce años yo no tenía acceso. Publiqué en dos revistas mexicanas: *Cuadernos del Viento*, y otra que se llamaba *Crononauta*, que la dirigía Alejandro Jodorowsky, famosísimo ahora... entonces nada.³⁶

He rastreado los únicos dos ejemplares que se publicaron de *Crononauta* en 1964 y no aparece alguna colaboración de Haro Ibars;

³⁴ Fernández, J. Benito, *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 17.

³⁵ Memba, Javier, “Eduardo Haro Ibars, el poeta de la movida madrileña”, en *el mundo libro.com*, recuperado el 16 de septiembre de 2001. Recurso en línea: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/09/16/anticuario/1000470693.html>.

³⁶ Casani, Borja; Tono Martínez, José, “Entrevista a Eduardo Haro Ibars”, en *La Luna de Madrid*, núm. 5 (1984), pp. 10-12, recuperado de *Los papeles de Don Cógito*, 21 de octubre de 2018. Recurso en línea: <http://papelesdedoncogito.blogspot.com/2018/10/entrevista-eduardo-haro-ibars-la-luna.html>.

puedo especular que quizás vendría programado en un posible número tres que nunca vio la luz. Respecto a *Cuadernos del Viento* queda pendiente la búsqueda a través de los 62 números que se publicaron entre 1960 y 1967.³⁷ A esto habrá que sumar su colaboración en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1972 y la posterior publicación de los mismos poemas en una separata. Se suman también cuatro cuadernos escolares, bajo resguardo en la Unidad de Estudios Bibliográficos (UEB) de la Universidad de Barcelona, los cuales dan cuenta de una escritura constante durante la década de los sesenta.³⁸ La lectura de varios de estos textos puede revelarnos un poeta diferente al mito del “poeta de la movida madrileña”, cuyo primer libro *Pérdidas blancas* (1978) estuvo determinado, sí por un premio literario, pero también por la propia necesidad del poeta de ajustarse a la oleada de cambios de la época. En términos algo metafóricos puedo plantear que cuando Haro Ibars publica este primer libro ya es el cadáver de un impulso neovanguardista ensayado previamente. Comenzaré por algunos de los poemas inéditos en los cuadernos de la UEB.

“Papel blanco” podría ser un metapoema a partir del cual se vislumbra una búsqueda expresiva:

Brillan las pelucas y mi cuerpo se estremece. Mi cabeza poseedora del dolor en cuestión vibra a cada coletada del dragón. Mi piel entera está habitada por enanos que excavan largos túneles. Soy un dolor, un dolor inmenso que sufre los ataques de los calmantes, drogas y pócmias que lo destruyen. Un avión loco. He asumido mi dolor de tal forma que lo he incorporado a mi naturaleza. Cualquier ataque contra mi dolor me herirá a mí, y si lo matan, moriré con él.³⁹

³⁷ Búsqueda que no ha sido posible realizar dado que la colección completa de la revista se encuentra únicamente en la Hemeroteca Nacional de México y en la Biblioteca del Colegio de México, cerradas cuando se escribió el presente artículo.

³⁸ El conocimiento de estos inéditos puede consultarse en Anna Caballé, (comp.), “Cuadernos inéditos cedidos a la UEB por Iván Llanes”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 2 (1997).

³⁹ Caballé, Ana, *op. cit.*, p. 113. Se ubica al poema en el “Cuaderno Azul”, s. f.

Quizás sea posible establecer una relación con el poema “La página blanca” de Rubén Darío y a su vez con Stephan Mallarmé y la idea de la hoja en blanco como forma poética pura. En el poema del nicaragüense también se lee sobre el dolor:

[...]
Los tardos camellos, —
Como las figuras en un panorama, —
Cual si fuese un desierto de hielo,
Atraviesan la página blanca.
Este lleva
una carga
De dolores y angustias antiguas,
Angustias de pueblos, dolores de razas;
¡Dolores y angustias que sufren los Cristos
Que vienen al mundo de víctimas trágicas!
[...]⁴⁰

La imagen del dolor atravesando el espacio en ambos poemas sugiere esta mutua identificación; en el caso de Darío es el estado de ensueño que da paso al delirante desfile que mira el sujeto enunciativo; en Haro Ibars son “los ataques de los calmantes, drogas y pócimas” que están acabando con el cuerpo. En ambos, el proceso de la despersonalización es evidente, ya no será el yo quien escriba, sino el propio lenguaje que se convierte en forma poética (Mallarmé). No resulta difícil considerar el reconocimiento del joven poeta en el simbolista francés y el modernista centroamericano; eran la guía de sus congéneres, como Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero, aunque algo oculta, una vez trazado el rumbo novísimo.

La importancia de esta imagen inicial del cuerpo como un papel blanco que se va despersonalizando por el dolor guarda un correlato con “Un autorretrato” perteneciente a *Sex Fiction* (1981):

⁴⁰ Darío, Rubén, “La página blanca”, en *Prosas profanas y otros poemas*, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1901, pp. 111-112.

[...]
Mi cuerpo es una historia de dragones
(te encuentro siempre en sus esquinas duras
y te pierdes a veces en mi noche)
Mi cuerpo es una máquina de juegos
infinito brillar multiplicado
y en él quiero moverme muy despacio
hasta hacerlo tu mundo y tu sentido
[...]⁴¹

Siguiendo la metáfora, en “Papel blanco” la coletada del dragón se habrá convertido, al paso de los años, en toda una historia. Además, como lo plantea este autorretrato, se trata de un cuerpo abandonado: un cadáver a merced de los otros. Germán Labrador Méndez, en su tesis doctoral, realiza una lectura interesante del homenaje a la muerte de Haro Ibars en 1988:

En este acto, en la definición de la muerte del poeta se jugaba una cuestión de tipo generacional. Sobre su cuerpo dos lenguajes se batían los despojos: el sesentaiochista en su doble versión (en la vertiente melancólica de su padre, con todo su relato biopolítico, y en la vertiente radiante y satisfecha de las notas necrológicas que aparecieron entonces que tratan de enterrarlo con rara mezcla de piedad y de desprecio), y, de otro lado, el lenguaje de la generación de 1975, el del vitalismo transicional que encarnan estos jóvenes.⁴²

Esta puede ser la tragedia que cruza la obra poética de Haro Ibars; difícil distinguir su escritura en medio de la mitificación de su muerte como un choque entre generaciones; en medio está un sujeto como atinadamente describe Labrador: “Funámbulo, alambriista, estaba viviendo la vida que había escogido vivir; negarlo es negar su identidad, el sentido de su propia

⁴¹ Haro Ibars, Eduardo, *Obra poética*, Madrid, Huerga & Fierro, 2001, p. 200.

⁴² Labrador Méndez, Germán, *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2008, p. 139. Recurso en línea: <http://hdl.handle.net/10366/22454>

destrucción, su propia condición política y moral en tanto que sujeto”.⁴³

En una sucinta descripción de la poesía de Haro Ibars, Luis Antonio de Villena propone “tres fuentes fundamentales de escritura”: la experiencial desde su vida, el surrealismo y el *rock and roll*.⁴⁴ Yo creo, más bien, que se trata de los recursos para una autodestrucción de su personalidad. Este “Papel en blanco” es un espacio de constantes contradicciones como resultado de la imposición de un sistema social que no le brinda opciones y lo margina, no solamente por su homosexualidad, condenada legalmente desde la “Ley de vagos y maleantes” — posteriormente, en 1971, “Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social”—, sino también por una búsqueda expresiva que se enfrentaba contra el avasallador conglomerado novísimo. Pese a ser contemporáneo de la generación de “la *coqueluche*”,⁴⁵ Haro Ibars veía a esta promoción como una cosa del pasado respecto a su poesía: “De los poetas, de ayer, de los novísimos, no podemos olvidar a Pedro Gimferrer [...]”.⁴⁶ Más adelante, en ese mismo panorama de la poesía española reciente, reconocía:

La poesía, en España y en el mundo, busca otros terrenos donde realizarse, otras formas a que acogerse, más directas y efectivas. Se ampara en la música y en el rock, en el espectáculo y en el cine, en la pintura y en el cómic; se ampara la poesía en otras artes y, sobre todo, en otras industrias. El cambio que se está produciendo no es precisamente de estilo o de escuela poética, sino un cambio mucho más radical y revolucionario.

⁴³ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁴ Villena, Luis Antonio de, “Su poesía”, en *Los Cuadernos del Norte*. “Homenaje a Eduardo Haro Ibars”, año X, núm. 56 (1989), p. 18.

⁴⁵ Término con el cual Castellet denomina a la promoción joven en *Nueve novísimos*...

⁴⁶ Haro Ibars, Eduardo, “La poesía española, de la combatividad al fracaso”, en *Cultura y memoria “A la contra”*. *Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*, Madrid: Postmetropolis Editorial, 2015, p. 189.

rio: son los mismos fundamentos —la palabra escrita— de lo poético, los que cambian, la misma forma de reproducción del poema —que es uno de los elementos más importantes en la determinación de lo que el poema es o no— la que se adapta a lo nuevo.⁴⁷

Haro Ibars se dedica a mencionar la falta de “una vanguardia coherente” en España y, por lo tanto, vaticina que la “verdadera” vanguardia está en la cultura de masas como el cine, el rock o el cómic. Hacia finales de los setenta se “reinventa” como poeta y su escritura neovanguardista da un giro⁴⁸ hacia poemas como “El sexo de los ángeles”: “yo me inundo despacio entre cuchillos-jinete/ en carne recuerdo desolación de dragones/ carteles muertos del que fue príncipe de este mundo iluminan mi sombra”⁴⁹ o “El muchacho eléctrico”: “[...] Asesinado el Muchacho Eléctrico en cualquier parte/ solo queda lo gris lo submarino”.⁵⁰ En ambos casos se trata de despersonalizar al sujeto a partir de la autodestrucción. Holan, en su tesis doctoral, enmarca esta actitud dentro de lo *punk*:

Through corporeal indulgences the protagonists metaphorically taunt death, putting their bodies at risk of self dissolution in exchange for transient pleasure. The popularity of punk music —an aesthetic celebration of death— further reflects the subversive attitude of the time [...] Emblematic of Spain’s transformation into a modern society, this gluttonous of “living for today” manifests itself through excessive consump-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁸ Me refiero a que si comparamos los poemas que publicó en *Papeles de Son Armadans*, en 1972, donde aún se percibe otro tipo de escritura, más tendiente a una exploración con el lenguaje —como “Página 51”—, con lo que resulta en *Pérdidas blancas* es perceptible que, aun aprovechando los recursos que señalaba de Villena, el propósito cambia. Ambas tendencias son neovanguardistas pero apuntan hacia resultados distintos.

⁴⁹ Haro Ibars, Eduardo, *Obra poética*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

tion, both sexual and that of self-intoxication through alcohol and drugs. Haro Ibars participates in all of the above.⁵¹

Esta actitud de vivir el presente (porque *no hay futuro* para un inadaptado social) se ejerce a partir del daño extremo en el cuerpo como única forma de ser, según se expresa en varios poemas de *Pérdidas blancas*. La autodestrucción que se había planteado inicialmente en “Papel blanco” se materializa como un gesto en el primer poemario formal de Haro Ibars. Para sobrevivir a su inadaptación el poeta se ha ido autodestruyendo hasta que solo queda un cadáver capaz de dejarse llevar por el sentido más común de lo nuevo.

Inconclusión

Me temo que es complicado mostrar aquí conclusiones sobre una época literaria que demanda lecturas más cercanas. Tampoco es apropiado aportar argumentos contundentes, sobre la poesía de neovanguardia en España, cuando he trabajado con una posibilidad imaginada desde materiales conocidos apenas hace algunas décadas. Pero desde este ensayo de imaginación sí puedo entrever que no todo se ha dicho sobre Leopoldo María Panero, pese a los destacados estudios críticos con que cuenta su obra — no siendo el mismo caso de la poesía de Haro Ibars, la cual invita a una mayor dedicación crítica—. Ambos escritores se fueron transfigurando a medida que ocurría la época de transición; más que emblemas creo que han sido víctimas de su tiempo, obligados a desempeñar un papel de poetas malditos que poco ayuda a la comprensión de sus textos. Y más allá de las etiquetas que tienen impuestas se hace evidente una actitud neovanguardista para hacer frente a un periodo de ajustes donde la premisa era

⁵¹ Holan, Alyssa Marie, *Alternative Reconfigurations of Masculinity in the Poetry of Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars and Eduardo Hervás*, PhD thesis, Michigan State University, 2005. DOI: <https://doi.org/doi:10.25335/M5FF3M817>, p. 139.

reinventarse una personalidad acorde con la tradición de la ruptura. Al margen de la polémica con *Nueve novísimos*.. —obra que debe revalorarse como un movimiento neovanguardista fugaz, pero de profundo impacto cultural—, lo cierto es que se trata de un periodo de inquietas transformaciones. Mal haríamos en no darle un seguimiento apropiado como contexto para comprender mejor la poesía española contemporánea. Faltaría hurgar más en las neovanguardias poéticas españolas desde los textos y sus enunciadores para reconocer mejor esa “nueva poesía”.

Bibliografía

- Aleixandre, Vicente, *Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001.
- Benítez Andrés, Rosa, “¿Algo nuevo con los novísimos?”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, T. 92, núm. 5 (2015), pp. 551-566.
- Blesa, Túa, “Presentación de *Los papeles de Ibiza 35*”, en Leopoldo María Panero, *Los papeles de Ibiza 35. Poemas, cuentos y ensayos inéditos*, Madrid, Bartleby editores, 2018.
- , *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Colección Trópica, 1998.
- Bürger, Peter, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*”, en *New Literary History*, vol. 41, núm. 4 (2010), pp. 695-715.
- , *Teoría de la vanguardia*, 3ª ed., Barcelona, Península, 2000.
- Caballé Anna, (comp.), “Cuadernos inéditos cedidos a la UEB por Iván Llanes”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 2 (1997), pp. 111-115.
- Casani, Borja y Tono Martínez, José, “Entrevista a Eduardo Haro Ibars”, en *La Luna de Madrid*, núm. 5, mayo de 1984, pp. 10-12, recuperado de *Los papeles de Don Cógito*. Recurso en línea: <http://papelesdedoncogito.blogspot.com/2018/10/entrevista-eduardo-haro-ibars-la-luna.html>.

- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- Darío, Rubén, “La página blanca”, en *Prosas profanas y otros poemas*, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1901, pp. 111-112.
- Fernández, J. Benito, *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Galindo, Óscar, “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”, en *Taller de Letras*, vol. 52 (2013), pp. 11-37.
- _____, “Áreas verdes de la realidad: Martínez y Zurita en el contexto de la poesía neovanguardista hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 76 (2012), pp. 361-380.
- Gené, Emilio, “La poesía experimental española”, en *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, núm. (16), 1976, p. 364.
- Gil de Biedma, Jaime, “París, postal del cielo”, en *Las personas del verbo*, 10ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Haro Ibars, Eduardo, “La poesía española, de la combatividad al fracaso”, en *Cultura y memoria “A la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015, pp. 183-194.
- _____, *Obra poética*, Madrid, Huerga & Fierro, 2001.
- Holan, Alyssa Marie, *Alternative Reconfigurations of Masculinity in the Poetry of Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars and Eduardo Hervás*, PhD thesis, Michigan State University, 2005. DOI: <https://doi.org/doi:10.25335/M5FF3M817>.
- Labrador Méndez, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.
- _____, *Poéticas e imaginarios de la transición española: Campo, discursos, fracturas* (tesis doctoral), Uni-

- versidad de Salamanca, 2008. Recurso en línea: <http://hdl.handle.net/10366/22454>.
- Lanz, Juan José, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- , *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.
- Memba Javier, “Eduardo Haro Ibars, el poeta de la movida madrileña”, en *elmundolibro.com*, recuperado el 16 de septiembre de 2001. Recurso en línea: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/09/16/anticuario/1000470693.html>
- Millán Domínguez, Blanca, “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”, en *Tintas* (2014), pp. 113-140.
- Muriel, Felipe, “La neovanguardia poética en España”, en *Revista Laboratorio*, núm. 0 (2009), p. 51.
- Panero, Leopoldo María, *Los papeles de Ibiza 35. Poemas, cuentos y ensayos inéditos*, Madrid, Bartleby editores, 2018.
- , *Poesía completa (1970-2000)*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2006.
- Paz, Octavio, “Poesía en movimiento”, en *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, 14ª ed., selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, México, Siglo XXI, 1980.
- Sarria Buil, Aránzazu, “Cultura y memoria ‘a la contra’. Estudio para esta edición”, en Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria “A la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015.
- Szabolcsi, Miklós, “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”, en *New Literary History*, vol. 3, núm. 1 (1971), pp. 49-70.
- Talens, Jenaro, “De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada «Leopoldo María Panero»)”, en Panero, Leopoldo María, *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, ed. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1992.

van den Berg, Hubert, "On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde", en Dietrich Scheunemann (ed.), *Avan-Garde/Neo-Avant-Garde*, Ámsterdam, Rodopi, 2005, pp. 69-74.

Villena, Luis Antonio de, "Su poesía", en *Los Cuadernos del Norte. "Homenaje a Eduardo Haro Ibars"*, año x, núm. 56 (1989), pp. 18-19.

_____, "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")", en Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, "El estado de las poesías", Monografía núm. 3, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

Apuntes sobre metapoésía en torno a la generación novísima española¹

Mariana Ruiz Flores
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

La generación de los novísimos

Con la aparición de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), el término *novísimos*, en el ámbito de la poesía española, ha venido a ser la forma más difundida para referirse a una generación² de poetas que plantea

¹ La presente investigación forma parte de la tesis inédita de maestría que realicé con apoyo de la beca CONACYT para estudios de posgrado, la cual lleva por título “La huella del poema. Lectura deconstructiva en la obra metapoética de Leopoldo María Panero”, dirigida por Alejandro Palma Castro (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) y codirigida por José Ángel Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza).

² Carlos Bousoño propone, en su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, titulado “La poesía de Guillermo Carnero”, el término “generación marginada” o “generación de la marginación” en tanto ese grupo de jóvenes coloca no sólo al Estado como enemigo (“máximo enemigo”), sino también a las instituciones “matrimonio, familia, universidad, lenguaje y, en general, todo lo que suene a convención” (p. 23), y justifica con esta idea la importancia de Luis Cernuda para muchos poetas de esta generación, quienes admiraban del sevillano “la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al Sistema” (p. 25). Por otro lado, sugiere el nombre de “«generación del mayo francés» o «de 1968»” (p. 11), denominación con la que Juan José Lanz, en *La llama en el laberinto, Poesía y poética en la generación del 68*, concuerda, pues este último considera mejor hablar de “generación del 68, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas” (p. 26), y sugiere, sobre todo, que hechos como los movimientos juveniles en Europa y Estados Unidos tuvieron gran repercusión en la forma de escribir de este conjunto de poetas. Otro término es el de “generación del lenguaje” que utiliza Jaime Siles en su artículo “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, en tanto “el lenguaje, y no otra cosa, fue su materia y su protagonista principal” (p. 122). Por nuestra

ron lo que el crítico catalán llamó una “ruptura sin discusión”³ respecto a la generación de los años cincuenta, particularmente aquella de tipo realista. Y con esa “ruptura sin discusión”, Castellet se refería a que no existió, como tal, una ruptura violenta por parte de los novísimos, sino que coincidió con un momento de crisis para la poesía social de influencia realista que incluso buscó una “evolución” desde sí misma, lo que después se daría en llamar “poesía del conocimiento” entre miembros de la propia generación de los años cincuenta.

En esto también concuerda Jaime Siles en su artículo “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición” (1988), pues considera que lo que los novísimos cuestionaron de la poesía social no fue lo que tenía de política como de poética, siendo entonces una crítica a su forma de “reducir la poesía no a su esencia, sino a su circunstancia”,⁴ lo cual explica el culturalismo⁵ presente en la generación novísima, utilizado “como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modelos de aculturación que el franquismo ofrecía”;⁶ esto en respuesta a la acusación que Ángel González

parte, consideramos que hablar de *novísimos* nos aleja de imprecisiones temporales, pues resulta complejo afirmar que los hechos históricos que resalta Lanz fueran determinantes en la poética de todos estos autores. Sin embargo, queremos explicitar que no utilizamos aquí *novísimos* para hablar sólo de los nueve poetas de la antología de Castellet, sino en términos mucho más incluyentes, que permiten atender a la diversidad que caracteriza a esta generación, no sólo respecto a fechas específicas, sino a poéticas, influencias, etcétera.

³ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, p.16.

⁴ Siles, Jaime, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, en *Hispanorama*, núm. 48 (1988), p. 123.

⁵ Juan José Lanz, Rivera, en su *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* considera que el culturalismo en la estética novísima funciona en dos niveles: un nivel superficial de referencia a “elementos de la historia de la cultura que funcionarán en el texto como *correlatos objetivos*”; y un nivel profundo del que se interpreta la negación de la realidad “al no incorporarla en el poema” y sí añadiendo dichos elementos del nivel superficial (p. 919).

⁶ Siles, Jaime, *op. cit.*, p. 124.

había lanzado contra los novísimos de ser una generación no contra el franquismo sino contra “la cultura que intentó oponerse al franquismo”.⁷

Según Castellet, esta nueva generación se diferencia de las anteriores especialmente en tres aspectos: no tiene “ningún recuerdo personal de la guerra civil”,⁸ pues sus integrantes nacen a partir de 1939; es una generación “que se forma íntegramente dentro de unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de las generaciones precedentes”,⁹ sino de una importante influencia de los *mass media* y de lo *camp*; y comparten rasgos como la mitificación de personas de la cultura popular (el Che Guevara, Marilyn Monroe), el uso de recursos surrealistas como el collage y la escritura automática, así como el empleo de elementos exóticos (orientalismos) y la libertad formal. Los nueve poetas que conformaron dicha antología fueron Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947-2014) y Leopoldo María Panero (1948-2014).

Si bien la caracterización que hace Castellet de una nueva generación ha sido debatida en varias antologías y estudios posteriores, lo cierto es que en esos años se llama la atención hacia un nuevo movimiento que —si bien ya había surgido, por ejemplo, en Italia, donde la antología de la que hace calco el crítico catalán, *I novissimi. Poesie per gli anni '60* de Alfredo Giuliani, ya habla de una neovanguardia— hace coincidir a algunos escritores no sólo en un momento, sino en una intención.

Asimismo, es importante señalar que la antología de Castellet no fue la primera en mostrar el cambio de poética que rompía con la poesía social-realista, pero sí de la que se derivó

⁷ González, Ángel, “Poesía española contemporánea”, en *Los cuadernos del norte*, núm. 3 (1980), p. 6.

⁸ Castellet, José María, *op. cit.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

todo un debate respecto a si existió o no una nueva generación. Muchas otras antologías también dieron cuenta de una poesía novedosa durante los años sesenta y setenta en España, incluso una que a la fecha resulta casi mítica, llamada *Generación del 65. Antología de poetas hallados en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza* (1967), con una introducción de Miguel Labordeta, la cual fue censurada por la policía.¹⁰ El poeta Ignacio Prat llega a denominarla *Degeneración del 65*, y afirma que representa “el único precedente del florilegio de J. M. Castellet”,¹¹ en tanto ya plantea el nacimiento de una nueva generación.

Textos con mayor difusión fueron la *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo, *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, así como la *Antología de la nueva poesía española* (1968) y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) de José Batlló o *Joven poesía española* (1979) de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. De este modo, observamos que la lista de autores novísimos va más allá de los antologados por Castellet, pues encontramos también incluidos, entre muchos otros, a Antonio Carvajal, Jesús Muñárriz, Andrés Sánchez Robayna, José Miguel Ullán, Luis Antonio de Villena, José Luis Jover, Marco Ricardo Barnatán, Luis Alberto de Cuenca, Jenaro Talens, José Luis Giménez Frontín, Antonio Colinas, Ignacio Prat, Miguel D’Ors y Jaime Siles.

El concepto de metapoésía y la novísima poesía española

A pesar de la heterogeneidad de este grupo de poetas, es posible identificar su carácter metapoético como un rasgo en común, una inquietud compartida que es explicada por la mayoría de estudiosos a partir de cierta preocupación por el lenguaje, des-

¹⁰ Blesa, Túa, “La generación decapitada”, en *El Ciervo*, vol. 42, núm. 506 (1993), p. 21.

¹¹ Prat, Ignacio, “La página negra (notas para el final de una década)”, en *Poesía*, vol. 15 (1982), p. 116.

de el ámbito formal, pero también, y muchas veces, como un fenómeno de desconfianza, un reconocimiento de la dificultad que tienen las palabras para representar la realidad, mucho más ligado a lo semántico. Ya en el breve prólogo de *Nueva poesía española* (1970), Enrique Martín Pardo hacía notar que en la obra de los jóvenes poetas antologados había un “ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje” que suponía surgía como respuesta al “desgaste y empobrecimiento de las formas de expresión, que ha[bían] rayado en el más lamentable prosaísmo”, y plantea su antología como un reconocimiento a esos poetas que estaban intentando “revitalizar el concepto poema”.¹²

El mismo Martín Pardo, en su *Antología consolidada* (1990), ponía énfasis nuevamente en que, más allá de los rasgos de la cultura popular, lo *camp*, o los *mass media* —características que había sugerido Castellet—, lo que habían mantenido estos poetas, luego de dos décadas, era la existencia de un “firme propósito de crear un lenguaje rico, culto, refinado, reflexivo, morosamente elaborado”;¹³ rasgo que no sólo pensaba que compartían sus antologados —Antonio Carvajal, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover (añadido a la pasada nómina de 1970), Guillermo Carnero y Jaime Siles—, sino la generación en su mayoría. Dicho propósito se verá reflejado, tanto en la construcción de los poemas, como en la enunciación de ese mismo propósito dentro del poema.

Por su parte, Jaime Siles considera que existen dos momentos clave dentro de la poética novísima, uno de los cuales nos permite situar y explicar el desarrollo de la metapoésía en la generación novísima: de 1965 a 1970, Siles ubica una etapa de tesis, del discurso de “la renovación, la novedad”; mientras que de 1970 a 1975 identifica una fase de antítesis, que sería la del

¹² Martín Pardo, Enrique, *Nueva poesía española* (1970). *Antología consolidada* (1990), Madrid, Hiperión, 1990, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

discurso de “la crítica, la reflexión”.¹⁴ El primero, el discurso de la renovación y novedad, tiene que ver con aquellas características que ya señalaba Castellet, como “el *collage*, la enumeración caótica, la escritura automática, la elipsis, las translaciones históricas y geográficas, la lingüística, el cine, la cultura de museo y la cultura *fin-de-siècle*”;¹⁵ por su parte, el discurso de la reflexión y autocrítica se da, según Siles, a partir de dos innovaciones: “a) el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del yo y b) el análisis y crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio”.¹⁶

Rosa María Pereda, en su introducción a *Joven poesía española* (1979), considera que esa desconfianza en las palabras lleva a pensar en cierta inutilidad del lenguaje y del arte en general, en una poca o nula capacidad de transformación social a través de ambos:

La separación entre escritura y acción, paralela muchas veces a la de pensamiento y acción, dejaba a la segunda la parcela transformadora en el sentido más directo de la palabra, reaccionaba de manera escéptica ante soluciones de compromiso que dieran salidas más o menos místicas a la relación entre ambas, y únicamente concedían al arte la capacidad de revolucionar el arte.¹⁷

Con lo cual se deja también una única posibilidad para el arte de la poesía: la de volver “cada vez con más frecuencia sus materiales a la génesis misma del poema: a hacer de él la reflexión sobre el hecho mismo de la escritura”,¹⁸ lo cual reafirma esa separación respecto a la poesía social.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 127.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Joven poesía española*, selección de Concepción G. Moral, introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 27-28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

A su vez, Juan José Lanz Rivera, en su ilustradora tesis doctoral sobre la generación del 68, sugiere que dicha tendencia proviene del culturalismo, en tanto refiere al arte y no a la experiencia empírica de “llevar a cabo la expresión indirecta del yo lírico en el poema”,¹⁹ causando cierto efecto de distanciamiento. Esa incapacidad del lenguaje derivará en tres rasgos fundamentales: la incapacidad gnoseológica en tanto la razón del racionalismo no permite conocer la realidad, una incapacidad expresiva desde la obra que intenta representar dicha realidad, y en una función crítica mediante la ironía para evidenciar ese lenguaje del poder.²⁰

Recordemos que, después de la Guerra Civil, la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) recurre no sólo a su influjo político y militar para mantener el control de la vida pública española, sino que igualmente se apoya de la televisión —que llegará a España en 1956— para irrumpir en los hogares españoles y propagar su discurso de control. Respecto a ello, en el capítulo “De la metapoésía a los metadiscursos: hacia la activación del lector” —de *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea* (2007)—, Martín-Estudillo considera que este hecho sensibiliza a los poetas novísimos para, mediante el lenguaje, “otorgar sentido a una realidad, el propio lenguaje, supuestamente cargada de significación, pero que mediante un violento proceso de vaciado —como fue el caso durante las décadas de la dictadura franquista— quedó enajenada desde las distintas esferas del poder”.²¹

Por ello, este tipo de poesía resulta contrario a la poesía social de Gabriel Celaya, no porque se aísle de toda la violencia de los conflictos sociales, sino porque asume el lenguaje como esa realidad y “en lugar de exponer los efectos de tal violencia”²²

¹⁹ *Op. cit.*, p. 920.

²⁰ *Ibid.*, p. 934.

²¹ Martín-Estudillo, Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2004, p. 175.

²² *Ibid.*, p. 173.

vuelve sobre sí misma, es decir, sobre el lenguaje, mediante la ironía. Así, la metapoesía “reflexiona sobre los procesos de constitución de significados y, por ello, de lo que entendemos por «realidad»”.²³ De ahí que autores de la etapa de posguerra como José Hierro o Ángel González, de la generación de medio siglo, hasta los novísimos Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Jaime Siles, Aníbal Núñez y el mismo Leopoldo María Panero, apuesten por una poesía autorreferencial. El propio Ángel González sugiere que ya en la poesía de Juan Ramón Jiménez la idea de metapoesía funciona “del mismo modo que se habla de ‘metalenguaje’: es decir, de una poesía que no denota ni connota —salvo secundariamente— ninguna realidad fuera del propio poema. Son textos que reflejan una reflexión: imágenes de imágenes”.²⁴

Respecto a este tipo de discurso, empleado no sólo por Panero, sino por varios autores de su generación, Juan José Lanz, en *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, señala que “la metapoesía, del mismo modo que la poética del silencio, surge de la concepción de la poesía como un enfrentamiento entre realidad y lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia vivida, la realidad”.²⁵ Esta desconfianza o fracaso del lenguaje frente a la realidad es la postura tomada también por Vives Pérez, quien señala que este cuestionamiento inicia ya en la generación de medio siglo, y advierte en la generación novísima “una distancia más radical sobre la estabilidad epistemológica del lenguaje, al cuestionarlo como vehículo por el cual se genera y transmite la realidad”.²⁶ Además, Vives Pérez observa la metapoesía en su

²³ *Ibid.*, p. 180.

²⁴ Citado en María Payeras Grau, “La poética de Ángel González”, en *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, núm. 19 (1979-1980), p. 58.

²⁵ Lanz Rivera, Juan José, *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 186.

²⁶ Vives Pérez, Vicente, “Claves temáticas de la poesía posmoderna española”, en *Revista de Literatura*, vol. 75, núm. 150 (2013), p. 594.

función crítica a partir del enfrentamiento del lenguaje poético con el teórico, donde “el tema, la técnica y el comentario estén premeditadamente mezclados”,²⁷ es decir, donde se reflexione sobre la forma y el contenido, localizando tres temáticas relacionadas: la indeterminación del significado poético (ironía, intertextualidad), la *kenofilia* poética o vacío ontológico de los signos (palabra/poema como vacío) y la resemantización del tópico *muerte* como escritura (ese vacío como muerte, letra muerta).

Por su parte, Martín-Estudillo, en el citado capítulo sobre la metapoésía y los posibles factores que hacen aparecer este tipo de poesía en la España de la posguerra, señala que no es solamente la imposibilidad mimética del lenguaje la que lleva a cuestionarlo en el poema. En dicho apartado, sostiene que la metapoésía tiene influencia neobarroca de obras como la de Lope de Vega respecto al arte dramático —como se observa en su *Arte nuevo de hacer comedias*— y que “nace como una reafirmación del ser del poema, autojustificación que reivindica la poesía como forma válida de conocimiento y crítica de los discursos simbólicos y, al mismo tiempo, como una admisión de sus propias limitaciones como instrumento del intelecto”.²⁸ Inclusive, considera su origen ligado al propio Góngora, para quien, explica Martín-Estudillo, “el lenguaje mismo es el gran protagonista, el objeto en el que el poema fija su atención”.²⁹ Así, el autor considera que el metapoema no refiere sólo al poema mismo, sino que también puede referir a la realidad:

Las expectativas comunes del lector de literatura ya apuntan, por sí solas, a la misión que se le asigna al texto para que desvele porciones del mundo; así, aunque el poema sea en un principio fundamentalmente autorreferencial, es de esperar que por parte del receptor se lleve a cabo un intento de instrumentalización epistémica, es decir, que la pieza se

²⁷ *Ibid.*, p. 602.

²⁸ *Op. cit.*, p. 159.

²⁹ *Ibid.*, p. 180.

convierta en un medio de conocimiento de la realidad extra-poemática.³⁰

En su artículo *About metapoetry and performativity*, Arturo Casas critica la tendencia a observar el fenómeno metaficcional en relación con la autobiografía o el diálogo del autor con el texto y replantea el problema de la ubicación del discurso en el plano ficticio o empírico, pero en torno a lo metapoético. Por esta razón, hace una breve revisión de los estudios que se han realizado sobre la narrativa metaficcional para, desde una visión pragmática, aventurarse a proponer una tipología en el campo de la metapoésía situando al poema “on the edges of or on top of the empirical and fictional planes” —con la problemática que ambos términos suponen en otras discusiones—, situando en ese borde tres tipos de metapoema: el primero implica una “intrusion or comment” que aparece de forma parcial en el poema, es decir, no implica una reflexión a lo largo de todo el poema; el segundo tipo refiere, por el contrario, a aquellos poemas que en su totalidad puedan fungir como “poetic prologues or epilogues”, pudiendo aparecer resaltados con cursivas; el tercer tipo sugiere una intrusión mucho más explícita que conlleva la “appearance of the autor him/herself”, lo cual produce un metadiscurso en el cual se desarrolla una “essayistic or wholly critical —or theoretical— poetry in which the voice of the poetic speaker risks losing the autonomy associated simply with being a fictional entity”.³¹

Esta tipología contrasta con lo mencionado por Vives Pérez respecto a que el tema, la técnica y el comentario aparezcan necesariamente “mezclados” en un poema, pues en Casas se trata de diferentes situaciones. Además, si bien ambos autores se ocupan del problema de la enunciación, se asumen posturas

³⁰ *Ibid.*, p. 161.

³¹ Casas, Martín, “About metapoetry and performativity”, en *Special issue New Trends in Iberian Galician Comparative Literature*, M.T. Vilarinho Picos y A. Abuín González (eds.), CLCWeb, Comparative Literature and Culture, vol. 13, núm. 5 (2011), s. p.

diferentes respecto a la identidad del sujeto enunciativo.³² Casas relaciona lo metapoético con lo que podríamos llamar una *voz metapoética* que participa parcial o completamente en ese discurso, resultando una voz agregada o superpuesta a otra según su tipología, lo que coloca al poema, según Casas, en el umbral entre ficción y realidad; mientras, Vives Pérez considera que la metapoesía apuesta por un sujeto antisentimental, distanciado y que reconoce su naturaleza fingida. Dicho sujeto se aproxima al que Martín-Estudillo denomina “(a)lirico”.³³

También dentro de una panorámica de lo ficcional, tenemos la tesis doctoral de Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)* (2002), donde se identifican, a partir de la segunda mitad del siglo xx, algunas formas en que puede manifestarse lo metaliterario a partir de la idea de ficción en un texto poético. Si bien la tipología que propone Pérez Parejo se enfoca en diversas formas de lo metaliterario, donde vemos englobado lo que aquí llamamos metapoesía, como el uso del monólogo dramático³⁴ o la explicitación del carácter ficticio del texto poético cuando el autor “lo

³² A lo largo de este texto, se utiliza el término *sujeto enunciativo* en concordancia con lo propuesto por Käte Hamburger en *La lógica de la literatura*, donde contrasta lo que ella llama “sujeto enunciativo lírico” y una voz subjetiva del yo (la que se desprende del romanticismo) estableciendo una diferencia en cuanto a la vivencia, es decir “la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo” (p. 186), sea esta propia del autor o no. De este modo, lo que es una vivencia del objeto para el sujeto enunciativo no tiene que coincidir con la del autor, sino que se asume que no es posible definir si dichas vivencias son iguales para ambos.

³³ En su artículo, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, expone la tendencia enunciativa en la que “este yo lírico no se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo” (p. 356). Su propuesta surge a partir de la consideración del sujeto barroco en oposición al renacentista, lo cual conlleva en el sujeto una descentralización.

³⁴ Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicios de Publicaciones, 2002, p. 381.

presenta como un *arte de la mentira*”,³⁵ nos parece fundamental no perder de vista un par de procesos de construcción de la ficción que resultan significativos para lo metapoético: el primero es “la poética del jardín”, entendido éste como un espacio simbólico de reflexión, pues es en “parques y jardines donde el poeta se detiene a contemplar la artificiosidad perenne de una naturaleza que el hombre ha creado a su medida”;³⁶ el segundo se refiere al “símbolo de la rosa” empleado a lo largo de la tradición literaria a partir de su relación con la belleza.³⁷

Otra tipología la propone Pérez Bowie quien, dentro del contexto español de la poesía autorreferencial, distingue cinco temas principales. El primero es “el poema sobre poemas”,³⁸ que, según explica, es el más común de los motivos metapoéticos, en el cual el poema refiere sobre su propia construcción de manera explícita, en forma de cuestionamiento hacia el lector, o también mediante metáforas que, implícitamente, ponen la atención en el “hacerse” del poema. Cuando esa reflexión llega a reflejar una problemática general sobre lo poético y esa “lucha contra el lenguaje que el acto creador supone”³⁹ lo llama “el poema como poética”. Este tema puede hacer notar el bagaje teórico que el poeta tiene sobre la poesía, desarrollando un tono ensayístico. Una tercera vía es “la imposibilidad de hablar” que supone la paradoja de evidenciar el vacío mediante palabras; se trata de un poema cuyo “único mensaje es exclusiva —y

³⁵ *Ibid.*, p. 336.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 408.

³⁸ Pérez Bowie, José Antonio, “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco (eds.), Universidad Servicio de publicaciones, vol. 2 (1994), p. 239.

³⁹ *Ibid.*, p. 241.

paradójicamente— la ausencia de mensaje”.⁴⁰ En oposición está “la insuficiencia del lenguaje”,⁴¹ pues aquí, en lugar de no decir nada, se expresa todo aquello que no puede decir la palabra, se muestra esa insuficiencia mediante la crítica a su incapacidad para representar la realidad; se dice, pues, ese vacío, esa nada.⁴² Pérez Bowie sostiene que este tema lo retoman “varios líricos contemporáneos coincidentes en su insistencia en la frustración que provoca la falta de adecuación y de ductilidad del material manejado”.⁴³ Así, “la imposibilidad de hablar” refiere, de forma general, a un “no decir nada”, mientras “la insuficiencia del lenguaje” es un “decir la nada”. Finalmente, Pérez Bowie observa “el protagonismo del material gráfico” en ciertos poemas, donde se enuncia la materialidad, la línea, las palabras sobre el papel, etc., y pone como ejemplo “Grafemas” de Jaime Siles que inicia de la siguiente manera: “El dibujo sonoro de la línea / es anterior al tiempo de lo blanco”.⁴⁴

La poética del silencio

Finalmente, nos parece importante hacer una anotación respecto al tema de la “imposibilidad de decir” de la tipología de Pérez Bowie, pues se acerca mucho a lo que durante los años setenta en España se denominó *poética del silencio*.⁴⁵ Pérez Parejo señala que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 243.

⁴¹ *Ibid.*, p. 244.

⁴² *Ibid.*, p. 246.

⁴³ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁴ Sobre esta recurrencia en la obra de Jaime Siles, se sugiere la lectura de “El materialismo fónico de Jaime Siles” de Antonio Domínguez Rey.

⁴⁵ En 1966, George Steiner, en su conocida obra *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, pondrá sobre la mesa uno de los temas fundamentales del siglo xx acerca del lenguaje: el silencio. La hipótesis de Steiner tiene su origen en la crisis que el lenguaje sufre a partir de la situación sociopolítica de autoritarismos durante el siglo xx, lo que llama “inhumanismo”.

esta poética se desarrolló en España al mismo tiempo que otras de los años setenta y ochenta —novísimos, poesía de la experiencia, etc.—, y la describe como una poética “donde la palabra se estrecha y se recluye, se regresa al silencio primigenio y significativo, tan sólo manchado por algunos signos que adquieran mayor significación en su breve y luminoso fulgor”.⁴⁶ En ella señala tres líneas: mística (José Ángel Valente), purista o minimalista (Jaime Siles, José Luis Jover, Sánchez Robayna), y otra experimental (Ullán, Leopoldo María Panero, Eduardo Scala, Eduardo Hervás o Ignacio Prat) que va de la mano de las *logofagias* (término de Túa Blesa), “recursos estilísticos caracterizados por señalar la ausencia de discurso”.⁴⁷

Entre los procedimientos que Pérez Parejo localiza dentro de la poética del silencio están: la estética de la economía, que implica el uso de blancos, pausas, tendencia al conceptismo; la estética de la selección, que busca “evitar las redundancias, prescindir de alegorías [...]”,⁴⁸ la propia *logofagia* (donde incluye varios procedimientos propuestos por Túa Blesa): “La *adnotatio* y el *ápside* son figuras en las que se produce la diseminación textual en dos o más textos a través de apéndices o notas a pie que poseen las más variadas funciones. El *ápside* se distingue de la *adnotatio* en que presenta una variabilidad discursiva que puede llegar a contradecir el mensaje del texto”.⁴⁹ A estas figuras agrega el uso de varias lenguas (“figura babel”); el criptograma,

Steiner sugiere que el lenguaje, en sus limitaciones, lleva al escritor de todas las épocas a encontrarse frente a tres elementos: la luz, la música y el silencio. Y será precisamente este último el que parece más recurrente a partir de 1900, de ahí que señale que “[p]ara el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio” (p. 72).

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 289.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 287-288.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 318.

“que consiste en utilizar signos de puntuación contraviniendo las normas ortográficas”;⁵⁰ el *fenestratio*, donde “se sustituye o se señala la presencia de un texto o fragmento invisible por puntos suspensivos, procedimiento que ya utilizará Hölderlin en su última poesía y que muestra la inestabilidad textual”;⁵¹ el fragmentarismo; los tachones; entre otros recursos.

Cabe señalar que Pérez Parejo considera a la poética del silencio como parte de la crítica del lenguaje y no como un tipo de metapoésia; sin embargo, nos parece conveniente situarla como una forma de ésta dado que lo metapoético tiende a operar, muchas veces, de lo general a lo particular, es decir, desde el poema como expresión de una poética, hasta pensarlo como forma de crítica del lenguaje desde sus elementos individuales (no sólo el verso, la palabra, sino también la categoría gramatical, el mone-ma —lexema, morfema—, la grafía, el fonema, etc.). Por tanto, la poética del silencio, al implicar la crítica al lenguaje del que se constituye el lenguaje poético, es también una forma de metapoésia y es posible de asemejarse a lo que Pérez Bowie ha clasificado como “imposibilidad de decir”.

Novísimos y metapoésia: Los casos de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Ignacio Prat y Leopoldo María Panero

Como hemos señalado, esta preocupación por el lenguaje se presenta de manera significativa y usual en la generación novísima. Referiremos a continuación algunos casos que permitan evidenciar dicha recurrencia.

Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) es miembro fundamental de la antología *Nueve novísimos* de Castellet. Para 1970, su experiencia como poeta era ya considerable, pues con diecisiete años habrá terminado de escribir *Malienus* (1962) y para la selección de la antología ya contaba también con obras como *Men-*

⁵⁰ *Ibid*, p. 318.

⁵¹ *Idem*.

saje del Tetrarca (1963), *Arde el mar* (Premio Nacional de Poesía 1966), *La muerte en Beverly Hills* (1968) y *Poemas 1962-1969* (1969).

Entre otros rasgos destacados de su obra, el talante metapoético se produce como una constante búsqueda, según comenta Túa Blesa, pues su poesía es

palabra en tránsito, en tránsito hacia el sentido, claro que precisamente por ello una palabra no unida al sentido, sino dirigiéndose a él, y el poema y el pasaje metapoético en un doble tránsito iterante en un doble sentido, tanto hacia el sentido del poema, ese afuera irreductible, como hacia el sentido de lo poético, de la poesía, ese otro afuera que tampoco se alcanza.⁵²

Para entender el desarrollo de la metapoésia en Pere Gimferrer, Juan José Lanz propone una división de su obra en castellano distinguiendo tres etapas: la primera va de 1962 a 1965 con los poemarios —*Malienus*, *Mensaje del Tetrarca*, *Arde el mar* y *Morir sobre un nenúfar*—; después puntualiza una etapa transitiva de poemas sueltos publicados en revistas entre 1966 y 1967; una segunda etapa de poesía en castellano va de abril de 1967 hasta *La muerte en Beverly Hills*; y una última etapa, de 1968 a 1969, con *De “extraña fruta” y otros poemas*.⁵³ Dos concepciones de la poesía, según explica Lanz, serán las que encontraremos en la primera etapa de poesía castellana de Pere Gimferrer: el de la poesía como salvadora de lo bello y como “intento de reconquista del pasado”,⁵⁴ las cuales se verán unidas por esa necesidad de aprehender, de mantener actualizado un pasado anhelado que, finalmente, ya no será el mismo, pues “la vida pasada no existe si no es recuperada, recreada poéticamente, aunque, de esta manera, sólo consiga crear una nueva realidad distinta de aquella”.⁵⁵

⁵² Blesa, Túa, *Gimferrerías*, Pamplona, Los libros del Señor James, Editorial Eclipsados, 2010, p. 61.

⁵³ Lanz Rivera, Juan José, *La llama en el laberinto*, op. cit., p. 99.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

Para la construcción de esta metapoésía, Gimferrer se apoya, según Lanz, de cuatro elementos simbólicos: la lluvia, el jardín, las imágenes de luz y un espacio cerrado que crea el poema, un *círculo mágico*. El poder evocador de la lluvia permite esa vuelta al pasado, mientras que el jardín y el círculo mágico son espacios abstractos: el primero, lugar pasado, de la infancia, depósito de recuerdos; el segundo, espacio creado por el propio poema para la actualización —rescate— de esos recuerdos. Finalmente, las imágenes de luz son “símbolo del acercamiento y recuperación del pasado poéticamente y [...] de la consecución de la Belleza y la Poesía”.⁵⁶ En esta etapa se observa, dice Lanz, “una crítica del lenguaje realista,⁵⁷ en cuanto que trata de desmitificar y negar la relación lenguaje-realidad”,⁵⁸ además de una necesidad por plantearse cuestionamientos sobre la figura del autor y la poesía misma.

En la segunda etapa en castellano, Lanz identifica una metacrítica de la obra escrita hasta el momento, es decir, se propone evaluar la forma en la que él mismo ha venido entendiendo la poesía, con el fin de que ese yo encuentre una forma de expresión que le sea propia y más auténtica.⁵⁹

Por citar un ejemplo, tenemos en *Arde el mar* el poema “Primera visión de marzo”, donde el sujeto enunciativo se encuentra en un punto de basta escritura que pretende recuperar el recuerdo: “Tanto poema escrito en unos meses / tanta historia sin nombre ni color ni sonido, / tanta mano olvidada como musgo en la arena, / tantos días de invierno que perdí y reconquisté / sobre

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁷ Rotunda será, por ejemplo, la conclusión a la que llega Gimferrer en 1971, en unas “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, respecto de la situación poética española de esos años, pues critica de toda poesía académica, social o esteticista, su banalidad y falta de cuestionamientos hacia el lenguaje y la forma en que se relaciona con la realidad, demandando un urgente “planteamiento poético de la realidad” (p. 108), siguiendo precisamente esta misma línea que busca el pensar la realidad a partir del lenguaje poético.

⁵⁸ Lanz Rivera, Juan José, *La llama en el laberinto*, op. cit., p. 100.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

este mismo círculo y este papel morado”.⁶⁰ Esta visión resume la contemplación de un pasado y su evocación en el poema, acción que lleva al sujeto a identificar ese intento de recuperación con la poesía, reflexión que se lee hacia el final del texto, entre la tercera y cuarta estancia:

Veo

con otros ojos, no los míos, esta plaza
soñada en otros tiempos, hoy vivida,
con un susurro de algas al oído
viniendo de muy lejos.

Atención:

bajo el viento de marzo la plaza en trance vibra
como un tambor de piedra.
Mar o libro de horas,
se trata de ordenar estos datos dispersos.

IV

Ordenar estos datos es tal vez poesía.⁶¹

Como se aprecia, los “otros ojos” muestran no sólo el tiempo transcurrido para quien recuerda, sino la separación entre un sujeto empírico y el sujeto lírico que ahora “vive” y enuncia desde un tiempo específico, es decir, una tarde de marzo. Así, para este sujeto, el quehacer del poeta tiene su base en la recuperación de un tiempo anterior, misma que debe realizarse mediante el esfuerzo por organizar esos contenidos.

Un segundo caso lo tenemos en Guillermo Carnero, poeta nacido en Valencia en 1947. En el estudio preliminar a su *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Carlos Bousoño unifica el afán de rebeldía y rechazo a partir del que se desarrolla la metapoesía de Carnero partiendo de dos ideas yuxtapuestas: la concepción del lenguaje en tanto incapaz de reflejar la realidad y el reconocimiento de que existe un dominio del Poder sobre

⁶⁰ Gimferrer, Pere, *Arde el mar*, ed. de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 2009, p. 122.

⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

dicho lenguaje.⁶² De este modo, la metapoésia se rebela ante la represión que sufre el lenguaje a causa del Poder que lo utiliza para la “acuñación de los valores, represiones y permisividades de una colectividad”.⁶³ En un poema de *Dibujo de la muerte* (1967) llamado “El movimiento continuo”, Bousoño resalta el mecanismo del disfraz que utiliza Carnero para evidenciar la falsedad, el enmascaramiento del poder en su empeño de control:

Las personas *comme il faut*, honestos padres de familia y
[demás gente de principios
(fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros
[agentes de la autoridad)
tenían desde antiguo organizado su modesto baile de
[disfraces.
Y lo peor no fueron los ridículos gestos de las matronas,
[torpes animales domésticos,
ni el parloteo de los intrascendentes animalillos
[partidarios del orden y la compostura,
sino el distinguir, debajo de la pacotilla y de las flores
[de plástico,
su buena fe de gansos soñolientos.⁶⁴

En el poema *Castilla*, se habla de máscaras que Bousoño interpreta como “símbolos de la represión y la ocultación de lo

⁶² Este segundo aspecto es cuestionado por Jenaro Talens en su prólogo a la antología sobre la obra de Leopoldo María Panero titulada *Agujero llamado Nevermore* (1992), pues señala la ambigüedad con que Bousoño intenta caracterizar a la metapoésia desde su postura crítica frente al Poder y explica el concepto a partir de otro, el de metalenguaje. Así, el caso de un lenguaje como sistema que permite nombrar un universo referencial lleva a un nuevo lenguaje —el metapoético— que posibilita hablar no de ese sistema lingüístico —pues la metapoésia no tiene ya ese universo referencial—, sino del poético, en tanto “hablará, al menos, de cómo otros poemas han hablado del mundo” (p. 42). Esto explica el vínculo insoslayable entre la metapoésia y lo intertextual que veremos en el caso de Ignacio Prat o Leopoldo María Panero.

⁶³ Bousoño, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Poesía Hiperión, 1979, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

primigenio”⁶⁵ contra los que se manifiesta el yo enunciator en el poema; sin embargo, lo que destaca aquí Bousoño es que frente al Poder represor no puede sino emplearse otra fuerza similar pero contraria, de ahí que hacia el final del poema se lea: “Y otra vez al galope, matando, / descuartizando telas y andamiajes y máscaras / y levantando muros y andamiajes y telas / y máscaras”;⁶⁶ es decir, se sustituyen las máscaras del Poder con otras.

Ignacio Prat (Zaragoza, 1945-1982), por su parte, construye toda una poética de la intertextualidad y del silencio. Ejemplo de ello es *Así se hacen las efes* (1978), texto en el que “lo que los poemas muestran es cómo se deshacen las palabras, las frases, el sentido, cómo se hacen el caos y el habla como balbuceo”.⁶⁷ En este poemario, Prat no se limita a establecer relaciones con otros textos, sino que incluso “combina algunas palabras reconocibles como tales con otros significantes (“dícesi”, “Nur-dir”, “Blocclam”, etc.), a los que sólo muy oscuramente se puede ver como signos”.⁶⁸ Esta inquietud pratiana de deshacer morfológicamente las palabras da cuenta de su interés autorreflexivo de repensar el signo hasta deshacerlo.

Dentro de dicha poética, Prat llega al límite de ese balbuceo que menciona Blesa en dos relatos: “Escohotado” y “Primera faquíes al cubo”. Por citar un ejemplo de los ejercicios de Prat, podemos leer el inicio de “Primera faquíes”, cuyo sentido se pierde entre los juegos de palabras, las preguntas que parecen no llevar a nada, la ausencia de personajes o acciones que no se suceden coherentemente:

El ¡Den la disyuntiva inglesa! no es inverso Beria; así sea, embargado de aza, mientras queda un ¡sea! que va mucho más o menos hacia San-Gre... (¿de no?). Nuevo era unto; era una

⁶⁵ *Ibid*, p. 29.

⁶⁶ *Ibid*, p. 81.

⁶⁷ Blesa, Túa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza, Lola Editorial, 1990, p. 144.

⁶⁸ *Idem*, p. 141.

mala dicción. La diferencia se recibía (*¿p?*), para una mente de Spezzia, cuando el más escotado hacia su aristo (se pregunta por *h* por última vez).⁶⁹

Sin duda, la lectura de poemas de Prat conlleva un trabajo permanente y activo por parte del lector, pues de otro modo no se encuentran en sus textos silencios sin más, lo cual sería una falta de atención, pues, como lo ha expuesto el mismo Jorge Guillén en el poema “Oído y visto” que dedica al autor, la lectura del poeta zaragozano implica también la hoja frente al lector para encontrar su posibilidad de sentido. Un caso visible es, por ejemplo, “Uso del punto y coma”:

Era la carátula con el nombre de Celauro; al final el picor se convierte en agua; un “sálvate”; despacho de LUZ-LUMBRE en la cintura de la garganta de Genoveva; encárnose el colorado; gumiás o la bolisa de Bosnia (ciénaga-torre-Trigueros); condición (pero no buliana), *Toast* con “múltiples facetas”, quicodermia y sandvitxos; HULE, entierra en la pierna de cristal, l’Infierno en la mochila más seca que Antioquia; con el veintiuñero / será limpia Helena / con el priapospino / Agnes Sorrel és confessarà; un polluelo de roc; estos fastos por Petronila Gibaja; Señor Casulla; sólo algunas; disimulase la envergadura auténtica de los cuerpos.⁷⁰

Es posible observar tanto el enfático uso de dicho signo ortográfico, como las mayúsculas o las palabras en otras lenguas (inglés, catalán), referencias a personajes como la amante de Carlos VII de Francia, Agnès Sorrel, o la actriz de teatro Petronila Gibaja, así como —posiblemente— a la comedia *Los embustes de Celauro* de Lope de Vega. Igualmente, es interesante su construcción de palabras como *priapospino*, en dos posibles sentidos: uno más cercano a Priapo, dios fálico grecorromano; u otro desde la palabra *priapismo* (enfermedad que produce una

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 109.

⁷⁰ Prat, Ignacio, *Para ti. 1963-1981*, ed. de José Luis Jover, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 23.

erección duradera y dolorosa sin necesidad de estimulación o deseo sexual); ambos unidos a ‘-pino’ como evidente referencia al miembro masculino.

Finalmente, uno de los casos más interesantes de la metapoésía como inquietud constante y eje central de un quehacer poético se presentará en la obra del madrileño Leopoldo María Panero (1948-2014). A pesar de que los primeros poemas de su autoría tienen por fecha 1968 —la plaqueta *Por el camino de Swann*—, será en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) donde se dé a conocer su nombre en el ámbito nacional, aunque muy pronto se deslindará de los demás poetas antologados. Así lo manifiesta la biografía realizada por J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, donde afirmará que “[l]o que yo trato [...] es instalarme donde sea, menos en el lugar donde ya no estoy: en la novísima poesía española [...]”.⁷¹

Ya en la “Poética” que acompaña los diez textos que incluye Castellet en su antología, Panero —desde el correlato de Garfio— ponía en claro su peculiar intención poética de hacer participar al lector en su obra a la manera del espectador de tragedia, es decir “contemplar participando en ella”, donde la obra sería “la fantasía paranoica del fin del mundo”.⁷² Significativa resulta entonces la lectura de Pere Gimferrer sobre Panero —en su prólogo a *Buena nueva del desastre* (2002)—, en donde, además de reconocer el poder que la imaginación tiene en la obra del madrileño, encuentra esa necesidad de completarse en el acto de lectura: “Al encararse así, no sólo con la poesía verbal a la aparente poesía circundante, sino al lector y al mundo, interpela al lector y nos recuerda que, en lo profundo, todos somos Leopoldo María Panero, y que precisamente por eso él parece estar solo”.⁷³

⁷¹ Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 155.

⁷² *Op. cit.*, p. 239.

⁷³ Gimferrer, Pere, “Prólogo”, en Panero, Leopoldo María, *Buena nueva del desastre*, Galicia, Editorial Scio, 2002, p. 4

En los apartados introductorios del primer tomo de la *Poesía completa*, Túa Blesa —editor de los dos tomos que van de 1970 hasta 2010— nos ofrece un esbozo de los rasgos más interesantes de la obra paneresca, entre los que menciona su recurrente “violencia en la palabra”⁷⁴ vista en el uso ocasional de la rima, los encabalgamientos léxicos que destruyen las palabras, en las diversas versiones de ciertos poemas que no hacen sino violentar el sentido de los mismos, así como las construcciones canónicas de ese llamado “arte del verso”. En el segundo tomo de *Poesía completa*, continúa Blesa su enumeración de rasgos panerescos ejemplificando la recurrencia a palabras como la *muerte*, la *nada*, o el uso de lo que Blesa llama *x dixit*, es decir, esa fórmula que Panero emplea para citar a otros autores o a sí mismo, además del constante uso del plagio explícito observado en títulos como “Plagiando a Mallarmé”, “Plagio de Dámaso Alonso” o “Plagiando a Pound” que, según explica Túa Blesa, resulta de la influencia que Pere Gimferrer tiene en la obra de Panero.

El recurso intertextual en la obra de Panero permite un constante diálogo con los poetas o filósofos⁷⁵ predilectos del autor, llevando esas palabras de otros a la construcción de un enorme collage sobre definiciones de literatura y poesía en sí mismas. Una explicación de ello la esboza el mismo Panero en la tercera parte de su prefacio a *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977), titulado “Los riesgos de la traducción”, donde propone el concepto de *literatura orgánica* para explicar una literatura sin referentes externos a ella (la realidad, la vida) y que implica, así, un ejercicio autorreferencial que apelaría siempre a su pasado, a lo ya escrito.⁷⁶ Este pasado significaría

⁷⁴ Blesa, Túa, “*La destruction fut ma Beatrice*”, en Panero, Leopoldo María, *Poesía completa, 1970-2000*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001, p. 9.

⁷⁵ Ya mostrará Túa Blesa, en el segundo capítulo de su *Leopoldo María Panero, poeta póstumo* (2019), la enorme deuda que tuvo Panero con el posestructuralismo, al tiempo que lecturas de Deleuze, Guattari, Derrida o Foucault lo posicionaron como un poeta adelantado a sus contemporáneos.

⁷⁶ Panero, Leopoldo María, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, pp. 28-29.

pensar en una literatura donde, más allá de la figura del autor, importa el momento de la lectura como conjunto previo al “Último Libro” aún por escribir, entendido éste como el punto final de toda literatura, momento en que, al dejarse de escribir, por fin puede saberse quiénes son realmente los “clásicos”.⁷⁷

Se trata de una literatura que “no tiene, pues, ese horror puritano por las «citas» ni ese afán religioso de una «virginidad» a la que se confundía con la «originalidad»; sabe que, como dijo Borges, la literatura lo mismo que el lenguaje es «un sistema de citas», en el que sólo puede pasar por «original» quien oculta o ignora su proveniencia”.⁷⁸ La literatura orgánica, al posibilitar el diálogo con formas y contenidos anteriores respecto al género poético, también implicaría una autorreferencialidad respecto a lo que significa el poema mismo, hecho por el cual se puede afirmar que lo metapoético también puede leerse como parte de esa construcción de una literatura orgánica.

La obra de Panero contiene una amplísima cantidad de ejemplos sobre metapoésía, entre los que podemos mencionar el primer texto en su obra en el que, según palabras del propio Leopoldo María Panero, se plantea lo autorreferencial: “Ann Donne: undone” (*Así se fundó Carnaby Street*). Se trata de un texto que incorpora lo intertextual con lo metapoético. Primero tenemos dos paratextos: el título que remite al famoso epigrama de John Donne sobre su esposa y un epígrafe extraído del primero de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont: “J’ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me sui fendu les chairs aux endroits ou se réunissent les lèvres [...]. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma prope volonté”,⁷⁹ revelador en tanto implica un fragmento en el que se expresa la incapacidad de relacionarse con los demás me-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁹ Lautréamont, Conde de, *Les chants de Maldoror*, canto I, párrafo 6.

diante un acto violento en torno a la boca,⁸⁰ de donde se externa la lengua hablada; además, la intertextualidad con el relato de Edgar Allan Poe, titulado “William Wilson”, introduce el tema del doble que, igualmente, apunta a lo metapoético.

Elementos comunes serán los pasos que son fantasmas y ecos (igual a los que persiguen a William Wilson), los corredores (posiblemente en referencia a las escuelas en que William Wilson coincide con su doble inevitablemente) o la comparación metafórica del Castillo como algo que produce espejismos, lugar que llama Salón de los Espejos. A esto agrega también una metonimia respecto a la palabra *amapola*, “Flor que nace de la caridad del Diablo”, es decir, hace referencia a la droga derivada de ella, la heroína.⁸¹ Con esta imagen también da paso al Laberinto, una metáfora de un corredor que se atraviesa bajo los efectos de la heroína. Sombra y huella también vuelven a la idea del doble, mientras que “[...] la única esperanza en la Tierra aquello que está / Fuera del Mundo y en el Mundo / Fuera del Mundo y de la Tierra”⁸² hace referencia a la Muerte, que también incluye en mayúsculas. Finalmente, la Ceniza, en tanto muerte, es llevada también a un nivel metapoético.

Si bien tenemos una lectura posible acerca de los efectos de una droga, que pueden conducir a la paranoia de sentirse perseguido por otro —un doble—, tampoco pueden dejarse de lado las referencias intertextuales. Al tratarse de un poema que

⁸⁰ Tanto Lautréaumont como Mallarmé son dos grandes influencias para Leopoldo María Panero. El epígrafe del primero entra en diálogo con ideas del segundo, tal como explica Panero a Federico Campbell en 1970: “Yo siempre he percibido una separación maniquea entre lo que Mallarmé llama el mundo de la sonrisa y de la palabra. Yo realmente no puedo penetrar en el mundo de la sonrisa. Ese era uno de mis problemas cuando estaba estudiando en Cambridge: mi incapacidad para hablar con los monos”. Véase Federico Campbell, “Leopoldo María Panero o el mundo del silencio”, en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 18.

⁸¹ Es importante destacar aquí la temática de las drogas, pues Leopoldo María Panero es considerado uno de los primeros poetas que escriben respecto a ello en España, lo mismo que su contemporáneo Eduardo Haro Ibars.

⁸² Panero, Leopoldo María, *Poesía completa, 1970-2000...*, p. 73.

el mismo autor considera su primer ejercicio de autorreferencialidad, también puede verse como un texto dialogando con otros y enunciándose como un texto doble de otro:

Tantas veces tus pasos, William Wilson,
Tantas veces tus pasos he creído escuchar
Estos pasos que son el Eco de mis pasos,
Esta Sombra que es la sombra de mi sombra.⁸³

En el poema podemos destacar al menos dos modos de entender este William Wilson enunciado: el de la propia intertextualidad desde la que se evoca o recuerda al William Wilson de Poe, así como a su doble; y el William Wilson que va detrás del sujeto enunciativo, sea el mismo personaje con su doble o entendiendo a William Wilson como un texto que persigue al actual enunciador. Esto último nos hace leer todo ello como una metáfora de un texto en otro texto, y no como continuación o extensión del relato de Poe.

El título, “Ann Donne: Undone”, manifiesta también una intención de hablar de un doble textual debido a los conjuntos homófonos con que se construye, lo que también ocurre con la sílaba “Wil” de William Wilson. Así, el poema apela a la ficcionalidad, pues, al inicio, el sujeto que enuncia cree escuchar unos pasos y, posteriormente, acepta haber mentido y afirma: “Porque la única verdad es aquello que no es verdad”. El juego que plantea al lector es tan evidente como el que hace Poe al inicio de su cuento de tipo autobiográfico: “Let me call myself, for the present, William Wilson. That is not my real name”,⁸⁴ por ello, más allá de un efecto de la heroína, lo que se cuestiona es que el autor y, en general, el texto —lo creado dentro de él— no “nos salvará de la Ceniza”, no será permanente o eterno, lo mismo que el canon, sino que tiende al cambio a pesar de sentir sus “pasos” tras de sí.

⁸³ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁴ Poe, Edgar Allan, “William Wilson”, en *The Works of Edgar Allan Poe. Volume 2 (of 5) of the Raven Edition*, 2016, s. p.

Conclusiones

Sin duda, esta actitud talante y temática que significa lo meta-poético se convierte en una constante para la poesía española luego de la decadencia del tono social. Con ello, se plantean problemas similares y poéticas muy personales que cuestionarán el sentido del lenguaje y, con ello, de lo poético. Se situarán, como poetas, frente al lenguaje y lo llevarán al silencio mediante diversos recursos, con el fin de poner en duda su capacidad de aprehender cualquier contenido; e igualmente polemizarán sobre la forma en la que los sectores de poder emplean el lenguaje para sus fines. Será, como ya lo decía Jaime Siles, una “generación del lenguaje”, con preocupaciones que no descartan la realidad, sino que advierten en el lenguaje que la nombra múltiples puntos para su crítica, la cual adquiere, desde la poesía, una dimensión fundamental para su reflexión.

Bibliografía

- Blesa, Túa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza, Lola Editorial, 1990.
- , “La generación decapitada”, en *El Ciervo*, vol. 42, núm. 506 (1993), pp. 21-24.
- , *Gimferrerías*, Pamplona, Los libros del Señor James, Editorial Eclipsados, 2010.
- , *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, Madrid, Visor, 2019.
- Bousoño, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 11-68.
- Campbell, Federico, “Leopoldo María Panero o el mundo del silencio”, en *Infame turba*, Barcelona: Editorial Lumen, 1971, pp. 17-25.
- Casas, Martín, “About metapoetry and performativity”, en *Special issue New Trends in Iberian Galician Comparative Literature*, M.T. Vilariño Picos y A. Abuín González (eds.),

- CLCWeb, Comparative Literature and Culture, vol. 13, núm. 5 (2011). Recurso en línea: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1904&context=clcweb>
- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- Domínguez Rey, Antonio, “El materialismo fónico de Jaime Siles”, en *Philologica canariensis*, núm. 4-5 (1998-1999), pp. 319-333.
- Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- Gimferrer, Pere, “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 87-108.
- _____, *Arde el mar*, ed. de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 2009.
- González, Ángel, “Poesía española contemporánea”, en *Los cuadernos del norte*, núm. 3 (1980).
- Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- Joven poesía española*, Selección de Concepción G. Moral, Introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1979.
- Lanz Rivera, Juan José, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Tomo II (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- _____, *La llama en el laberinto, Poesía y poética en la generación del 68*, Badajoz, Editora regional de Extremadura, 1994.
- _____, *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Lautréamont, Conde de, *Les chants de Maldoror*, 2011. Recurso en línea: <http://www.gutenberg.org/files/12005/12005-h/12005-h.htm>
- Martín-Estudillo, Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2004.
- _____, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, en *Hispanic Review*, vol. 73, núm. 3 (2005), pp. 351-370.

- Martín Pardo, Enrique, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- Panero, Leopoldo María, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Ediciones Felmar, 1977.
- _____, *Poesía completa, 1970-2000*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001.
- _____, *Buena nueva del desastre*, Galicia, Editorial Scio, 2002.
- _____, *Poesía completa 2000-2010*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2012.
- Payeras Grau, María, “La poética de Ángel González”, en *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, núm. 19 (1979-1980), pp. 57-78.
- Pérez Bowie, José Antonio, “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco (eds.), La Coruña, Universidad Servicio de publicaciones, vol. 2 (1994), pp. 237-248.
- Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicios de Publicaciones, 2002.
- Poe, Edgar Allan, *The Works of Edgar Allan Poe. Volume 2 (of 5) of the Raven Edition*, 2016. Recurso en línea: www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H_4_0018
- Prat, Ignacio, “La página negra (notas para el final de una década)”, en *Poesía*, vol. 15 (1982), pp. 115-122.
- _____, *Para ti, 1963-1981*, ed. de José Luis Jover, Valencia, Pre-Textos, 1983.
- Siles, Jaime, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, en *Hispanorama*, núm. 48 (1988), pp. 122-130.
- _____, *Cántico de disolución. Poesía 1969-2011. Poemas escogidos*, ed., selección y epílogo de Martín Rodríguez-Gaona, Madrid, Editorial Verbum, 2015.

- Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Vives Pérez, Vicente, “Claves temáticas de la poesía posmoderna española”, en *Revista de Literatura*, vol. 75, núm. 150 (2013), pp. 593-622.

Antoni Marí y el uso de la alegoría del día y de la noche desde la perspectiva del poema dubitativo

Álvaro Solís Castillo

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

I

La poesía ha estado asociada al pensamiento filosófico desde el principio de nuestra tradición. La poesía fue el primer intento por desentrañar, a manera de cosmogonía, los misterios inalcanzables para el hombre de aquella época. Junto con la religión, la poesía de Homero y de Hesíodo fue, sin lugar a duda, uno de los gérmenes indispensables para el posterior nacimiento y desarrollo de la filosofía. De hecho, ya “los poemas homéricos contienen algunas particularidades que los diferencian de otros pueblos y de su civilización y ya poseen algunos rasgos del carácter griego que resultarán esenciales para la creación de la filosofía”.¹ De acuerdo con Kirk, Raven y Schofield, estos poetas utilizaron algunos motivos que otros personajes, como Parménides, desarrollarían, aunque ya desde la perspectiva de una investigación racional. De hecho, en el contexto de la Grecia antigua, hubo un momento en el que filosofía y poesía constituían un mismo asunto, o al menos es posible afirmar que ambas ocurrían en cierto territorio común, ya en cuanto a la forma y en la utilización de ciertos recursos de carácter retórico, como en el uso de la metáfora o la alegoría, así como en la similitud o, al menos, cercanía en la elección y desarrollo de ciertos temas. Incluso estas dos disciplinas se acompañaron y, de alguna manera,

¹ Reale, Giovanni; Antiseri, Dario, *Historia de la filosofía*, traducción de Juan Andrés Iglesias, María Pons Irazazábal y Antoni Martínez Riu, t. 1, *De la antigüedad a la Edad Media, filosofía antigua-pagana*, Barcelona, Herder, 2010, pp. 8-9.

complementaron en ese gradual abandono de las explicaciones antropomórficas sobre el origen de las cosas. Según Guthrie:

El poeta miraba a su interior, a la vida humana misma. Ensalzaba el disfrute de los placeres del momento y celebraba la recogida de rosas en floración, lamentando el paso efímero de la juventud, y las miserias y debilidades de la vejez. El filósofo de aquella misma época y sociedad miraba hacia fuera, al mundo de la naturaleza y hacía que su inteligencia luchase contra los secretos. Ambos son productos comprensibles de la misma cultura material, del mismo espíritu secular. Ambos, de acuerdo con su carácter peculiar, relegan a los dioses a un segundo plano y las explicaciones del origen y la naturaleza del mundo como obra de divinidades antropomórficas no les parecen más apropiadas que la noción de una providencia divina rigiendo los asuntos humanos.²

En cuanto a la forma, por ejemplo, filósofos como Jenófanes y varios otros reflexionaban en términos más bien poéticos escribiendo siempre en verso; incluso, en el caso de aquél, utilizó el verso para hacer ataques en contra de la poesía en los mismos términos formales que el propio Homero. Por otra parte, el tema filosófico tratado o escrito con los recursos propios del lenguaje poético integra varias de las muestras que aún hoy en día se tienen como registro de aquella época. La obra de algunos filósofos presocráticos, en su actual condición fragmentaria, se registra en verso, tal como los famosos hexámetros de Parménides de Elea: “Parménides ha escrito en verso —más concretamente, ha hecho uso del llamado hexámetro homérico y ha escrito una sola obra”.³ No era tan clara la situación cambiante que estaba ocurriendo entre el pensamiento filosófico y la poesía, pero lo que sí es seguro es que entre ambos contribuyeron

² Guthrie, William K. C., *Historia de la filosofía griega*, traducción de Alberto Medina González, t. 1, *Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Madrid, Gredos, 1984, pp.41-42.

³ Parménides, Tales, et al., *Los Filósofos presocráticos*, traducción y prólogo de Conrado Egger Lan y Victoria E. Julia, t. 1, Madrid, Gredos, 2008, p. 401.

a generar cambios drásticos. En este sentido, Reale clarifica lo siguiente:

El nacimiento del pensamiento filosófico contribuyó a la realización de la revolución no solamente en el ámbito de la pura oralidad, sino también mediante composiciones en verso. Evidentemente el verso no tenía todavía el objeto de facilitar la memorización de los mensajes; se trataba, empero, de mensajes que, aun haciendo uso del tradicional instrumento poético, lo vaciaban al mismo tiempo de sus contenidos en forma radical. En otros términos: en forma poética, los filósofos irrumpían en los modos tradicionales de hacer poesía y, con los antiguos medios de la oralidad poético-mimética, creaban otra forma de oralidad.⁴

Todavía en Platón es identificable una forma totalmente literaria. Su obra constituye, sin duda, un puente, un punto de quiebre. A partir de la obra de Platón, la relación de la filosofía con la poesía se registra más como un tema de interés, como un asunto a tratar, aunque hay también vestigios que abordan la naturaleza mitológica y cosmogónica de la poesía. Las múltiples referencias en los *Diálogos* hacia la poesía, el poema o el poeta, son muestra de ello. Inclusive, cierta especie de divorcio entre filosofía y poesía se encuentra en el libro VII de *La República*, en donde los poetas, supuestamente expulsados, son signos de tal relación que, en un ir y venir, se prolongaría por varios siglos. En el contexto de nuestra lengua la mayor contribución a este respecto fue sin duda la de María Zambrano, para quien filosofía y poesía, más que entablar una lucha entre sí, representan tan sólo fuerzas opuestas, son dos diferentes rostros de un mismo ímpetu, de una misma necesidad, dos vías que atienden un mismo proceso humanizador: sentimiento y razón, gracia o método; poesía y filosofía van de la mano en cuanto a la construcción de lo que el propio humano es o aspira a ser.

⁴ Reale, Giovanni, *Platón, en busca de la sabiduría secreta*, traducción de Roberto Heraldo Bernet, 2ª ed. Barcelona, Herder, 2002, p. 82.

La lista de filósofos que han considerado a la poesía un tema de interés es larguísima, y la de los poetas que han escrito obras en torno a este tipo de temas es también extensa. Los nombres que ha recibido este particular tipo de poemas son diversos: desde *poema filosófico* o *poema reflexivo*, hasta *poesía dubitativa*. Desde este contexto límite entre el pensamiento poético y la filosofía se estudiará la obra poética del poeta mallorquín que ahora nos ocupa. Se tratará de determinar en qué sentido su obra poética puede ser considerada como dubitativa o reflexiva, o de carácter filosófico. Si la respuesta es afirmativa, ¿a qué rasgos, o momentos, o temas de la filosofía hace referencia su obra poética?

II

Antoni Marí nació en Ibiza en 1944. Estudió filosofía y letras; actualmente, es catedrático de Teoría del arte en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. En cuanto a su producción poética,⁵ publicó de manera individual, en 1979,⁶ su primer poemario: *El Preludi*. Posteriormente, publica *Un viatge d'hivern* en 1989 y continúa la edición de *El desert* en 1997. Finalmente, en 2010, publica *Han vingut uns amics*.

En cuanto a la edición de estos mismos textos —ya traducidos a nuestra lengua—, aparece en 1998 *El desierto*, con traducción de Vicente Valero; en 2011 se publica en México *El Preludi*. Posteriormente, en 2014, aparece —antes que en el mercado editorial español— *Han venido unos amigos*, el cual, en España, no se publica sino hasta el 2016 —aunque desde 2007 se tiene noticia de Marí, a través de la revista *Biblioteca de México*, en

⁵ Es importante señalar que, al menos en cuanto a su producción poética, Marí siempre publica primero sus libros en catalán y de manera posterior son traducidos al español.

⁶ Si bien publica en 1978, junto con Francesc Parcerisas, *Variacions sobre un tema romàntic: "Ombra i llum"*, publicado en la revista de lengua y literatura *Els Marges* (núm. 13), pp. 53-68.

donde aparecen algunas traducciones de *Tríptic des Jondal*, junto a una entrevista, un ensayo y una reseña del libro antes mencionado—. De manera posterior, aparece también en la antología *Sólo una vez aquí en la tierra, Cincuenta y dos poetas del mundo*, en 2014. Además de poesía ha publicado también novela: *El vaso de plata* en 1992, *El camino de Vincennes* en 1995, *Entspringen* en 2001. También escribe y publica ensayo: *Variacions sobre un tema romàntic: "Ombra i llum", L'entusiasme i la quietud* (1979), *La voluntat expressiva* (1988) y *Euforion* (1989), y muchos más trabajos de índole académica que pueden ser encontrados en Internet en diversos sitios académicos de prestigio.

En cuanto a su obra poética, y haciendo referencia a sus tres primeros títulos, Isodor Cónsul afirma: "Más que tres volúmenes de poesía, Antoni Marí ha publicado tres poemas largos en dieciocho años [...] y los tres títulos, analizados desde la perspectiva que supone verlos recogidos, conforman las sinuosidades de un único poema global".⁷ Quizá esto parezca hasta obvio con la publicación de *Tríptic des Jondal* en 2003, libro en el que sus tres volúmenes publicados hasta entonces se reúnen como uno solo.⁸ Esta no se trata de una idea aislada, puesto que Doncel insiste en el hecho de que: "Su obra poética es breve, intensa y unitaria, y esta unidad en la concepción de los libros, en la marcha de su poética es lo que más llama la atención. Porque, en efecto, sus tres libros vendrían a ser como tres estados por los que esa mirada que siente y piensa ha ido pasando".⁹ Esta idea es también seguida por otros estudiosos de la obra de Marí, tales como Valero o Bojórquez, lo cual nos lleva a una duda legítima en torno a si esta impresión o lectura de unidad se mantiene

⁷ Cónsul, Isidor, "Antoni Marí. Tres tiempos para un poema", en *Poesía en el campus. Revista de poesía*, núm. 41 (2008), p. 11.

⁸ A esta trilogía se agregaría posteriormente su última obra, sobre la cual se tratará de determinar si entra en esta unidad a la que se hace referencia, es decir, si estos cuatro poemarios podrían seguirse considerando un solo poema, ahora en cuatro partes.

⁹ Doncel, Diego, "Preludio, invierno y desierto, la construcción de la identidad", en *Poesía en el campus, Revista de poesía*, núm. 41 (2008), p. 5.

después de la publicación de su último título de 2010 y, de ser así, qué agregaría al *corpus* la incorporación de este libro. Habría también que considerar la advertencia del propio autor al inicio de *El desierto*:

Los movimientos que configuran *El desierto*, aunque tienen su propia autonomía y pueden leerse con independencia del conjunto, forman un poema unitario. Al mismo tiempo, este libro, aunque tiene el orden y el sentido originales, cierra la sucesión de dos anteriores, *El preludi* y *Un viatge d'hivern*, y creo que, juntos, los tres forman un solo libro.¹⁰

Ahora bien, ¿qué es lo que da esta impresión de unidad de los libros reunidos en *Tríptic des jondal*? Lo que previamente se había presentado como libros separados deberá leerse, a partir de esta advertencia, como un solo libro. ¿Cómo se logra esto? Existen varios elementos comunes y reiterados que se presentarán y desarrollarán en el siguiente apartado para poder demostrar y determinar qué aporta cada una de las tres partes al conjunto. De igual manera, determinar de qué modo *Han vingut uns amics* entra dentro de este mismo juego, es decir, si es posible considerarlo como una cuarta parte de ese mismo poema al que se hace referencia, y no como una obra completamente separada del resto. Determinar si reaparece la misma voz, el mismo tono de lo íntimo presente en los anteriores y, sobre todo, el mismo tema, el de lo cíclico entre la ignorancia y la adquisición del conocimiento a través de una búsqueda reflexiva, a partir del uso de la alegoría del día y de la noche. Se mostrará cómo, al menos en los tres primeros títulos, los poemas oscilan entre lo luminoso de la vida y lo oscuro, incomprensible, e inalcanzable del conocimiento pleno, libre de toda incertidumbre; la posibilidad de rebasar ese margen, más allá del límite de lo que puede ser pensado a través del lenguaje poético.

¹⁰ Marí, Antoni, *El desierto*, traducción de Vicente Valero, 1ª ed., Barcelona, Península, 1998, p. 12.

III

Uno de los ejes centrales en la poesía de Marí es el de la intimidad, tal y como lo ha señalado Valero. Este concepto está presente en su obra no como tema, sino como procedimiento de carácter enunciativo. El propio Marí lo ha desarrollado en, al menos, dos escritos que aparecieron en dos años contiguos. Se trata de *Escritura e intimidad, la expresión del yo a través del lenguaje literario* (2000) y *Lectura, escritura e intimidad* (2001). En el primero afirma que:

La intimidad como intuición, como lo incomunicable de la existencia, de la experiencia individual, se transforma, mediante la expresión del lenguaje literario, en una forma que ordena el mundo del instinto, bajo la forma de un pensamiento expresable, pero que, de otra manera, comunica el mundo interior con el mundo exterior con un lenguaje íntimo que, desde el momento en que se pronuncia, deja de ser íntimo porque deviene público y común sin dejar de ser expresión de la intimidad, es recogida por otra intimidad, la del lector que se identifica con la del escritor. El mérito de la escritura es el de haber sabido evocar y expresar al lector, y con los estrictos términos del lenguaje, la intimidad del yo y mostrar el singular coloquio donde cada uno, el escritor y el lector, se encuentra consigo mismo, en un monólogo interior, el uno expresándose, el otro interpretándose.¹¹

Sin duda lo anterior evidencia la conciencia sobre el procedimiento que el propio poeta lleva a cabo en prácticamente sus cuatro poemarios; más allá del tema al que se alude, queda claro que la construcción y configuración de la enunciación en su poesía es un recurso que favorece ese diálogo profundo y único entre autor y lector, aunque apenas si se nota por algunos gestos que hacen evidente el uso de una especie de monólogo reflexivo: “No es nada. Sólo el tiempo que pasa, piensas. / El olvido.

¹¹ Marí, Antoni, “Lectura, escritura e intimidad”, en *Páginas, Archivos & Bibliotecas*, núm. 8 (2001), pp. 89-93.

El jardín enterrado bajo el cuarto”.¹² O bien, en su tercer libro: “¿Qué es lo que me trae hasta aquí, otra vez?”.¹³ En más de una ocasión insiste del mismo modo en no dejar lugar a dudas de que se trata de un monólogo, esta intimidad sin intermediarios hacia el lector, esta complicidad. Marí es consciente de que: “La expresión del yo a través del lenguaje literario es la voluntad de sentir como algo lógico lo que por su origen y naturaleza es impulso, irreflexión y caos y, de esta manera, se comunica al lector. La intimidad del yo sólo puede hacerse consciente y comunicable a través del lenguaje que el mismo instinto pulsional ha creado para expresarse”.¹⁴ Se trata pues de un procedimiento que tiene como finalidad resaltar lo que, al parecer, es lo más distintivo en su obra, esa capacidad de trabajar el logos. Naturalmente esto se refuerza a través de muchísimas preguntas abiertas que están presentes en sus cuatro obras publicadas. Puesto que no puede haber reflexión sin el uso de ellas, este recurso favorece el tono meditativo de su poesía, tan referido por prácticamente todos sus críticos.

Destaca, pues, en todos los libros de Antoni Marí “el tono meditativo” (Doncel), llamado también “logos o pensamiento poético” (Tello) o “palabras que la razón elige” (Bojórquez), “modo de razonar sobre una verdad que se siente” (Marset), “pensamiento y razón poética” (Colinas), “la palabra que piensa” (Valero). Algo a lo que el propio autor no es ajeno, y así lo expone en una entrevista: “La poesía para mí es un estado que no es el convencional. Exige una atención y una disposición de la cual no soy totalmente responsable. Es sobre todo espacio, el espacio de la reflexión y el que dirige el movimiento, el sentido”.¹⁵ La poesía afectada por la razón, a tal grado que ésta determina

¹² Marí, Antoni, *El preludi*, traducción de Mario Bojórquez, 1ª. ed., Puebla, Círculo de poesía/ Tecnológico de Monterrey, Campus Puebla, 2011, p. 13.

¹³ Marí, Antoni, *El desierto...*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 89-93.

¹⁵ Bojórquez, Mario, “El corazón de la lengua”, entrevista con Antoni Marí, en *Biblioteca de México*, núm. 99 (2007), pp. 63-64.

gran parte de la expresión poética, junto a tantos pulsos que la definen. Marí lo confirma más adelante en la misma entrevista: “En mi poesía no hablo de filosofía, pero creo que es también el modo personal e íntimo en que yo he hecho la apropiación de la filosofía. De tal modo que utilizo la razón y el entendimiento y aquí es una razón más oscura, no es la razón instrumental, es aquella razón que no atiende a razones sino al pulso mismo del conocimiento”.¹⁶ En este sentido, tal aseveración parece provenir ya no sólo del poeta, sino del filósofo que encarna en el poeta, no como dos entes separados, sino como el poeta filósofo que aspira a alcanzar la comprensión plena del infinito por medio tanto de sensibilidad como de razón, encarnada desde una sola vía, la de la poesía, aunque no de cualquier poesía, sino de aquella que recupere el mito y la alegoría: “[...] la imposibilidad de alcanzar positivamente lo más alto por medio de la reflexión conduciría al mito y la alegoría”,¹⁷ el uso del mito y la alegoría “como una representación sensible de una verdad racional”.¹⁸

Justamente la constante referencia al uso de la alegoría del día y de la noche constituye otro de estos rasgos esenciales que generan y construyen la impresión de unidad en los poemarios de Marí; se trata de un esfuerzo y una intención por juntar dos fuerzas que parecen, de entrada, ser del todo contrarias, pero abordadas como el tránsito que existe entre estas dos condiciones que evocan la luz de la sabiduría y la oscuridad de la ignorancia, lo luminoso y pleno de la alegría, la sensibilidad y el entendimiento, la oscura naturaleza de la tristeza o el horror ante el vacío, ante la luminosidad del hecho de poder juntar, en un solo ímpetu, dos fuerzas distantes y poderlas mostrar como complementarias; y todo ello a través de la indagación de esa ruta interior materializada en esa anunciación desde el yo, tal como se ha señalado al inicio de esta sección. De esta manera:

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Colomer, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*, t.2, Barcelona, Herder, 2006, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

La poesía de Antoni Marí tiene, de entrada, este carácter itinerante. Nos convida a recorrer una vía interior y nos propone avocarnos a un paisaje personal, a un territorio singular de la memoria. La recuperación de la experiencia vivida que, como ha estudiado Charles Taylor, es, al final, el trecho más evidente y característico de la poesía contemporánea, la cual ocupa el centro de este paisaje. Por este motivo, los territorios abiertos en la obra poética de Antoni Marí convergen hacia este único centro donde la palabra descubre la plenitud de su significado, una unidad semántica que también apunta hacia una sola dirección: la de las fuentes de la *identidad*.¹⁹

Si bien no se habla abiertamente sobre filosofía en los poemas,²⁰ sí es posible identificar versos, a veces estrofas enteras, en donde puede leerse el trasfondo de un bagaje filosófico reconocible. Más que referencias a un solo autor, es fácil establecer enlaces o relaciones con el desarrollo de ciertos tópicos, como el ya mencionado de la alegoría del día y la noche, y, a través de ello, abordar el de la inteligencia o entendimiento, términos fundamentales en el contexto antiguo y que aparecen en las aportaciones de filósofos venerables como Platón, Aristóteles o, más tardíamente, Plotino. Es posible acceder a esta lectura, presentada a la manera de Hesíodo y Homero —a la usanza también de Parménides—, y, para hacerlo, es necesario la identificación de todas las referencias al día y a la noche, y lo que implican; estas referencias se cuentan por decenas a lo largo de toda la poesía de Marí. De hecho, resulta bastante ilustrativo el inicio del pró-

¹⁹ Vicente Valero, sobre Antoni Marí, *Triptic des jondal* (Barcelona, Angle Editores, 2003), en *Biblioteca de México*, núm. 99 (2007), pp. 56-58.

²⁰ En un texto sobre urbanismo desde la estética, titulado *La ciutat, una idea d'infinites possibilitats*, Marí afirma lo siguiente —lo cual apoyaría la idea de que es posible, en la actualidad, utilizar al poema como un pretexto, como una vía hacia la reflexión—: “El arte moderno tiene como propósito hacernos pensar, reflexionar, y el conjunto de ideas, reflexiones, intuiciones, sentimientos y sensaciones que nos provoca una obra de arte es una ‘experiencia estética’, pero también es ‘experiencia estética’ todo lo que propone un movimiento de facultades intelectuales.” En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, núm. 255 (2007), p. 22.

logo de *El entusiasmo y la quietud*, antología recopilada por el poeta que nos ocupa, en donde señala lo siguiente:

Lo que es visible puede contener lo invisible; lo audible, lo inaudible; lo palpable, lo impalpable. Quizá también lo pensable puede contener lo impensable". Toda la aventura romántica está contenida en este fragmento de Novalis, aventura en la que está íntimamente implicado el misterio de la coincidencia *opositorum* y de la totalidad. Misterio que Heráclito atribuía a la divinidad y sus categorías, y que definiría la auténtica naturaleza de Dios: "Dios es día y es noche, es invierno y es verano, es guerra y es paz, saciedad y hambre. Él es todos los opuestos."²¹

Si bien estas palabras hacen referencia a la naturaleza de las obras de autores vinculados al romanticismo, como Jean Paul, Friedrich Hölderlin, Hegel, Friedrich Schlegel, entre muchos otros, en referencia a su obra poética bien podría tomarse este fragmento como una especie de programa para el desarrollo de prácticamente toda su poesía. De este modo, el poeta catalán sería una especie de moderno Parménides, en cuyos poemas encarna este tránsito entre uno y otro estado, entre lo luminoso y oscuro del trayecto, ese viaje que no comienza desde la oscuridad, como suele ser habitual en el uso tradicional de la alegoría, sino desde un momento en donde el día termina y todavía se está ante el beneficio de la luz, pero ya ante el prelude inevitable de la noche y de todo lo que ello conlleva y evoca. En este sentido, es posible establecer vínculos entre la obra de Marí y algunos de los primeros usos registrados de la alegoría del día y de la noche; para ello, por ejemplo, aquellos célebres fragmentos que todavía se conservan del poeta-filósofo de Elea:

[...] cuando con prisa me condujeron
las doncellas Helíades, tras abandonar la morada de la Noche,
hacia la luz, quitándose de la cabeza los velos con las manos.
Allá están las puertas de los senderos de la Noche y del Día.

²¹ Marí, Antoni, *El entusiasmo y la quietud; Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 11.

Pero puesto que todo es denominado luz y noche
y, según las cualidades de éstas, se aplican a unas cosas tanto
como a otras,
todo está lleno a la vez de luz y de noche oscura,
ambas iguales, ya que nada hay aparte de las dos.²²

En este par de estrofas, tal y como ocurre en los poemas del poeta catalán, el filósofo —la figura que parece hablar en todo momento— renuncia a su misión, por hastío o por aburrimiento, y se dispone a entregarse al mundo de las sombras, pero ¿qué implica esto? ¿Es posible renunciar a lo que ya se sabe?, ¿qué actitud misteriosa e incomprensible representa este recogimiento?, ¿se renuncia al intelecto para dar paso a la sensibilidad?, ¿son acaso razón y sensibilidad los dos polos, ambos necesarios, que dan plenitud y hálito al ser humano? Si, como afirma Eggers Lan en una de las notas a los fragmentos de Parménides, se trata de una dualidad de principios cosmogónicos y el día y la noche hacen referencia al “acceso al reino de la verdad”,²³ ¿qué representaría el hecho de salir de ese mismo reino? Sin poder contestar del todo este cuestionamiento, y partiendo de la idea anterior, sí es posible afirmar que el principal motivo del *Preludi* es renunciar a un conocimiento o verdad ya alcanzada, el viaje de vuelta, es decir, el retorno a lo oscuro y todo lo que ello implique. Es más que evidente que Marí sigue a la inversa, al menos en este primer poemario, una tradición muy reconocible en Parménides, quien:

[...] interpretó el viaje como una alegoría de la iluminación, como un tránsito de la ignorancia de la Noche al conocimiento de la Luz. Pero Parménides empieza ya su viaje en una llamada de luz, como es propio de quien ya conoce. El aspecto central de la narración está sugerido, más bien, por el obstáculo que tiene que pasar y por el lugar al que ha de llegar, los dos hechos en los que el poeta piensa. Parménides trata de abandonar el mundo familiar de la experiencia en el que la noche y el día

²² *Op. cit.*, pp. 881-882.

²³ *Ibid.*, p. 420.

alternan, alternancia gobernada por la justicia. Los sustituye por una vía de pensamiento (una gran vía) que conduce a una comprensión trascendente de la verdad.²⁴

El Preludi es un libro en donde la contemplación ofrece una especie de espejo, una proyección del propio estado enunciativo; ese yo meditabundo se abandona y esto se entiende sólo a sabiendas de que ese abandono es algo temporal y momentáneo. En el poema se está ante y entre la atmósfera del preámbulo de la noche, ese momento en el que todo lo importante parece destacarse entre las sombras, lo esencial sale a flote en ese último furor de las cosas del mundo antes del sueño de quienes lo viven y lo contemplan, del mundo de los sentidos al de las sombras como una proyección del ser que el sujeto descubre debajo de sí o adentro de sí, naciéndole, también de la naturaleza nocturnal, llena de olores particulares y del vuelo invisible de las aves nocturnas. Sin embargo, no tiene el poema una carga de negatividad; por el contrario, desde el principio la noche se muestra no sólo como un estado deseable, sino como algo benéfico; la noche como el devenir inevitable, como punto central del viaje que proviene de la luz, como una estación necesaria, la cual, más adelante, en los siguientes dos libros, se presentará con una naturaleza cíclica. No se trata el poema sobre la noche considerada aisladamente, sino siempre en relación con el día, el tránsito entre uno y otro, el territorio en común; el viaje de ida sólo tiene sentido si se reconoce y acepta también el viaje de vuelta y así sucesivamente:

Dulce y clara y sin viento viene la noche,
como una gasa gris que se nos cuela,
una lluvia de sombras instalándose
deteniendo los caminos y los parajes,
los contornos inmóviles del espejo.²⁵

²⁴ Geoffrey S. Kirk, *et al.*, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 324-325.

²⁵ Marí, Antoni, *El preludi...*, p. 9.

La capacidad contemplativa dota al sujeto de esa conciencia sobre el propio estado, una entidad reflexiva que no sólo piensa su entorno y lo descubre, sino la manera en la que el propio sujeto asume al poema como una posibilidad de autoconocimiento. De esta forma la noche representa la posibilidad del viaje interior, de la preeminencia del intelecto sobre los sentidos, pero ya no desde el conocimiento propio de la filosofía que prolifera en la luz, sino en el de la poesía, el conocimiento sensitivo que crece desmedidamente entre esa luz gris y artificial de la luna, ante la cual muchos poetas se han rendido a lo largo de la tradición. *El Preludi* es el viaje de regreso, el de la renuncia y el recogimiento:

Se abrirá la noche.
Se abrirán tus ojos a la inmensidad.
Y la última sombra en el sello oscurísimo contenida,
se esparce
alrededor de las hojas de los árboles y de los libros.²⁶

No deja de ser curioso que la obra inicia ya en el camino de vuelta; como una de esas novelas en donde se juega con las mudas temporales, el poema comienza, por decirlo de algún modo, ya iniciada la historia, no se inventa nada nuevo. De hecho, se requiere anclar el poema en todas las referencias filosóficas a las que hace alusión para que funcione con plenitud; sólo a través de ese conocimiento el lector podrá tener una idea del verdadero alcance de la poesía de Marí. La historia que arranca con este libro es la del entendimiento, con toda la carga filosófica que esto implica. Por eso era tan importante al inicio plantear esta lucha y este sentido de unidad entre el pensamiento filosófico y el lenguaje de la poesía, este gran viaje que en la obra del poeta catalán inicia cuando se avecina la noche y se renuncia a la luz del intelecto —el territorio de la filosofía— a cambio de la oscuridad del sentimiento, que parece ser el reino de la poesía, el reino de la sensibilidad.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

Oscurecido en una noche remota, en una más vieja
que la noche del sol y de las sombras.

Una noche donde sólo la apariencia pudo pensar:
honda, pandémica y celeste, total

amasijo de oscuridad.

La noche, hija de Caos y del Vacío. Hermana
y esposa de Erebo, madre de Éter.²⁷

La noche fosca devota del ladrón y los amantes.

Que cierra

bajo la capa bruna,

todos los signos de la luz:

cerrados los lomos, la noche entre los caracteres,

las hojas recónditas,

oscuras ventanas sobre el mar,

confusas en el embrollo de la umbría y la tiniebla.²⁸

En *Un viaje de invierno* esta misma conciencia se vuelca sobre un sentimiento existencial: el reconocimiento de la finitud y la posibilidad de algo más allá de ella, la imposibilidad ante la muerte que es concebida como la gran incógnita, la gran experiencia del vacío, de la aridez total del ser, de la esperanza. Pero también es un poemario que se confronta con la imposibilidad del retorno, el cambio absoluto, la imposibilidad incluso de la

²⁷ En estos dos versos resulta totalmente evidente la presencia e influencia de la *Teogonía* de Hesíodo, obra que, sobra decirlo, fue fundamental en el desarrollo, proceso y relación entre la filosofía y la poesía o, dicho de otra manera, en esta posibilidad de la poesía de hacer también filosofía. También destacar la presencia de la noche como un elemento simbólico importante tanto en Hesíodo como en Marí: “Partiendo de allí, envueltas en densa niebla marchan al abrigo de la noche, lanzando al viento su maravillosa voz, con himnos a Zeus portador de la égida, a la augusta Hera argiva calzada de doradas sandalias, a la hija de Zeus portador de la égida, Atenea de ojos glaucos, a Febo Apolo y a la asaetadora Artemis, a Poseidón que abarca y sacude la tierra, a la venerable Temis, a Afrodita de ojos vivos, [a Hebe de áurea corona, a la bella Dione, a Eos, al alto Helios y a la brillante Selene], a Leto [...] al espacioso océano, a la negra Noche y a la restante estirpe sagrada de sempiternos Inmortales”. (Hesíodo, *Obras y fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez, pról. Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2000, cap. I, pp. 10-23).

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

memoria, la conciencia de ese cambio como un movimiento del que se apropia el lenguaje y sólo la imagen puede consolar, en una clara referencia al *topos uranus* platónico. Sin duda se privilegia el viaje que condujo hasta las sombras, la memoria de éste, fragmentada del todo, aunque persiste la voluntad, el ímpetu de volver al sol, a la luz de la verdad de donde antes se ha huido.

No sabes ya quién eres. Tan sólo lo oscuro recuerdas.
El fosco animal que roe tu claridad.
Que secuestra tu mente y quiebra tus alas
y te lanza hacia abajo, abatido como un pájaro;
como un pájaro perdido por la pendiente de lo oscuro
por la hundida cima de un largo arrepentimiento.
Pájaro vencido por el espesor del sueño
por la hechura del orden, por la sombra del camino.
Por el desaliento de haber perdido la vía
por el desconcierto de haber perdido el miedo.²⁹

Aunado a lo anterior está la figura, el motivo del invierno, no como una evocación a la vejez, sino como a una de las partes de un ciclo que no tiene fin: lo cíclico y estacional, la continua secuencia de las mismas cosas. Lo frío, lo blanco, el aislamiento al que obliga, son algo que va a desarrollar en su último libro *Han venido unos amigos*. El hielo del invierno es la noche del agua y su blancura equivale, sin duda, a la oscuridad como un estado de reposo, de vaciamiento.

El invierno es un hoyo. Las palabras oscuras.
El deseo, oscuro, también, como la pena.
Oscura la soledad y oscuro el ser.
Oscura la intensidad del desfallecimiento.

Oscuras las razones de tu arrepentimiento
y oscuro el recuerdo que la senda reclama.

²⁹ Marí, Antoni, "Un viaje de invierno, fragmento V", en Mijail Lamas (coord.), *Sólo una vez aquí en la tierra, cincuenta y dos poetas del mundo*, traducción de Mario Bojórquez, México, Círculo de poesía, 2008, pp. 116-121.

Oscuro es todo, y oscura es el alma.
Lenta, la bajada hacia el abismo.³⁰

En *El desierto* se encuentra el acto de rebeldía de la conciencia, el reconocerse en el encierro de la sombra y atreverse a salir nuevamente hacia donde las cosas son en la luz y en la intemperie, en el mundo abierto a los sentidos, como antes del inicio de *El Preludi*. En muchos sentidos, sobre todo en el tercer movimiento, es posible identificar rasgos en donde el poema dialoga desde muchos vértices con el mito de la caverna de Platón.³¹ Como si todo fuera tan sólo un reflejo de lo real que ocurre afuera en el mundo, y ahora fuera el filósofo, no el poeta —las mismas figuras evocadas en *El Preludi*—, el que debe salir a dar testimonio de la

³⁰ Marí, Antoni, “Un viaje de invierno”, traducción de Jaime Siles, *Poesía en el campus, Revista de poesía*, núm. 41 (2008), pp. 31-32.

³¹ El mito de la caverna se encuentra en *La República*, en el libro VII (514 a–521 b), y está íntimamente ligado al desarrollo de la teoría de las ideas, la cual Platón elabora a lo largo de muchos momentos de su obra. Giovanni Reale, en *Platón, en busca de la sabiduría secreta*, lo sintetiza de la siguiente forma: “Platón imagina hombres que viven en una caverna subterránea que tiene una entrada, ancha como la misma caverna, a través de la cual se sube hacia la luz. Además, imagina que los hombres que habitan en esta caverna se encuentran con las piernas y el cuello atados, de modo tal que están como inmovilizados, no pudiendo darse vuelta. Encontrándose en tal posición, los hombres no pueden sino mirar hacia el fondo de la caverna. / Fuera, delante de la caverna, se encuentra un pequeño muro de la altura de un hombre, y detrás del muro se mueven hombres que llevan sobre sus espaldas estatuas y objetos elaborados con distintos materiales, los que reproducen todos los géneros de realidad que existen. Los hombres que se mueven detrás del muro quedan totalmente ocultos, ya que el muro es de su misma altura, por lo cual sólo sobresalen las estatuas. / Los sonidos rebotan en el fondo de la caverna en forma de eco. En consecuencia, las voces de los hombres que están afuera de la caverna y pasan detrás del muro rebotan por eco en el fondo de la caverna. / Los prisioneros amarrados con terribles cepos que nos les permiten darse vuelta, no pueden ver otra cosa que el fondo de la caverna, sobre el cual se proyectan las sombras de las estatuas, y, no habiendo nunca visto otra cosa, no pueden sino creer que esas sombras, que no son tampoco sombras de las realidades concretas sino solamente de las estatuas artificiales, son toda la realidad. Y al escuchar las voces que rebotan por el eco, las asocian a esas sombras y consideran que esas voces son las de las figuras que ven” (pp. 331-332).

experiencia de estar vivos entre las sombras o, dicho de manera más precisa, recordar lo que es vivir:

Es hora ya de alzar te.
De que salgas y mires más allá de lo oscuro,
y busques, al otro lado de la sombra,
lo que olvidaste entre los mortales.

Es hora ya de que te vayas
de donde has encontrado reposo,
y vuelvas al lugar donde nada reposa
y todo es movimiento y vida y rendimiento.³²

La noche tendida como cárcel sobre el que escucha sus propias palabras, acostumbrado tanto a la sombra que ha olvidado el color de las cosas y el día, cubierto por las sábanas, entregado al sueño. El muro en donde se proyectan las sombras al fondo de la caverna en el mito de Platón aparece acá transfigurado por el mundo onírico al que el hastío y el cansancio han llevado. Si en la caverna estaban atados los hombres de pies y por el cuello, en *El desierto* aparece un solo hombre al que nada lo ata, si acaso el peso de las sábanas sobre su propio rostro, también oscuro, el hombre solitario. Éste, acostumbrado a las sombras tendría que, de nuevo, mirar lo luminoso y, viceversa, el hombre aclimatado, en su visión, a la luz, a los colores y a sus texturas, ahora necesita habituarse a la oscuridad, que es el tema de todo *El Preludi*. En Platón esta condición de pasar de un estado de cosas a otro se ilustra de la siguiente manera:

Necesitaría acostumbrarse, para poder a mirar las cosas de arriba. En primer lugar, miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua, luego los hombres y los objetos mismos. A continuación, contemplaría de noche lo que hay en el cielo y

³² Marí, Antoni, *El desierto...*, p. 33.

el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.³³

Lo que no deja de ser significativo es cómo, desde la perspectiva enunciativa, ambos textos confluyen en la utilización de la segunda persona. En el mito platónico, es Glaucón el interlocutor de Sócrates; en tanto que en *El desierto* este interlocutor es ambiguo, apela sin duda al lector, aunque desde esa atmósfera de lo íntimo. Como se mencionó al inicio de esta sección, se trataría en este caso, tal y como lo señala Bojórquez, de una falsa segunda persona, porque en realidad el sujeto enunciativo con quien está hablando todo el tiempo es consigo mismo. De esta manera, siguiendo a Reale en su comentario sobre los mitos más relevantes en la obra platónica, bien podríamos afirmar que en Marí hay, no una conversión de las tinieblas a la luz, como en Platón, sino una traslación cíclica y metafísica que lleva al hombre de la luz a las tinieblas y de éstas de nuevo a la luz y, así, en un ciclo que quizá complemente la visión del cuarto poemario de Marí, en donde se involucra a la enfermedad como la causante del nuevo encierro que comenzó, en *El Preludi*, como un juego de la sensibilidad y el intelecto, pero en aquel libro la enfermedad remite, por supuesto, a un plano mucho más básico, el de los sentidos, el mundo concreto, la copia, el reconocimiento de la finitud. El cuerpo —y en torno de él la conciencia reflexionando sobre su propia condición finita— y lo inexpugnable del mundo metafísico del que ha sido arrojado una y otra vez. Respecto a esta conversión a la que se alude, Marí parece afirmar lo siguiente en el movimiento V de *El desierto*:

Aquellos, que hicieron de la noche
su escondrijo, y sólo en la tiniebla
se muestran como son,
y hacen que su perfil
en la negrura se confunda.

³³ Platón, *La República*, 2ª reimp., ed. y traducción Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992, pp. 516a-516b.

Los que no tienen nombre
y a todo se parecen,
y en la nada reposan,
se transforman y deshacen,
y nada puede darles ni rostro ni sentido³⁴

Los hombres que habitan en *Triptic des jondal*, que es como Marí tituló al volumen en el que reúne sus tres primeros libros, no están atados de piernas y cuellos, como los hombres de la caverna de Platón; son hombres libres que, si bien se abandonan a la condena de la repetición de lo cíclico que resulta del viaje del día hacia la noche y de la luz hacia la oscuridad, no toman la actitud de víctimas. Todo el tiempo avanzan, cumplidores de su destino, entran a la oscuridad de la noche sabiendo que más adelante saldrán de allí a la contemplación de la luz, de la verdad y la certeza del mundo. Del entendimiento al privilegio de los sentidos, de lo inalcanzable y magnífico de la idea a lo concreto del color y de las formas, esos hombres habitan la plenitud de hacer consciente el mundo y, sólo por ello, parafraseando a Sócrates, sienten que vale la pena vivir.

Por la voluntad de saber
lo que, por certeza, estaba cincelado;
por lo que contemplaste, a solas, en tu encierro,
una tarde estival,
cuando querías protegerte del mundo,
de la inclemencia del tiempo y de la niebla;
por el movimiento del viento
en tu mente dibujó
y por lo que la vista recibió
del estar aparente de la forma.
Por la voluntad de conocimiento, oscura,
que te empujó más allá,
hacia la ciencia, que habría de mostrarte
la frágil apariencia
de las cosas,

³⁴ Marí, Antoni, *El desierto...*, p. 43.

el perfil de la nada, el fruto del olvido
y la ausencia de todo.³⁵

Entre el inicio de *El Preludi*: “Dulce y clara y sin viento viene la noche/ como una gasa gris que se nos cuela”,³⁶ el de *Un viaje de invierno*: “¿De dónde, amigo, vienes, tan triste y afligido/ Por esta senda húmeda, oscura y apartada?/ ¿Por las sombras tú buscas dar con la madrugada?/ ¿La claridad del día en el sol que ha partido?”,³⁷ y el inicio de *El desierto*: “Hoy la noche no es clara, y las nubes/ parecen oscurecer todavía más el paisaje”,³⁸ existe en realidad un solo viaje alrededor de todas las posibilidades que da el paso de la noche hacia el día como alegoría, como la condición oscura del hombre en torno al conocimiento de la verdad, como la aspiración a la que se contrapone la luz de la sabiduría. En Marí hay una renuncia de la condición iluminada y un ímpetu definitivo para atravesar la noche, reconociendo el valor de la *docta ignorantia*, puesto que es precisamente en esa oscuridad desde donde es posible aspirar a lo verdadero; al renunciar a la luz de la sabiduría se renuncia entonces a la certidumbre que genera el hallazgo y se abre la puerta al camino de la búsqueda, la incansable búsqueda de la filosofía. Entre el inicio de *El Preludi* (1979) y el inicio de *El desierto* (1998) median 29 años de sosegada búsqueda, de esa actitud reflexiva que entre uno y otro poemario se comunica y se alimenta, lo cual, sin duda, refuerza la lectura que es posible hacer de su poesía.

Finalmente, falta responder a la pregunta de si *Han venido unos amigos* podría considerarse, de algún modo, un cuarto momento de la trilogía conformada por *El Preludi*, *Un viaje de invierno* y *El desierto*. Falta responder también si mantiene estos

³⁵ Marí, Antoni, *Triptic des jondal...*, p. 69.

³⁶ Marí, Antoni, *El Preludi...*, p. 9.

³⁷ Marí, Antoni, “Poesía panhispánica, núm. 15, Antoni Marí”. Recurso en línea: <https://circulodepoesia.com/2019/02/poesia-panhispanica-no-15-antoni-mari/>

³⁸ Marí, Antoni, *Un viaje de invierno...*, p. 17.

rasgos que generan el evidente efecto de unidad entre estos poemarios, al punto de ser considerados, tanto por parte del autor como de los estudiosos de su obra, como un solo poema.

De entrada, resulta evidente que el poema ya no desarrolla la alegoría de la noche y el día, sino que parte del tema de la enfermedad y del encierro; en un segundo plano de sentido se aborda la concepción de la poesía. Ya no reina aquí la soledad en la instancia enunciativa, esa voz hablando todo el tiempo consigo misma, haciéndose preguntas y respondiéndose a veces, incluso, con más preguntas. En este cuarto libro esa voz está abierta a los otros, a los amigos que han ido de visita, con los cuales se dialoga no sólo en la conversación en persona, sino por medio de cartas o a través de la memoria. Se mantiene, eso sí, el manejo del término de lo íntimo, fortalecido en este caso por la imagen constante de la casa, la cual equivale, desde la perspectiva del símbolo, al vientre materno. Definitivamente ya no es posible sostener una lectura con el mismo factor de unidad que sí se daba en los tres primeros títulos; incluso parece no ser esa la pretensión del autor. Se trata, pues, de un libro que parte de cero; que no dialoga con los títulos anteriores —al menos no por el tema—. Haría falta un estudio minucioso para desentrañar todos los tesoros que ofrece el autor: una obra ya madura, mucho más narrativa; en muchos sentidos un testimonio del paso por la poesía y por la vida, mismas que se presentan en el texto como equivalentes.

En los tres primeros poemarios, la poesía de Marí insiste, de todos los modos posibles, en reafirmar la posibilidad del uso del lenguaje poético como medio para llevar a cabo una reflexión, no como algo sólo distintivo de su poesía, sino como algo esencial desde esa configuración enunciativa de lo íntimo hasta el tono reflexivo; la utilización reiterada de la alegoría del día y de la noche como un proceso en el que encarna la búsqueda del filósofo y también la del poeta. Todos estos elementos, aunados a un evidente conocimiento y dominio de la tradición filosófica, logran ofrecer una lectura riquísima en referencias y contrastes; una lectura en donde los opuestos, en lugar de eliminarse o invalidarse entre sí, se complementan. Por momentos,

su poesía parece responder a ese llamado del idealismo hacia la generación de nuevos mitos; su aporte, en ese sentido, es emprender el camino de vuelta hacia la oscuridad que reina en la caverna de la noche, para cuyo retorno se necesita una actitud plena que permita reconocer el valor, tanto del entendimiento, como el de la sensibilidad necesaria para soportar el encierro del mundo. Su poesía es, por tanto, un ejercicio de libertad, pues hay que poseerla para hacer una renuncia consciente de lo que tanto trabajo ha costado. Sólo es posible renunciar al día, así como a todas las implicaciones simbólicas que esto conlleva, si se es filósofo y a la vez poeta.

Bibliografía

- Bojórquez, Mario, “El corazón de la lengua”, entrevista con Antoni Marí, en *Biblioteca de México*, núm. 99 (2007).
- Colomer, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*, t. 2, Barcelona, Herder, 2006.
- Cónsul, Isidor, “Antoni Marí. Tres tiempos para un poema”, en *Poesía en el campus. Revista de poesía*, núm. 41 (2008).
- Doncel, Diego, “Preludio, invierno y desierto, la construcción de la identidad”, en *Poesía en el campus. Revista de poesía*, núm. 41 (2008).
- Guthrie, William K. C., *Historia de la filosofía griega. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, t. 1, traducción de Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 1984.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, pról. Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2000.
- Kirk Geoffrey S., et al., *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 2008.
- Marí, Antoni, *El desierto*, traducción de Vicente Valero, Barcelona, Península, 1998.
- _____, *El entusiasmo y la quietud; Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- _____, *El Preludi*, 1ª ed., prólogo y traducción de Mario Bojórquez, Puebla, Círculo de poesía/ Tecnológico de Monterrey, Campus Puebla, 2011.
- _____, “Escritura e intimidad, la expresión del yo a través del lenguaje literario”, en *L’Espinell*, núm. 6 (2000), pp. 166-171.
- _____, *Han venido unos amigos*, traducción de Mario Bojórquez, México, Círculo de poesía, 2014.
- _____, “La ciutat, una idea d’infinites possibilitats”, en *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, núm. 255 (2007).
- _____, “Lectura, escritura e intimidad”, en *Páginas, Archivos & Bibliotecas*, núm. 8 (2001), pp. 89-93.
- _____, “Poesía panhispánica, núm. 15, Antoni Marí”, recurso en línea: <https://circulodepoesia.com/2019/02/poesia-panhispantica-no-15-antoni-mari/>
- _____, “Un viaje de invierno”, en Mijail Lamas (coord.), *Sólo una vez aquí en la tierra, cincuenta y dos poetas del mundo*, traducción de Mario Bojórquez, México, Círculo de poesía, 2008, pp. 116-121.
- _____, “Un viaje de invierno”, traducción de Jaime Siles, en *Poesía en el campus, Revista de poesía*, núm. 41 (2008), pp. 31-32.
- Platón, *La República*, ed. y traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- Reale, Giovanni; Antiseri, Dario, *Historia de la filosofía. De la antigüedad a la Edad Media, filosofía antigua-pagana*, traducción de Juan Andrés Iglesias, María Pons Irazazábal y Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2010.
- Reale, Giovanni, *Platón, en busca de la sabiduría secreta*, traducción de Roberto Heraldo Bernet, Barcelona, Herder, 2002.
- Tales, Anaximandro, *et al., Los Filósofos presocráticos*, traducción de Conrado Egger Lan y Victoria E. Julia, Madrid, Gredos, 2008.
- Valero, Vicente, “Antoni Marí, Tríptic des jondal”, en *Biblioteca de México*, núm. 99 (2007), pp. 56-58.

El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática

Teresa González Arce
Departamento de Estudios Literarios
Universidad de Guadalajara

Introducción

Ana María Moix (Barcelona, 1947-2014) fue una poeta, novelista, cuentista, traductora y editora española. Es común que se recuerde de ella que fue la única mujer incluida en *Nueve no visimos poetas españoles*, la antología que J. M. Castellet publicó en 1970 donde también figuraban Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero.

Aunque la escritura de poesía y de narrativa son actividades que siempre fueron importantes tanto para ella como para sus lectores, Ana María Moix también tuvo una presencia destacada como periodista cultural, pero, desgraciadamente, sus reseñas, artículos y entrevistas no están todavía reunidos en su totalidad. En 1972 las entrevistas que la autora había realizado en el periódico barcelonés *Teleexpres* fueron compiladas en un libro titulado *24x24*. Dentro de la bibliografía de Moix se encuentra igualmente *24 horas con la Gauche divine*, texto que la autora había escrito en 1971 a partir de sus entrevistas realizadas a los miembros del grupo al que pertenecía, pero que no fue sino hasta 2002 cuando pudo ser editado como libro por Lumen.

Por otra parte, aunque algunas de las publicaciones donde Moix trabajó fueron digitalizadas —es el caso de *Triunfo y Destino*—, los artículos, entrevistas y semblanzas escritos por la autora barcelonesa estuvieron dispersos por mucho tiempo, ya

que no hubo intenciones de agruparlos y comentarlos en un libro que estuviera dedicado solamente al periodismo cultural en esta autora sino hasta 2016.¹ En ese año, en efecto, fueron reunidas una parte importante y significativa de las colaboraciones que Ana María Moix escribió en revistas tan representativas como *Vindicación feminista*, *Triunfo*, *Camp de l'Arpa* y *Destino* —así como en el periódico *La Vanguardia*—, en *Semblanzas e impertinencias*, una antología realizada y comentada por Rosalía Cornejo.²

Es a partir de *Semblanzas e impertinencias* que haré, en las líneas que siguen, una lectura parcial de dos de las muchas facetas del trabajo periodístico de Ana María Moix, a saber, la del humor desarrollado en *Nena no t'enflis. Diario de una hija de familia*, la columna que publicó en *Vindicación feminista* entre 1976 y 1978; y la de divulgación, a través de un artículo monográfico sobre la literatura infantil en la España de los años cuarenta. Ambas vertientes fueron realizadas por Moix en las páginas de *Vindicación Feminista*, revista emblemática de la Transición, fundada por Carmen Alcalde y Lidia Falcón en 1976 “para dar voz al movimiento de mujeres españolas”.³

Importa decir que Ana María Moix fue una de las mujeres que formaron parte, desde el principio, de este proyecto editorial. Desde el primer número de *Vindicación Feminista*, su nombre (escrito de forma sucinta como Ana Moix) figuraba como responsable de la sección de Cultura, y también como autora de una gran cantidad de reseñas —de libros, espectáculos y funciones de teatro—, semblanzas y artículos monográficos sobre temas relacionados con el feminismo.

¹ *Vindicación feminista* se encuentra también en un fondo de acceso restringido (ANCI-929) en la Biblioteca de Mujeres de Madrid. Además, en 2009 se publicó *Vindicación Feminista. Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*, de María Ángeles Larumbe. Prensas de la Universidad de Zaragoza (2009).

² Moix, Ana María, *Semblanzas e impertinencias*, ed., introducción y notas de Rosalía Cornejo, Pamplona, Editorial Laetoli, 2016.

³ Cornejo, Rosalía, “Introducción”, en Ana María Moix, *op. cit.*, p. 14.

Con el propósito de enmarcar la importancia de tales colaboraciones periodísticas, comenzaré haciendo un breve recuento de lo que significó en España la Transición Democrática, cuyos límites temporales van, en este trabajo, desde 1975, año de la muerte de Francisco Franco, hasta el triunfo del PSOE, en 1982. Asimismo, trataré de mostrar el valor del movimiento de las mujeres abanderado por *Vindicación feminista*, con ayuda del ensayo que Carmen Martín Gaité publicó en 1982 con el título de *Usos amorosos de la posguerra española*,⁴ el cual aporta muchos datos que serán de utilidad para ponderar correctamente —como medio de contraste— las reivindicaciones hechas por dicha revista en los primeros años de la nueva democracia.

La transición democrática y el feminismo en España

Tras la muerte de Francisco Franco, ocurrida el 20 de noviembre de 1975, España vivió la restauración de la democracia. Desde el punto de vista de los historiadores Juan Pablo Fusi y Jordi Palafox, la transición de la dictadura a la democracia fue una operación modélica, debido al acierto de haber elegido a Adolfo Suárez como jefe del gobierno desde el verano de 1976, y también debido al procedimiento que se siguió, esto es, por “una reforma política en profundidad utilizando para ello la propia legalidad franquista. Suárez, en efecto, legalizó los partidos y los sindicatos. Convocó (y ganó) elecciones constituyentes. Logró con la oposición un gran consenso político, cuya mejor expresión fue la Constitución de 1978”⁵

Siguiendo a Fusi y a Palafox, puede decirse que, en el logro político que fue la transición, contribuyeron factores tales como la transformación social y económica de España durante los años sesenta, lo que creó las condiciones para un even-

⁴ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

⁵ Fusi, Juan Pablo; Palafox, Jordi, *España: 1808-1996. El Desafío de la Modernidad*, Madrid, Espasa, 1997, p. 369.

tual “despegue democrático”.⁶ También fueron importantes los ejemplos de las dictaduras griega y portuguesa, la cuales, con su entonces reciente caída, dieron la sensación a los españoles de que era inevitable una evolución democrática en España. Otros factores para considerar fueron la aceptación social que tuvo la figura del nuevo monarca, y

[...] la voluntad de compromiso y negociación de la oposición democrática [que] allanó el camino hacia la democracia. Esta voluntad, el pragmatismo de la oposición —que supo anteponer el restablecimiento de la democracia a consideraciones maximalistas y doctrinarias—, le llevó a abandonar, a partir de un cierto momento, sus aspiraciones a una “ruptura” y a terminar por aceptar la reforma de Suárez.⁷

Debemos decir también que, como muchos observaron en su momento, el discurso dominante en el periodo transicional fue el del consenso, ya que había una voluntad general de no remover viejas rencillas y adoptar una actitud de prudencia. La prensa participó en este pacto de silencio y no reflejó todas las tensiones que hubo entre los distintos grupos parlamentarios, ni tampoco las que existieron entre los miembros de un mismo grupo durante los debates constitucionales.⁸

Para Nuria Varela, entre las tensiones que se silenciaron durante los años en que se discutió el contenido de lo que sería la Constitución de 1978, estaban

[...] voces discrepantes, entre ellas, las voces feministas que interpelaban la fórmula de una Transición que, en lo que respecta a las mujeres, mantenía la exclusión franquista y, especialmente, la discrepancia con una Constitución que “no tenía madres”, solo los “siete padres” [...] que defraudaba las aspiraciones de

⁶ *Ibid.*, p. 370.

⁷ *Ibid.*, pp. 370-371.

⁸ Varela Meléndez, Nuria, “Vindicación feminista. Un caso paradigmático de exclusión en la historia del periodismo en España”, en *Historia y comunicación social*, vol. 24, núm. 1 (2019), pp. 12-13.

las mujeres por formar parte del contrato social y adquirir la ciudadanía tantos años negada.⁹

En un artículo publicado en *Vindicación Feminista* en diciembre de 1977, la escritora Montserrat Roig denunciaba en las páginas de la revista lo que no podía decir en las Cortes, partiendo de la frase “Lo personal es político”. Según explica Carmen Peña, para escribir su alegato, Roig adaptó a la situación española la frase que sirvió como lema de la segunda ola del movimiento feminista en el mundo anglosajón.

La segunda ola del feminismo desafiaba los valores de la familia nuclear, e incorporaba en sus debates temas como la sexualidad, el trabajo, los derechos reproductivos, y también atendió los problemas de la violencia doméstica y la violación conyugal. El texto de Montserrat Roig, al igual que la revista en la que fue publicado, se unieron a estas exigencias traduciéndolas al contexto de la España posfranquista.

Cito a continuación un fragmento del alegato (referido por Carmen Peña en su artículo) con el que la escritora catalana interpela a los dirigentes políticos de España:

Todo, señores míos, es política. Es política el que, según parece, en la comisión para la elaboración de la constitución no haya una sola mujer. Es política que sólo hombres vayan a decidir qué hay que hacer con nuestro cuerpo. Que los patriarcas vayan a decidir nuestra maternidad. [...] Es política que los hijos adulterinos, a pesar del Pacto de la Moncloa, todavía no sean hijos de su madre. Es política que los contraceptivos no estén dentro de la Seguridad Social porque eso conlleva una clara discriminación de clase. Es política el que ni se haya planteado la cuestión de la patria potestad. Porque la patria potestad no es más que la perpetuidad y legalización del autoritarismo del patriarca [...] Todo el mundo tiene derecho a irse de vacaciones. Lo que pasa es que cuando las mujeres nos vamos de vacaciones continuamos llevando con nosotras nuestro cuerpo, este cuerpo que, en potencia o no, es lésbico,

⁹ *Ibid.*, p. 13.

abortador, adúltero, prostituido. Este cuerpo que formó parte de la política desde el día en que el mito nos convirtió en la costilla del varón.¹⁰

Tal vez convenga recordar que, tras el derrocamiento de la Segunda República, la dictadura instauró leyes cuyos fines eran formar o reformar a las mujeres, según un modelo tradicionalista y patriarcal, por medio de un aparato de coerción social, educativa, teológica, médica y jurídica, vigente en las instituciones y leyes discriminatorias. Sobre este mecanismo de represión habla la escritora Carmen Martín Gaité en el ensayo al que ya me he referido.

Es en el tercer capítulo de dicho ensayo, bajo el subtítulo “El legado de José Antonio”, donde podemos leer párrafos muy ilustrativos sobre la idea que el fundador de la Falange Española tenía del papel que la mujer debía realizar en la sociedad. Veamos, como ejemplo, un fragmento de lo expresado en abril de 1935 por José Antonio Primo de Rivera: “No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino [...] El hombre es especialmente egoísta; en cambio la mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea”.¹¹

Como señala Carmen Martín Gaité, las ideas del fundador de la Falange no murieron con él, porque su hermana Pilar las mantuvo vivas mediante la Sección Femenina de la Falange, que ella misma había fundado en la Guerra Civil, y la cual siguió dirigiendo durante la dictadura. A su vez, la Sección Femenina ejercía su influencia ideológica sobre las mujeres a través de su núcleo central, la Escuela Municipal del Hogar, donde se impartían las siguientes asignaturas: Religión, Cocina, Formación familiar y social, Conocimientos prácti-

¹⁰ Peña, Carmen, “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista (1976-1979)*”, en *Letras femeninas*, vol. 41, núm. 1 (2015), p. 105.

¹¹ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 58.

cos, Nacionalsindicalismo, Corte y Confección, Floricultura, Ciencia doméstica, Puericultura, Canto, Costura y Economía doméstica.¹²

El verdadero poder de aquella organización, sin embargo, se ejercía mediante el Servicio Social, un requisito insoslayable para obtener trabajo y cuya obligación comprendía a todas las mujeres solteras, o viudas sin hijos, desde los 17 a los 35 años. El Servicio Social tenía como meta hacer entender a las mujeres que su papel en la sociedad y en la familia era hacer feliz a su esposo, criar a sus hijos, y alejarse de todas las actividades que pudieran ir en contra de su naturaleza femenina.

La dictadura franquista cerró de forma brutal el camino de las mujeres hacia la igualdad, la emancipación y el reconocimiento de derechos plenos. El régimen redefinió el papel de la mujer como una pieza clave de su aparato represivo en la imposición de una sociedad patriarcal. Sirviendo a estos ideales, el Servicio Social de la Falange fomentaba la idea de la sumisión de la mujer, primero frente a los padres y luego frente al marido, alejándola del trabajo fuera del hogar. El modelo franquista impulsó el arquetipo femenino recatado y sumiso, donde el ámbito familiar era el único espacio autorizado. En el ámbito sexual se reprimía cualquier atisbo de libertad que pudiera estar relacionado con el cuerpo de la mujer, como el aborto, el divorcio o incluso los controles de natalidad.

Martín Gaité dice que Pilar Primo de Rivera quería cortar las alas a todas las mujeres que pretendieran llegar tan alto como el varón, y nos deja, como ejemplo ilustrativo, las siguientes palabras de la fundadora de la Sección Femenina: “Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho”.¹³

¹² *Ibid.*, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

En el “Epílogo provisional” de *Usos amorosos de la posguerra española*, Carmen Martín Gaité explica que, pese a todo, en los años cincuenta pudieron observarse cambios en la mentalidad y en las costumbres de las mujeres españolas, los cuales fueron en gran medida desencadenados por el convenio económico con los Estados Unidos de América, firmado en 1953. A principios de la década de los sesenta, escribe Martín Gaité: “[...] toda jovencita que se tildara de moderna devoraba la traducción española de un libro publicado en Francia en abril de 1949 por Simone de Beauvoir, la compañera de Jean-Paul Sartre. Se titulaba *El segundo sexo*, y la cosecha de su lectura coincidía con el auge de la música de los Beatles”.¹⁴

En las líneas que siguen veremos de qué manera Ana María Moix encarna la figura de la chica muy joven que comienza a leer y a desmarcarse del modelo femenino que el Régimen había tratado de imponer a las mujeres españolas.

Ana María Moix, el feminismo y el periodismo cultural en la Transición

En una entrevista que Federico Campbell le hizo a Ana María Moix, la Nena le contó al periodista y escritor mexicano que el primero de los poetas antologados por Castellet al que conoció fue Pere Gimferrer. Él, que al principio no le hablaba directamente, sino que hacía que Terenci Moix mediara entre ellos, se fue enterando poco a poco de qué tipo de textos escribía ella y qué libros leía. Después de un tiempo breve Gimferrer comenzó a indicarle qué autores debía leer y cuáles no, y a prestarle libros para que los leyera. Al mismo tiempo, Terenci Moix hacía leer a su hermana pequeña lo que él leía.

Importa destacar que, al ser entrevistada por Campbell, Ana María enumera el tipo de literatura y los autores que su hermano le hacía leer: “[...] literatura comprometida, Sartre, Si-

¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

mone de Beauvoir, y libros prohibidos que compraba en el mercado de San Antón y en una librería de la calle Parlamento”.¹⁵

Puede decirse que Ana María Moix formó parte, muy pronto, de ese grupo de jovencitas modernas a los que se refiere Carmen Martín Gaité. Y podemos suponer, también, que desde muy joven empezó a interesarse por la situación que las mujeres españolas enfrentaban, tanto antes de la muerte de Franco, como después, en los primeros años de la democracia. Recordemos que, como se dijo unos párrafos arriba, Ana María se involucró desde el principio en la revista fundada en 1976 por Carmen Alcalde y Lidia Falcón.

Pese a su poca duración —tres años en los que se publican 29 números—, *Vindicación feminista* fue una revista mensual muy importante porque, según Rosalía Cornejo, en ella

[...] se mezclan el activismo, la denuncia, la cobertura cultural y la reflexión intelectual para desarrollar una lucha en varios frentes. Por una parte, la revista participa en batallas políticas muy concretas y puntuales que nacen de las circunstancias históricas y que van desde la denuncia de las cárceles y la situación de las obreras de distintos sectores hasta la crítica de los pactos y la política de consenso, la reivindicación de la amnistía política y la crítica de la Constitución de 1978.¹⁶

Como veremos a continuación, uno de los frentes de la lucha emprendida por las mujeres en esta publicación fueron la ironía y el ingenio de una parodia escrita por la autora de *Vals negro*.

El feminismo en clave de humor: *Nena no t'enflis*

En la interesante introducción que precede a *Semblanzas e impertinencias*, Rosalía Cornejo destaca el humor como elemento cen-

¹⁵ Campbell, Federico, *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 32.

¹⁶ Cornejo, Rosalía, “Introducción”, en Ana María Moix, *op. cit.*, pp.15-16.

tral en la producción cultural de la transición española y recuerda lo dicho por Manuel Vázquez Montalbán sobre la función de los humoristas, en estos primeros años de la democracia, como “válvula de escape para la crítica social”.¹⁷

Es en este contexto —formado por viñetas y caricaturas, pero también por las columnas humorísticas publicadas en varias revistas de la época— que Juan Marsé y Maruja Torres escriben, en *Por favor*, “Señoras y señores” y “Confidencias de un chorizo”, el primero; y “La ventana indiscreta”, la segunda. En *Triunfo* Luis Carandell publica “Celtiberia Show”. Por su parte, Ana María Moix escribe para *Vindicación feminista* —entre 1976 y 1978— la columna humorística *Nena no t'enfilis. Diario de una hija de familia*. Otra de las aportaciones del humor en esta misma revista fue *Pipitina*, uno de los primeros cómics feministas españoles, creado por Sara Presunto, y con el humor gráfico de Núria Pompeia.

La columna de Moix está escrita en forma de diario, y en sus páginas una joven anota los sucesos que ocurren en la Transición, al tiempo que comenta las reacciones que los cambios políticos, sociales y económicos provocan en los miembros de su familia. Se trata de una familia catalana de derechas, cuyos miembros se parecen a los de la familia de la autora, aunque los personajes están contruidos a partir de estereotipos y rasgos de carácter tan exagerados como podría hacer un caricaturista con los atributos físicos de sus modelos.

Los integrantes de esta familia son un padre muy autoritario, a quien la narradora llama “el Capo”; dos hermanos varones llamados Ernesto y Rafael —basados en Miguel y Ramón, los verdaderos hermanos de Ana María—; una abuela nostálgica del pasado; una prima extranjera llamada Florentina, y la madre de la familia quien, al contrario de su esposo, ve con buenos ojos todos los cambios, la democracia y el feminismo que empiezan a vivirse en el país.

Tal como explica Rosalía Cornejo, los personajes de *Nena no t'enfilis* pueden —y deben, pues en este imperativo se basa la

¹⁷ *Ibid.*, p.15.

comicidad de la columna— leerse como una parodia en la cual cada personaje representa un elemento del régimen franquista. El padre representa al dictador que asiste con horror al resquebrajamiento del sistema; la hija escribe en su diario que sus padres no tratan de la misma forma a todos sus hijos, y que ella no goza de los mismos privilegios que sus hermanos varones. La abuela no parece entender mucho de lo que ocurre en su casa ni fuera de ella, y sus recuerdos siempre la llevan a los últimos años de la Segunda República y a las costumbres distinguidas que en esos años tenía la burguesía catalana.

La prima Florentina está de visita en España, pero vive en Ámsterdam; es hija de un *rojo*, y a sus 14 años hablaba ya muchos idiomas. Ella es el elemento que permite comparar a la sociedad holandesa —país con avances notables en materia de cultura, feminismo e ideología— con la población española. Conviene, en este punto, atender lo que escribe Rosalía Cornejo sobre la función que cumple la prima Florentina en *Nena no t'enfilis*:

La prima no sólo es la responsable de la iniciación de la madre en lecturas feministas y de su concienciación política, sino que es asimismo esencial para mostrar las fisuras del modelo de masculinidad, patriarcal y homófobo, que encarna y defiende el Capo. [...] La madre de la nena se decanta claramente por la modernidad: acepta las influencias extranjeras (Florentina), se alía con las nuevas generaciones, aboga por el cambio y se rebela de forma rotunda contra el modelo de mujer franquista. Es decir, si sobre el cuerpo de la mujer, ama de casa y madre, se jugaba la suerte de las dos Españas, esta madre se alía inequívocamente con la España más progresista que anuncia la democracia.¹⁸

Con el fin de mostrar en estas páginas el estilo en que está escrito, cito a continuación una de las entradas del diario, la de junio de 1976:

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

Junio, 12: Magnífico ayer lo de los Rolling. Terminó más tarde de las dos de la madrugada y llegué a casa pasadas las tres. Gran bronca del Capo por llegar tan tarde. “Ni dieciséis años ni...” Le escupí que rezaba para cumplir la mayoría de edad y contestó lo de siempre, que “una mujer no alcanza la mayoría de edad hasta que sale de casa, casada con un buen marido, o acompañando el ataúd de su padre”. Naturalmente no pude justificar que el retraso se debía a que había ido a ver a los Rolling, porque desde que se anunciaba su actuación, papá me había prohibido ir: “Son la reencarnación del demonio”. Pobre. Claro que también decía lo mismo hace años, cuando a Ernesto le dio por leer a Sartre. El muy... les pagó la entrada a mis hermanos para que fueran a la Monumental, “ya están maduros para ver lo que es la fuerza del mal, lo que puede llegar a crear la democracia y la libertad mal entendida”.¹⁹

Hay que destacar, primero, que la Nena de la columna es una chica de 16 años, lo cual es una marca de la ficcionalidad del diario, ya que la autora de la columna tenía 29 años en esa fecha. El tono de la escritura emula el estilo desenfadado que podría adoptar una adolescente, y los conflictos que ella comenta en su diario bien podrían ser los de cualquier muchacha de esa edad en una familia como la que se supone que tiene el personaje: una mayoría de edad que amenaza con no cumplirse nunca, un desfase desmesurado entre las costumbres que la protagonista del diario tiene a escondidas y lo que su padre espera de ella, y una desigualdad evidente entre lo que su familia espera de una hija mujer y lo que espera de un hijo varón más o menos de la misma edad.

En las siguientes líneas, veremos que la crítica feminista de Ana María Moix no sólo está presente en el humor del *Diario de una hija de familia*, sino que la encontramos también en la lectura analítica que la autora hace de las historias que se contaban y se leían durante la posguerra. Las observaciones hechas por Moix en uno de sus artículos monográficos subrayan que, durante el franquismo, la literatura infantil era un instrumento

¹⁹ Moix, Ana María, *op. cit.*, pp. 45-46.

de divulgación ideológica y de formación de los valores que se consideraban adecuados para el proyecto de país que la dictadura quería realizar y consolidar.

Una lectura feminista de la literatura infantil en los años cuarenta

Entre las colaboraciones que Rosalía Cornejo incluye en *Semblanzas e impertinencias* destacan dos monográficos que Ana María Moix publicó en 1976 y 1977, ambos con temas y enfoques que se insertan perfectamente en los ideales perseguidos por esta publicación. El primero de estos artículos —y el único que, por razones de espacio, comentaré aquí— se titula *Erase una vez... La literatura infantil a partir de los años 40*; en él, Moix traza el camino que el cuento —así como sus avatares posteriores— ha seguido en España desde la década de los cuarenta hasta los años en que este texto se publica, es decir, hasta la década de los setenta.

El artículo monográfico de Moix está dividido en cuatro partes. El subtítulo de la primera describe muy bien su contenido: “El cuento, ese eterno vagabundo (hadas, mito y leyenda)”; y comienza con una reflexión que la escritora Ana María Matute hace sobre el origen oral del cuento y sobre el recorrido que, como un peregrino o un vagabundo, hace por las aldeas y los pueblos. Ana María Moix parte de las palabras de Matute para decir que, si bien el llamado *cuento de hadas* está en decadencia como historia que se transmite de manera oral, sí forma parte de las lecturas infantiles que comparten su lugar con otras versiones más actuales del relato, como los cómics o las historias futuristas —ella, que escribe en los años setenta, se refiere a las “historias del año 2000” por hablar de un futuro lejano.

En primer lugar, Moix refiere las palabras del escritor Antonio Martínez Menchén, quien debate la afirmación de Michel Butor sobre la imposibilidad que, según él, tienen los niños de “iniciarse [como lectores] en la literatura realista”. Según explica Moix, el autor de *Narraciones infantiles y cambio social: la*

narrativa infantil y el funcionalismo literario (1971) considera el significado que los cuentos tienen en la sociedad donde se originan, y a partir de ahí es posible entender por qué se pierde el interés en algunas historias, y también el porqué de algunas de ellas. A partir de este punto, Moix indaga sobre el vínculo que existe entre los cuentos y los mitos,²⁰ y se refiere luego al sistema de clasificación Aarne-Thompson para explicar a los lectores cómo en este sistema se clasifican los cuentos según el tipo de mito o rito que se encuentra en su origen.

Ana María Moix sigue la exploración de su tema con ayuda de Freud y del antropólogo J. G. Frazer. La autora hace notar, enseguida, que en el modelo jerárquico feudal, el cual sostiene a una parte de los relatos clasificados en dicho sistema, “todos obedecen a alguien: los caballeros, a los reyes y sacerdotes; los campesinos, a los caballeros; la mujer, al marido; los hijos, a los padres. La mujer no puede desempeñar un papel peor. Empezando ya por el hecho de que la casan con el héroe que gana un torneo o da con la solución de algún acertijo”.²¹

Luego de dar algunos ejemplos esclarecedores, Moix regresa a Martínez Menchén para decir que, según este autor, la aparición de la burguesía, la transición del mundo rural al urbano, y “la aparición de la literatura escrita y no anónima” propician que los cuentos abandonen al mito y se transite del arquetipo al personaje.²²

La segunda parte del artículo de Moix, “El presentimiento de Celia”, habla de dos autores que publicaron, antes de 1936, en *Gente menuda*, el suplemento infantil de *ABC*, primero; y en *Blanco y Negro*, revista ilustrada que se distribuía también como suplemento de ese mismo diario, después. El primero de ellos

²⁰ En el segundo artículo monográfico compilado en *Semblanzas e impertinencias*, Ana María Moix analiza los mitos de muchas partes del mundo desde un punto de vista feminista. Publicado meses después del artículo que ahora comentamos, pareciera ser una segunda parte que completa la idea de que los mitos son el antecedente de los cuentos de hadas. *Ibid.*, pp. 426-445.

²¹ *Ibid.*, p. 413.

²² *Ibid.*, p. 414.

era Antoniorrobles, autor que, según escribe Ana María, “ha quedado en la historia de la literatura infantil como ejemplo de buen pedagogo que intentaba, con sus historias ingenuas y dulzonas, transmitir a los niños ideas de paz”. Los protagonistas de algunas de las historias de Antoniorrobles —Rompetacones y Azulita— tenían nombres que tienden a dar a las niñas roles distintos a los de los niños. Moix (quien usa en sus artículos el plural mayestático) explica lo siguiente: “[...] suponemos que como pedagogo debía dejar mucho que desear, desde el momento en que inventaba nombres tan condicionantes para sus protagonistas: Rompe... (lo que sea) para el niño, y Azulita para la niña”.²³

La otra escritora para niños que compartía las páginas de *Gente Menuda* con Antoniorrobles,²⁴ era Encarnación Aragoneses de Urquijo (mejor conocida como Elena Fortún), quien fue republicana hasta que, al perder la guerra, huyó de España para vivir en Argentina.²⁵ Dice Ana María Moix que Elena Fortún no era del agrado de Montserrat Sarto, aunque ésta reconoce que Fortún “abrió el campo de la literatura de la vida real y dio a los niños personajes que ellos podían reconocer entre sus compañeros de colegio y de vecindad”. Sin embargo, precisa Moix, Sarto pensaba que las historias de Fortún eran poco recomen-

²³ *Idem*.

²⁴ Ana María Moix dice, en este artículo, desconocer si Antoniorrobles fue también republicano. Este autor, cuyo verdadero nombre era Antonio Joaquín Robles Soler, aparece en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* como “uno de los escritores más representativos de la literatura infantil en España”. Y, en la cronología que puede consultarse en este sitio, se consigna que el autor colaboró con el Servicio de Propaganda de la Segunda República Española, y que publicó “varios cuentos antifascistas protagonizados por Rompetacones y por Sidrín”.

²⁵ Al dejar España, Elena Fortún fue hacia Argentina. Según cuenta una de las hijas de Carmen Laforet, quien llegó a ser muy amiga de la autora de *Celia*, fue Jorge Luis Borges quien le consiguió un trabajo en la Biblioteca de Buenos Aires. Cf. Carmen Laforet y Elena Fortún, *De corazón y alma (1447-1952)*, Madrid, Cuadernos de escritura fundamental / Fundación Banco Santander, 2017, p. 21.

dables para los niños porque mostraban “cierta ironía de la que salen malparados los adultos y es muy débil el sentido religioso anticlerical, que quizá no sea intencionado sino ambiental”.²⁶

La reseña que hace Moix de las “grandes creaciones de Elena Fortún” es detallada y no esconde su simpatía por los tres personajes de Fortún —Matonkiki, Cuchifritín y Celia—, que ella describe como “niños alegres, avispados, que dicen lo que piensan (sobre todo de los adultos, que no lo hacen), con rica imaginación, pero que sólo creen en los que ven”.²⁷ Para Ana María, se trata de personajes que muestran que no son tontos gracias a que siempre ponen en cuestión lo que no les gusta del mundo de los adultos y que, más que hacer un retrato costumbrista como se ha dicho, lo que hacen es una crítica de la sociedad burguesa, de manera semejante a la crítica que, años más tarde, hará al mundo de los adultos Mafalda, el personaje de Quino.²⁸

La mirada lúcida de Ana María Moix detecta igualmente que la crítica que se percibe a través de los personajes de Fortún no está dirigida al clero, sino a la educación religiosa. Los miedos que tienen estos personajes le parecen poca cosa a Moix al lado de lo que ella misma recuerda haber vivido de niña en el colegio: “Pálidos temores comparados a los que en realidad daban las monjas en el colegio, como el famoso que atormentó a más de una generación y que muchas lectoras recordarán: ‘¿Sabéis por qué se os pegan las sábanas y llegáis tarde a clase? ¿Por qué os sentís tan calentitas en la cama, en invierno, y da pereza levantaros? ¡Porque el demonio enciende un brasero debajo de vuestra cama!’”²⁹

El personaje de Celia va creciendo a través de sus aventuras “hasta que la encontramos (y la perdemos ya)”, escribe Moix, “a los 15 años en *Celia madrecita*”. Esta aventura desilusiona mucho a la autora de *Baladas del dulce Jim*, porque su abuelo le exige que

²⁶ Moix, Ana María, *op. cit.*, p. 415.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 416.

²⁹ *Ibid.*, p. 417.

deje de estudiar y que vuelva a casa para ocuparse de una niña de su familia que se ha quedado huérfana. Leamos lo que opina Ana María de este cambio tan súbito en el destino del personaje y en las actitudes de todos los adultos que la rodean:

Según el abuelo, Celia se ha convertido en una chica muy moderna víctima de las modas, y una de ellas es estudiar. No se comprende muy bien, dentro de la trayectoria de la obra de Elena Fortún, cómo su personaje, la niña que siempre ha hecho lo que le ha dado en gana, que no quería aprender a coser, a cocinar ni a lavar, deja sus estudios y se va a Segovia, en cuya casa, por cierto, hay tres criadas, y donde Celia desempeña perfectamente el papel de madrecita sacrificada y estudia por las noches. Naturalmente, el hermano está estudiando y, además, en Inglaterra. El padre, siempre tan comprensivo en las obras anteriores, defensor de los desplantes y rebeldías de Celia, se convierte de repente en un padre ñoño y estúpido a la española.³⁰

“Decepcionante. Y desconcertante”, escribe la reseñista no sin antes recordar que en medio de todo “aparece aún alguna que otra modernidad de la autora”, por ejemplo, la carta de una amiga que le recomienda la lectura de *La montaña mágica*, pues dice que eso es mejor que la “novela rosa”, que sus padres preferirían que leyera. Pero ni Ana María ni la amiga de Celia llegarán a saber si, al final, Celia leyó la novela de Thomas Mann, ni tampoco qué fue del personaje después de “ese tropezón de hacer de madrecita de día y estudiante de noche”, porque sus aventuras “terminan una noche en que el padre se va a Madrid. ‘Espero volver pronto, ¿qué día es mañana?’ ‘18 de julio’... ‘Ojalá vuelvas pronto’, ‘desea el abuelo’ ‘Y el corazón’ —escribe Celia por última vez— ‘se me apretó sin saber por qué’”.³¹ Por supuesto, ese es el “presentimiento de Celia” que da título a la parte del texto que Moix dedica a la literatura infantil de antes de la Guerra.

³⁰ *Ibid.*, p. 418.

³¹ *Ibid.*, p. 419.

“Los ‘azules’ y ‘rosas’ de los años cuarenta”, tercera parte del artículo que nos ocupa, está dedicado a los libros que se publicaron en la posguerra. En rasgos generales, vemos que la autora describe las versiones de los cuentos de Andersen, Grimm, Perrault —de dos maneras, una para niños y otra para niñas—, las cuales publicó Matilde Ras, siguiendo una “discriminación de la lectura que duraría”, dice Moix.³² Muchas escritoras publican historias en las que las protagonistas intentan parecerse a Celia sin conseguirlo, porque “ya muchas cosas habían cambiado”, escribe la reseñista. Muchas de estas historias tratan, “con buena voluntad”, de hacer una crítica a la burguesía de la posguerra. Vemos a “Antoñita la fantástica”, —el personaje de Borita Casas— que se refiere a su criada como *chacha*, y a quien la madre del colegio le promete que la va a enseñar “a coser, a hacer respuntes, a bordar...” Le encanta la Historia Sagrada “que es tan bonita, con sus plagas de Egipto, el Arca de Noé y la Degollación de los inocentes”, pero no le gusta la aritmética, aunque siempre se las arregla para que Pepito, “que por ser niño es más listo”, le haga los deberes.³³

La lectura de Ana María Moix muestra que la literatura infantil enseña a los menores de edad a comportarse según los modelos más valorados por el régimen franquista: los niños se divierten asistiendo a partidos de fútbol con sus papás o viendo películas de gánsteres con sus primos. Las niñas, por su parte, sueñan con bailar con el príncipe y convivir con princesas como Blanca Nieves o la Cenicienta, y aprenden a quedarse en su casa para hacer la limpieza, coser, fregar los platos de la cena, confeccionar vestidos para ellas o para sus muñecas.

A medida que la reseña se adentra en las publicaciones pensadas para los chicos de más edad, la autora se vuelve cada vez más incisiva en la valoración de su contenido ideológico, y sus comentarios se hacen más explícitos respecto a la educación que, como ella observa, con mucha agudeza, contribuyó a

³² *Ibid.*, p. 419.

³³ *Ibid.*, p. 420.

afianzar en la sociedad española el machismo, por un lado, y la idea de que las mujeres son, por naturaleza, menos inteligentes y más sumisas.

Leamos, por ejemplo, lo que Ana María escribe sobre estas revistas de historietas surgidas alrededor de 1950:

Mis chicas es el gran éxito de revista de historietas para niñas hasta que en 1950 nace *Chicas*, pero antes, en 1947, aparece una nueva colección para que las niñas españolas siguieran siendo buenas, sumisas, trabajadoras y hacendosas: *Azucena*, cuyo emblema presentaba la cabeza de un hada con la estrellita sobre la frente [...]. En *Azucena* [...] se resucitó el cuento tradicional de hadas: “¿A quiénes visita con mayor frecuencia la felicidad? A los que tienen fe, trabajan mucho y se contentan con poco. Pruébalo y lo sabrás”. Ya hemos visto a todas las pequeñas heroínas trabajando mucho en todos los cuentos e historietas, pero ahora, además de no parar, es necesario contentarse con poco: las vicisitudes de posguerra lo exigen. La pobreza, cuanto más siniestra y maloliente, mejor, será lo que más premien las hadas buenas.³⁴

La última parte de este artículo monográfico, “Con el pacto americano ya no hay nada que temer...” (‘canción de la época’) aborda las publicaciones surgidas después del primer crédito que Estados Unidos otorgó a España, en 1950, en un tiempo en el que la clase media se consolida “y ya se le permite al individuo soñar con el triunfo y el éxito”.³⁵ Sin embargo, Moix subraya el hecho de que, en lo que toca a los roles que modelaban el comportamiento en los niños y en las niñas, todo seguía igual: “Las niñas tendrán que seguir siendo buenas, generosas y sumisas, pero el hada buena les ayudará, aunque sean menos pobres”.³⁶

En las historietas para niños varones, sin embargo, hay algunos cambios notables pues los héroes tenían que demos-

³⁴ *Ibid.*, p. 422.

³⁵ *Ibid.*, p. 424.

³⁶ *Idem.*

trar su valor frente a las torturas que podían infligirles seres venidos de otros mundos o seres terroríficos de ultratumba. Pero también aparecen en esta época adaptaciones de leyendas mexicanas, canadienses o andinas, como las que realizó el poeta Rafael Morales, y, por supuesto, obras de Ana María Matute, escritora con cuyas palabras empieza el artículo monográfico, y que merece el amplio elogio que la autora le dedica para finalizar su exploración por el cuento de los años cuarenta. Además de Matute, Ana María Moix también recomienda a Carmen Kurtz, novelista que centró su obra en un personaje: “Oscar, un niño de doce años, normal y corriente que [...] se ve envuelto en aventuras que giran siempre en torno a algún tema científico”.³⁷

Los pocos libros que ella podría recomendar en *Vindicación feminista* serían, pues, aquellas obras que pueden leer tanto las niñas como los niños: “Al parecer, los escritores (algunos, al menos) que se dedican actualmente a la literatura infantil (cómic aparte) intentan no acrecentar las filas de ‘rosas’ y ‘azules’, cosa de la que ya se encarga la sociedad y todas sus instituciones”.³⁸

Conclusiones

Hemos podido ver, a lo largo de estas páginas, algunos ejemplos de la actividad entusiasta que Ana María Moix desarrolló en *Vindicación feminista*, una revista que ella ayudó a construir y también a sostener con sus propias colaboraciones, así como ayudando a coordinar y a orientar la sección cultural que estaba a su cargo. Quedan por analizar las reseñas de libros y las semblanzas que Moix escribió con la idea de formar una galería de escritoras y pensadoras que, de alguna manera, contrarrestaran un canon cultural elaborado y mantenido por un sistema patriarcal.

³⁷ *Ibid.*, p. 426.

³⁸ *Idem.*

He tratado de mostrar el talento que muestra para abordar un mismo asunto gracias a dos miradas complementarias. La crítica a la familia nuclear —eje de la parodia que es *Nena no t'enfilis*—, se encuentra en el artículo monográfico sobre la literatura infantil que el franquismo usó como herramienta en la formación y consolidación de la misma familia nuclear que Moix atacaba también desde el humor.

Para concluir, me importa subrayar la importancia que Ana María Moix le dio al proyecto feminista de una de las revistas donde trabajó. Y recordar que el lema que *Vindicación feminista* imprimía en cada uno de los 29 números que publicó, era el siguiente: Romper la alienación de los acostumbrados tutelajes. Reconocernos, y hacernos reconocer, hacia el poder y la libertad.

Bibliografía

- Campbell, Federico, “Ana María Moix o la sobrevivencia”, en *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 30-41.
- Castro, Rosalía, “Introducción”, en Ana María Moix, *Semblanzas e impertinencias*, ed., introducción y notas de Rosalía Castro, Pamplona, Laetoli, 2016, pp. 13-43.
- Fusi, Juan Pablo; Palafox, Jordi, *España: 1808-1999. El Desafío de la Modernidad*, Madrid, Espasa, 1997.
- Laforet, Carmen; Fortún, Elena, *De corazón y alma (1447-1952)*, Madrid, Cuadernos de escritura fundamental / Fundación Banco Santander, 2017.
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Lumen, 1987.
- Moix, Ana María, *Semblanzas e impertinencias*, ed., introducción y notas de Rosalía Castro, Pamplona, Laetoli, 2016.
- Peña Ardid, Carmen, “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista (1976-1979)*”, en *Letras femeninas*, vol. 41, núm. 1 (2015), pp. 103-124.

Varela Menéndez, Nuria, “*Vindicación feminista. Un caso paradigmático de exclusión en la historia del periodismo en España*”, en *Historia y comunicación social*, 24 (1), 2019, pp. 7-28.

*Novísimos 1970 am: Post vanguardia poética y lírica pop (o, Manuel Vázquez Montalbán: Grandes Éxitos)*¹

Rodrigo Bazán Bonfil
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

*Toda impresión sensible es relativa e impide conclusiones
sobre aquello que la produce.*
W. Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu* (p. 383).

*Se puede creer siempre en que existe una narración
aunque no se crea en lo narrado.*
M. del Olmo, *Del placer sensible a la reflexión intelectual* (p. 271).

Si uno lo piensa bien, el vínculo que las líricas popular y tradicional guardan con la poesía culta debería plantearse al revés que como se suele, pues aunque hoy nos parece un constante *volver los pasos* de la segunda hacia las otras, lo que usamos como punto de referencia en realidad es el alargamiento infinito, la perpetuación de los primeros rasgos que las separaron: autoría / transmisión como diferencia entre trovadores y juglares en la Edad Media,² transmisión impresa / o no, ya en el Siglo de Oro, cuando, además, se establecen diferencias materiales que

¹ El siguiente texto no es un artículo académico; si acaso, un diario de campo y una serie de reflexiones sobre los problemas que hallé intentando construir un objeto de estudio que no existía; queda, pues, el lector advertido: si su corazón busca conclusiones claras y una exposición sistemática aún es tiempo de renunciar a la lectura.

² Joaquim Ventura Ruiz, “Trovadores, segreles y juglares: la profesionalización del espectáculo”, en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 839-847.

pueden argumentarse como separación, evidente, entre lo tradicional-oralmente conservado y transmitido y lo culto-impreso; pero que, asimismo, señalan el surgimiento de lo popular como una forma de edición barata —en volantes y hojas sueltas, ya no en libros—, y por ello origen de una idea sobre la *lirica efímera* que ni se venera ni necesariamente se conserva porque es poesía al uso, de consumo cotidiano; objetos pensados para perderse o, si tuvieran mucha suerte, ser conservados en la memoria de quien los aprendió antes de extraviar el pliego donde los hubiera leído; encaminarse hacia la tradicionalización o, al contrario, ser rescatados y preservados en cancioneros que los validaron como poesía de autor.³ Después el Romanticismo idealizará a *el pueblo* como personaje y construirá mitos sobre su (supuesta forma de) creación poética colectiva, la “sencillez natural” de ésta, y su “valor en sí”, por ejemplo. En los hombros de este gigante viajó primero una Generación del 27 que, gongorina y todo, mucho le debe a las *Rimas* de Bécquer; y luego, quienes hacia 1970 eran jóvenes, se mostraban poéticamente republicanos y tenían una forma popular, masiva y nueva —los discos LP— para interpretar y retransmitir la obra de Antonio Machado y Miguel Hernández.

Y entonces llegaron ellos... y antologados por Castellet quedaron agrupados y públicos el mismo año en que Serrat grabó *Mi niñez* (Zafiro/Novola, 1970),⁴ pero, sobre todo, y como explica Víctor Herrero en la reseña que hace a la tercera reedición de los *Nueve novísimos poetas españoles*,⁵ generaron

³ La poesía de Góngora y Quevedo ilustra plenamente estos fenómenos, a los que se puede tener un valioso primer acercamiento leyendo los textos de Melchora Romanos, Mariano de la Campa Gutiérrez e Isabel Pérez Cuenca referidos en la bibliografía final.

⁴ Los discos de Serrat *Dedicado a Antonio Machado, poeta, y Miguel Hernández*, fueron grabados por Zafiro/Novola en 1969 y 1972 y ambos pueden localizarse en Spotify. Para su *Cancionero general del franquismo, 1939-1975* (Barcelona, Crítica, 2000, pp. 436-445), Vázquez Montalbán seleccionó, en cambio (y sobre todo) canciones de *Mi niñez*, la grabación que media entre estas otras.

⁵ La primera (Barral, 1970) fue retomada en 2001 por Península y se agotó, por lo que la repitieron en 2006 y luego en 2018, que es a la que el autor alude.

polémicas que medio siglo después aún son asuntos a tratar, ya que

[...] aupada por un eficiente aparato político y comercial, la obra se convirtió enseguida en objeto de culto y de polémica [toda vez que la] tesis fundamental —la irrupción de una nueva estética— y la vocación destructora hacia las estéticas precedentes fueron objeto de una recepción polarizada: desde el entusiasmo de quienes vieron en la voz de estos poetas la llave de una nueva libertad, hasta la crítica feroz de cuantos no apreciaron aquí sino el juego inmaduro de unos jóvenes arrogantes.⁶

Luego, y porque la propuesta con la cual inicialmente se aceptó mi colaboración en este volumen era hacer “un análisis puntual de las funciones que tiene el intertexto de la lírica popular en los poemas de la antología en vez de repetir reflexiones generales que aludieran a un ‘espíritu de época’”, debo explicar que, por supuesto, iniciada la investigación correspondiente, parte de lo que hallé redefinió el objeto de estudio y éste dejó de ser la antología para convertirse en “la poesía de Manuel Vázquez Montalbán”, para después reducirse a “sus poemas antologados por Castellet” y quedar finalmente en tres piezas: *Como si fuera esta noche la última vez*, *Conchita Piquer* y *Que poco me cuesta creerlo*; lo cual se vincula, además, con la poesía de Quevedo y no con la canción popular, de modo que yo tenía cualquier cosa menos un *corpus* de análisis.

Sumé, pues, *Arte poética*; *¡No corras papá!*; *Yvonne De Carlo? Yvonne De Carlo?... Ah! Yvonne De Carlo!*; *Rodajas de limón*; *Olvidable la muerte de todos*; y *Nunca desayunaré en Tiffany*, poemas en los que la intertextualidad ya no es cita textual como en los antes mencionados, sino que ocurre mediante alusiones a un *Pop Cult* que se había ido globalizando después de la Segunda Guerra Mundial: Paul Anka, Glenn Miller, las faraónicas produccio-

⁶ Herrero de Miguel, Víctor, “José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona 2018, p. 328” (reseña), en *Razón y Fe*, t. 279, núm. 1438 (2019), p. 236.

nes de Hollywood,⁷ Bonet de San Pedro, Conchita Piquer; pero, igualmente, a una cultura universitaria —o *culta* o *intelectual*, todos adjetivos igualmente incómodos para describir lo que sigue— en donde la lectura de Sartre, Lukács (quizá su *Teoría de la novela* de 1920), William James (psicólogo, hermano de Henry James) o el *Informe Kinsey*, así como Blas de Otero, Gabriel Celaya y Jorge Guillén no fueran *rara avis* pero aún supusieran gestos prestigiosos para quien se los pudiera permitir.

El resultado no mejora, cual muestra la lista misma, y buscando complementar el asunto con bibliografía crítica al caso descubrí, además, que ésta se acerca mayoritariamente a la poesía de Vázquez Montalbán asumiéndola como una obra culta (*id est*, no apta para todo público, necesitada de apoyo hermenéutico por parte de la crítica), cuyos flirteos populares deben explicarse justamente por serlo y para mantener el juego en el campo de lo que no cualquier persona entiende cuando, en realidad —y de ninguna manera “en el fondo”— pasa todo lo contrario: que el poeta halló una veta callejera (la Gran Via de les Corts Catalanes es a fin de cuentas una calle) y cotidiana (quien leyó a Capote y Homero lo habrá hecho un día entre semana) que le permitía divertirse muchísimo, sin perder por eso el filo crítico, pero sin implicar más “mensajes secretos” que los generados por la fiebre interpretativa de cada lector(a) que se acerque a mirar y, en textos como el siguiente, halle cosas tan complejas [¿!] pero tan velozmente descritas como “una propuesta estética cifrada en el acarreo de materiales expresivos tales como el culturalismo denotado o de cita externa, el preciosismo o esteticismo verbal y cierto irracionalismo con aspiraciones de escritura automática”.⁸

⁷ Yvonne de Carlo fue, para mi generación, Lily Munster: la *vampirella* madre de familia en *The Munsters* (CBS 1964-1966) que en México se transmitía aún, y cuando menos, 10 años después de haberse cancelado en Estados Unidos; pero ciertamente para la generación de Vázquez Montalbán lo que cuenta es, por ejemplo y para empezar, su actuación como Séfora en *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMille, Paramount, 1956).

⁸ Ferrari, Marta Beatriz, “Crónica de una polémica anunciada...”, p. 2.

Nunca desayunaré en Tiffany [...]
nunca
aunque sepa los caminos
llegaré
a ese lugar del que nunca quiera regresar

[...] aunque sepa los caminos nunca encontraré
esa barra infinita [...]

y quizá todo sea mejor así, esperado

porque al llegar no puedes volver

a Ítaca, lejana y sola, ya no tan sola,
ya paisaje que habitas y usurpas⁹

Por lo demás, el texto de Ferrari vale cada página de lectura porque, justamente, da cuenta del tipo de discusión que privilegian quienes hacen crítica e investigación en torno a la poesía culta: filiaciones entre unas y otras escuelas y generaciones a lo largo del siglo xx, las deudas que de éstas derivan, lo históricamente (in)estable que hasta hoy es clasificar obras publicadas hace sólo 70 años, los niveles de compromiso social que cada texto manifiesta y si éste es, puede o debe ser un criterio, la historia de las tensiones del poder cultural (en este caso) entre Barcelona y Madrid y lo que ello conlleve de Franquismo u oposición al régimen, exquisiteces meta-lingüístico-político-poéticas en función de las cuales alguien se permite afirmar que “detrás de todo texto metapoético existe la voluntad de desmitificar el lenguaje restrictivo del poder” porque —como afirma alguien más mientras, seguramente, Foucault aplaude henchido de orgullo—:

[...] toda crítica a la potencia deformadora de la realidad y la experiencia que posee el lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el Poder social, se convierte de suyo en [...] franca rebeldía contra ese Poder [pues] lleva implícita una

⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, “Nunca desayunaré en Tiffany...”, en Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Madrid, Península, 2006, pp. 63-64.

voluntad de rechazo de [sus] mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores [que son] la forma más sutil (y, por tanto más difícil de neutralizar) de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual.¹⁰

De modo que, de *poesía*, poco, y de las relaciones entre la *culta* como post vanguardia catalana y la popular en los *poemas* que ésta alude —*No te mires en el río o Tatuaje*—¹¹ aún menos.

Fue entonces, y a manos del desespero, que viendo la lista completa de su obra tropecé con *Guillermotta en el país de las guillermotas*: un libro que no he conseguido y publicó Anagrama en 1973, cuyo catálogo lo describe como una pieza teatral “dotada de todos los *tics* de las revistas musicales pero llevados hasta la desmesura”¹²... pero que además resultó ser un disco (el quinto en su carrera) que en 1972 grabó Guillermina Motta —cantautora catalana militante de la *Nova Cançó*, como Serrat— para Ariola... de modo que, en realidad, era una docena de poemas que Vázquez Montalbán escribió apenas dos años después de la aparición de los *Nueve novísimos*: escenario que de golpe ilustra nuestros prejuicios ante lo que es o no *poesía* ya que, en este caso, y supongo que *por supuesto*, lo primero que solería argumentarse es que esos textos son *letras* o, en el mejor caso, *letras de canciones*, pero nunca *poemas* porque dicen cosas casi tontas —y sus títulos lo gritan—,¹³ de modo directo y con rimas que no existen o apenas asonantan, echando mano a gestos irónicos que no sabemos si percibe quien tenga otra postura ideológica, sepa poco de cine

¹⁰ Bousoño, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en *Poesía Postcontemporánea. Cuatro estudios y una Introducción*, Madrid, Júcar, 1984, pp. 247-248, *apud* Ferrari, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹¹ Estrenadas por Conchita Piquer en 1940; la segunda fue grabada después por muchas cantantes entre las que destaca Sara Montiel, cuya versión, de 1963, Vázquez Montalbán ignora en cambio. La letra está en Vázquez Montalbán, *Cancionero general del franquismo*, pp. 8-9.

¹² Catálogo de Anagrama consultado el 30 de junio del 2021.

¹³ *Jamás olvidaré al hombre que quiso ponerme un piso; Yo en amores soy muy ligera; Como mi padre; No lo quiero azul; Aquellos tiempos del cuplé; La bella Encarna; Johnny go home; Cuando sea muy vieja; Óscar; Groucho Marx.*

o crea —como hace 20 años hubo quien creyó—¹⁴ que el discurso amoroso del bolero es amoroso o merece cultivo y conservación:

Yo en amores soy muy ligera,
amo a los hombres como si fueran
ropa interior de quita y pon

(*Yo en amores soy muy ligera*: Vázquez Montalbán y José Aponte)¹⁵

Aquellos tiempos del cuplé,
cuando los reyes iban a pie,
los socialistas a Carabanchel,
los radicales a la catedral,
eran los tiempos de la liberalidad

(*Aquellos tiempos del cuplé*: Vázquez Montalbán y José Aponte)

Óscar, con tu rostro disimulas
la tontura que acumulas
cuando juras y perjuras
que eres macho y liberal.

Óscar, pero tienes mala sangre,
de mandón y de palangre,
del que no manda, ni anda,
ni es macho, ni liberal

(*Óscar*: Vázquez Montalbán y Joan Lluís Moraleda)

Yo tengo un novio americano
que es muy valiente y muy cabal,
tiene los ojos como John Wayne
y los andares de Mae West

(*Jonhny, go home*: Vázquez Montalbán y Joan Lluís Moraleda)¹⁶

¹⁴ En *Todos los romances* (1998) Luis Miguel recopila tres discos homónimos previos, grabados en 1991, 1994 y 1997, y varias veces aludidos en *Y si vivo cien años...*, un libro sobre la historia del bolero en México que, por entonces, publicó el Fondo de Cultura Económica. El audio está disponible en Spotify.

¹⁵ Al final del texto hay una lista con las URL de todas las grabaciones que pude localizar.

¹⁶ El origen de la frase quizá esté en “*When Johny comes marching home*” que es *soundtrack* de *How the West was won* (Henry Hataway, 1962) y parte de los *Golden Hits by Alfred Newman*, disponible en Spotify.

Romperé los retratos, romperé los recuerdos,
saldré al balcón vestida de muñeca de trapo,
pintada de fulana, pidiendo amor y guerra,
cuando sea muy vieja y tú te hayas muerto
(*Cuando sea muy vieja*: Vázquez Montalbán y José Aponte)

Así pues, se me había roto una barrera ideológico-académica — *id est*, un prejuicio— al tiempo que se me confirmaban otras: la más clara, del autor mismo, pues Vázquez Montalbán no incluyó ninguno de los catorce textos en su *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*,¹⁷ ni Sergio García hace —en su tesis doctoral: *La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: 1963-2003*, Universidad Autónoma de Madrid, 2019— esfuerzo alguno por ir más allá de los poemas impresos en libros, de modo que ni siquiera se puede saber si conocía la existencia de aquellos. El fenómeno se completa al considerar trabajos como los de Iravedra Valea, Baños Saldaña y Bagué Quilez, donde la poesía es pretexto y no objeto de estudio, e igualmente —aunque contextualizar es, en mi opinión, siempre mejor que hacer elucubraciones— en los de Grasset y Molina Gil que se circunscriben a los circuitos de la alta cultura/poesía impresa.¹⁸

Sin embargo, una búsqueda amplia en la red me llevó a Cancioneros: una página de consulta muy sencilla que sumó cuatro a los diez temas grabados por Guillermina Motta,¹⁹ mucho más recientes pero todos con más de treinta años circulando en las ondas hertzianas: “Barcelones”, escrita con Marina Rossell y grabada por ella en *Rosa de Foc* (Epic, 1988), pista B:1; “Corazón prohibido”, en coautoría con Antoni Parera Fons, grabada por María Dolores Pradera en *Reverdecer* (Zafiro, 1986), pista C:2; *Nana para un niño con suerte*, autoría y cantante: María Dolores (BMG, 1989), pista A:3; *Tú tenías veinte años*, mismos

¹⁷ Madrid, Visor, 2008.

¹⁸ Las referencias completas se hallan en la bibliografía final de este texto.

¹⁹ Véase Manuel Vázquez Montalbán en [cancioneros.com](https://www.cancioneros.com). Recurso en línea: <https://www.cancioneros.com/aa/3258/0/canciones-de-manuel-vazquez-montalban>.

autores, múltiples cantantes: María Dolores Pradera: *Por derecho* (Zafiro, 1992); Los Gemelos: *Los Gemelos cantan a María Dolores Pradera* (Crin, 1996); y Remedios Amaya: *Rompiendo el silencio* (Warner, 2016).

De tal manera, será de estos textos que yo escriba en adelante. Porque me parece que la *otra* poesía de Manuel Vázquez Montalbán merece ir ganando un espacio en las discusiones académicas, sí; pero sobre todo porque las que actualmente se le tejen en torno no termino de saber qué me parecen más, si frívolas, o pedantes, en tanto centradas y reconcentradas en espacios culturales a los que acceden/mos los menos por más alarde que se haga de populismo y cultura mediática.

Barcelones

Marina Rossell (1954) es apenas más joven que la poeta más joven entre *els Setze Judges*, Maria Amèlia Pedrerol,²⁰ e inició su carrera a los veinte años *abriendo* conciertos para Luís Llach y María del Mar Bonet. El disco *Rosa de foc* le valió un premio de Ràdio 4 por votación popular, y el título remite a la Semana Trágica —julio 26-agosto 2, 1909— durante la cual se enfrentaron los anarcosindicalistas al ejército al iniciar la huelga general, convocada por los primeros, en repudio a la orden del gobierno central para que los reservistas catalanes se integraran a las tropas que se destacarían en Marruecos.²¹

Canción y disco están, por lo tanto, llenos de marcas de identidad y referentes muy de consumo local que, sin embargo, no pierden la polisemia si se ve que, además del LP, fácilmente se localizan un documental sobre el movimiento contra la globalización y el rechazo a la reunión del Banco Mundial en junio de

²⁰ Los nacimientos de este grupo poético abarcan un cuarto de siglo entre Delfi Abella, en 1925, y Pedrerol.

²¹ Cfr. *Wikipedia*, *sub vocem*: “Setmana Tràgica” (en catalán) y “Semana trágica” (España).

2001,²² otro de 2014 que no hace eco a las posturas políticas de la *Nova Cançó* sino a los imaginarios del Ministerio de Turismo,²³ y un disco mucho más reciente que, por el contrario, deja poco a la imaginación cuando la letra se filtra en el traductor de Google.²⁴

Lo que es un misterio, en cambio, son las circunstancias en las cuales se dio la colaboración entre la cantautora y el escritor, que no he podido documentar más allá de los créditos que se dan en la etiqueta del disco, su mención en una nota periodística según la cual durante la primera semana se vendieron 10 mil copias de la grabación,²⁵ y el medio párrafo que le dedica una única fuente académica localizada, cuyo aporte es la identificación intertextual de dos versos:

Les textes de création en catalan sont tardifs. Le premier est la chanson BARCELONES, écrite en 1988 pour Marina Rossell. Ce premier texte en vers consacré à Barcelone met l'accent sur la diversité de la ville dès le titre au pluriel, repris dans un essai publié en 1990 où Vázquez Montalbán dit vouloir présenter «une mémoire différente d'une ville pluridimensionnelle. D'où les abondantes antithèses: bourgeoisie traditionnelle aisée/ immigrés misérables (GENT RICA/ GENT XARNEGA), vertu/ débauche (BLANCA DE DIA/ PERÒ DE NIT VERMELLA), vieil ordre aristocratique figé / agitation ouvrière (CIUTAT COMTAL/ D'IMPERIS DE VITRALL // ROSA DE FOC/ DE LA REVOLTA OBRERA). [...]

Ce fragment de la chanson populaire *Eres alta y delgada* ("eres como la rosa/ de Alejandría,/ colorada de noche,/ blanca de día) est plusieurs fois cité dans l'œuvre de Vázquez Montalbán et donne son titre au roman *La rosa de Alejandría* (1984).²⁶

²² Recurso en línea: <https://archive.org/details/documental-rosa-de-foc>

²³ Huerga, Manuel, *Barcelona, la rosa de foc*. Recurso en línea: <https://www.imdb.com/title/tt3538730/>

²⁴ Knight, Ebri, "Rosa de foc", en *Guerrilla* (Maldito Records, 2018).

²⁵ "Marina Rossell presenta su nuevo disco"; en *El País*, enero 14 de 1989.

²⁶ Boyer, Denise "Présence du catalan dans l'œuvre en vers de Manuel Vázquez Montalbán: écriture métisse, écriture du métissage", en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2020. Recurso en línea: <https://journals.openedition.org/ceec/10723>

Los cuales son parte de una canción *tradicional* ampliamente cantada durante la Guerra Civil, e igualmente rescatada por tirios y troyanos —*id est*, por la militancia política²⁷ y por la perspectiva académica—;²⁸ no me siento proclive a suscribir y, en cambio, creo que dice mucho sobre lo poco que del asunto se ha dicho —y lo mucho que nos queda por investigar y discutir en torno a *esta* poesía de Vázquez Montalbán.

Nana para un niño con suerte

Representar la paternidad sin abundar en formas estereotipadas por roles de género es un problema que la izquierda hispanoparlante no ha sabido resolver en tanto substituyó las imanes más conservadoras —presentes en canciones de Topo Gigio o Cri-Crí—²⁹ con una que, buscando dar cuenta de la mucha conciencia social del enunciador, en general sólo consigue imágenes de preocupación por el futuro que, cuando el asunto se aborda en función de los críos, y no en el contexto amplio donde la vida realmente ocurre, no se entiende por qué habría que transmitir a los niños a quienes, según su edad, se les cantan arrullos, nanas o canciones. En contraste y lleno de pragmatismo cotidiano, Federico García Lorca lo explicaba diciendo que

La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efectos. Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes [...] y no sólo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de

²⁷ Hay una grabación de Rolando Alarcón (cuya biografía puede consultarse en Wikipedia) disponible en Youtube y Spotify.

²⁸ En Youtube hay una grabación de Joaquín Díaz, cuya plena identificación se logra visitando la página de la Fundación que lleva su nombre. Recurso en línea: <https://funjdiaz.net/>

²⁹ Se incluye un par de ejemplos en la fonografía sugerida al final del texto.

lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo.³⁰

Luego, la de Vázquez Montalbán es una nana por derecho propio en tanto el enunciador espera que, mientras concilia el sueño el hijo que arrulla, se haga consciente de sus privilegios:

Duérmete, niño del alma, que velo tu sueño
duérmete, niño del alma, que seco tu llanto [...]
pero hay otros niños que no tienen sueños
pero hay otros padres que no tienen cantos

y, simultáneamente, se llene de compromisos a futuro enunciados desde la solemnidad y el *deber ser* que este tipo de poemas camufla siempre como bonhomía y solidaridad humanas:

Hay que hacer de este mundo una casa de piedra
donde duerman los niños y canten los padres³¹

Nada de lo cual deberá sorprendernos a la luz del contexto poético amplio en el cual se inserta —poemas de Daniel Viglietti y Rodolfo Da Costa musicados, cantados y grabados en 1976 por Amparo Ochoa, por ejemplo³²—, pero debería ser una luz roja (aunque no sea de alarma) en función de la cual revisar la idea que sobre el *novísimo* tenemos, en lugar de recurrir a referentes masivos, los cuales, acordes con la antología y su poética inicial, le hubieran permitido seguir escandalizando a las buenas conciencias circundantes —Topo Gigio era la opción obvia, creo—; veinte años más tarde suscribe una que podría ser de la *Nueva Trova* Cubana... giro dramático éste, que no lo es tanto si uno se

³⁰ García Lorca, Federico, “Las nanas infantiles”, pp. 1048-1049, *apud* Rodrigo Bazán, “Tan ‘infantil’ no será...”, p. 308.

³¹ Las cursivas son mías.

³² *Cfr.* Bazán, Rodrigo, “Canto, infancia y educación (política)”, en Irene Fenoglio (coord.), *Enfoques sobre literatura infantil y juvenil*, México, Bonilla / UAEM, 2019, pp. 13-33.

distancia e hila su encarcelamiento de 1962 con, por ejemplo, su militancia en el Partido Socialista Unificado de Cataluña o con el canto a la ciudad natal recién visto.

La falla, entonces, está en la expectativa sobre —y la mitificación de— los textos, no en éstos y los cambios poéticos de un autor a lo largo de su vida, pero igualmente en las aproximaciones críticas que se hacen a la obra insistiendo una y otra vez en sus rasgos más “exquisitos” e incapacitándonos para reconocerla como pieza de discursos poéticos más amplios: menos prestigiados y prestigiosos entre los lectores de los *Nueve novísimos*, pero más vendidos que la antología, cuya reedición por los treinta años agotó sus seis mil ejemplares en dos días —a fin de cuentas, velocidad de venta entre un público especializado y expectante—,³³ mientras los discos de María Dolores Pradera vendían 50 mil ejemplares en un mes,³⁴ o alcanzaban, en dos semanas, el tercer puesto en las listas de popularidad.³⁵

Corazón prohibido

Un hombre tiene sexo extramarital furtivo y vuelve después a su casa. La voz del locutor corresponde a la persona con quien ha estado y, en el poema, llaman la atención dos cosas: el tratamiento sintético de un tema tan fuerte en la lírica popular como la culpa y el engaño, esbozados en imágenes breves, y resuelto, al menos como sentimiento de malestar para el alocutario, con la propuesta de que olvide todo:

Encontrarás a tus hijos tan dormidos,
encontrarás a tu mujer tan triste

³³ Maurell, Pilar, “*Nueve novísimos* treinta años después”, en *El Mundo*, marzo 6 del 2001.

³⁴ Redacción, “María Dolores Pradera rinde homenaje a Carlos Cano”, en *El País*, noviembre 12 del 2001.

³⁵ Redacción, “María Dolores Pradera sube al nº3 [...] con *Gracias a vosotros*”, Sony Music, diciembre 12 del 2012.

que querrás creer que no te fuiste,
que fui un sueño de inútil crueldad.
Pero duérmete,
corazón prohibido, duérmete.

Y la opacidad en torno al género de la voz que enuncia, que dispara tentaciones hermenéuticas.

A diferencia de la poesía escrita, que general y tristemente leemos en silencio pero ante la cual no confundimos autores con *voces poéticas*, frente a la lírica popular solemos identificar a quien interpreta —María Dolores Pradera: individuo femenino y cantante— primero con quien escribe —pensamos en “una canción de Conchita Piquer” o “una de Raphael” y no en poemas y traducciones de Rafael de León—,³⁶ e inmediatamente con el *yo*, *la voz* o el *personaje* representados, asumiendo además que lo enunciado es de alguna forma biográfico cuando, en realidad, y por contraste con la poesía narrativa de romances y corridos, que se construye coqueteando con una supuesta veracidad testimonial:

Año de mil novecientos
muy presente tengo yo
en un barrio de Saltillo
Rosita Alvérez murió.³⁷

En la poesía lírica no hay pacto de verosimilitud (no se necesita ni se discute) porque, justamente, se construye para que quien cante (*nosotros* incluidos) en cada ocasión la valide como una experiencia propia:

³⁶ *Tatuaje*, sería la primera, y *Mi gran noche* (*Tenez-vous bien*, de Salvatore Adamo) la otra. Wikipedia.

³⁷ La grabación de Piporro, ampliamente difundida, es lamentable por su sentido del humor burdo y misógino. La de Amalia Mendoza es interesante, en cambio, por su distancia con la versión tradicional dominante, grabada por Beatriz Adriana, por ejemplo. Cf. Bazán Bonfil, Rodrigo, “Rosita Alvérez: feminicidio y normalización académica”, en Mercedes Zavala (ed.), *Reír y llorar: lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*, México, El Colegio de San Luis, 2020, pp. 215-241.

Yo sé bien que estoy afuera
pero el día en que yo me muera
sé que tendrás que llorar.

Tú que llenas todo de alegría y juventud
y ves fantasmas en la noche de trasluz
y oyes el canto perfumado del azul
vete de mí... [...]

Lo que entendamos del poema no tendría, entonces, por qué sujetarse al sexo y el género de María Dolores Pradera. Y aunque automáticamente asumimos que es una mujer quien enuncia —porque ése es nuestro condicionamiento cultural inmediato—, desde ese mismo marco de referencia se puede proponer que el varón a quien se le canta regresa de verse con un amante hombre, si se toma en cuenta que *a)* en el título, un “corazón prohibido” es el que no siente “lo que debería”: amor por otro hombre, o por una mujer, que no es la esposa, a quien encontrará “tan triste”; *b)* “una paz que te hace estremecer” implica un fuerte rechazo a la domesticidad heteronormada que se bosqueja en el poema; *c)* ¿de quién es el collar con que este hombre vuelve? ¿lo lleva en la mano, junto con la flor, o al cuello porque no terminó de *des-travestirse?*; *d)* quien enuncia, ¿se define como “un sueño de inútil crueldad” porque el alocutario no saltará jamás su propia cerca?

El final: “[...] si algún día se paran los relojes [...] vuelve como quien vuelve a mentir” parece entonces, y por lo que a esta hermenéutica conjetural alcanza, mero coquetear con una ruptura que no se da nunca, ni en lo poético ni en lo ideológico porque, si bien el poema es o puede ser reelaboración de dos presentes en *Una educación sentimental*,³⁸ tal como se presenta es, en cambio, una canción *pop*: sujeta a una estética largamen-

³⁸ VI y XVIII están en *Ars amandi*, la tercera sección del primer poemario publicado por Vázquez Montalbán (1967) y en ellos se cultivan, igualmente, recursos y tratamientos más o menos estandarizados para elaborar en torno a la infidelidad y/o, cuando menos, las sexualidades furtivas; *Cfr. Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*, pp. 97-98, 109-110.

te compartida que poco y muy lentamente evoluciona —peor aún en contraste con la novedad que se hubiera esperado de un *novísimo*— y que implica una renuncia a la epatación o un alejamiento de ésta, y en cambio únicamente supera el canon tópico de la *balada* cuando se le pone deliberadamente bajo sospecha, como acabo de hacer, o cuando, por un momento, se considera lo que este poema supone, o puede suponer, para el mundo de *lecturas* y *lectores* de poesía que ni siquiera reparan en la existencia de estos poemas. Pues, así como Vázquez Montalbán no incluye a Rafael de León³⁹ en su *Cancionero general del franquismo*, Antonio Burgos sólo incluye en su *Rapsodia Española. Antología de la poesía popular* una versión expurgada de lo que el sevillano produjo; situación doblemente paradójica cuando se tienen presentes, primero, el entusiasmo de Vázquez Montalbán por Conchita Piquer, la grabación que ella hizo de *Tatuaje*, la intertextualidad que hay entre este poema de Rafael de León y ése que el catalán dedica a la cantante; y, acto seguido, las cuarenta páginas que, de todas formas, ocupa la obra (las *otras obras*) de De León en una antología que, como la de Burgos, presume de popular pero diferencia entre poemas y canciones para sólo tocar los primeros.

Tú tenías veinte años

Las veintenas como tópico de la lírica popular se pueden rastrear, por supuesto, hacia atrás en el tango (*Volver*, 1935),⁴⁰ o hacia baladas estrictamente contemporáneas a los textos que me

³⁹ La entrada que se le dedica en Wikipedia lo plantea como miembro no reconocido de la Generación del 27, y aunque el aserto es discutible, es muy atractivo el panorama de estudio que se abre conforme uno se interesa en el autor y el personaje. *Cfr.*, igualmente, *Wikipedia*, *sub voce*: “Quintero, León y Quiroga”; y Burgos, Antonio, *Rapsodia Española. Antología de la poesía popular*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005, pp. 51-96.

⁴⁰ Letra de Gardel, música de Le Pera, puede escucharse en Spotify y en Youtube.

ocupan —los discos *40 y 20*, de José José, y *Por derecho*, de María Dolores Pradera son ambos de 1992—, pero apenas en la obra de Manuel Vázquez Montalbán quien los menciona en “Otoño cuarenta” y en “Suave es” *la noche* pero con un tratamiento distinto al que les dará en la canción que cierra estas reflexiones.⁴¹

El locutor no tiene marcas de género, pero el alocutario sí: es un hombre más joven que la primera voz que, sin embargo, podría ser lo mismo la de otro hombre que la de una mujer, como corresponde a *lxs* intérpretes *localizadx*s: Dolores Pradera y Remedios Amaya, pero también Los Gemelos, que fueron durante muchos años el dueto de apoyo de la primera. El texto, pues, vale lo mismo para una mujer mayor que se despide de un amante muy joven que para un hombre en la misma circunstancia; y lo más llamativo es, entonces, la comparación que surge escuchando a Remedios Amaya y a Los Gemelos, porque la primera interpreta desde una fusión flamenca que subraya el dolor en lo que los versos dicen; mientras,⁴² por el contrario, el dueto masculino canta (como hizo con María Dolores) arreglos para trío de guitarras y bolero, mismos que, si no se pone atención, borran la noción de lo que se enuncia: un intercambio de sexo y/o afecto por protección o alimento:

Hoy me han dicho
que te vas como has venido,
como el viento, un capricho
de aire nuevo y libertad.
[...]

⁴¹ El primero fue incluido en “Una educación sentimental”: segunda sección del poemario homónimo (1967); el otro texto abre *Liquidación de restos de serie*: segundo poemario de Vázquez Montalbán, también de 1967, y ambos pueden leerse en *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*, pp. 83-86, p. 113.

⁴² Si bien esta forma del flamenco antecede al nuevo *cante* —hoy sólidamente representado por ella y gente como El Cigala—, en 1983 recurría a orquestaciones grandilocuentes que la hundieron en el festival Eurovisión de ese año. *Cfr.*, respecto a ello, “Jesús Palacios”, “1983: el ‘0’ que hizo retirar a Remedios Amaya de los escenarios” y “Flamenco”, “Nuevo flamenco”, y “Remedios Amaya”, en *Wikipedia, sub vocem*.

Hoy te han visto
con una muchacha fresca,
como el agua que se lleva
mi tristeza y tu piedad.

[...]

Hubo un día en que llegaste herido,
como un niño me pediste pan dormido:
tú tenías veinte años y yo no tenía edad.

Su potencial de epatación es, sin embargo, menos importante que notar cómo éste es el único texto de Vázquez Montalbán con más de un intérprete, lo que dice mucho sobre su popularidad y su consecuente importancia poética, y muestra cómo la poesía escuchada, los poemas dichos, el texto cantado, potencian su alcance porque la voz salva a los versos de la escritura.

Pueden entonces replantearse las preguntas iniciales y ver que lo verdaderamente popular en la poesía del *novísimo* no está necesaria o, al menos, únicamente en sus alusiones a — y sus juegos con— los *mass media*, tanto como puede estarlo en un puñado de canciones —poco escuchadas por nosotros, consumidores de signos mudos sobre pantalla y papel— a las que, en cambio, han puesto atención más de doscientas cincuenta mil personas en una sola plataforma de *streaming*, cuyos datos dicen, igualmente, muchas cosas sobre la composición de su público: por ejemplo, que los cantos catalanes apenas se escuchan —1,082 personas buscaron a Marina Rossell— y que las interpretaciones de María Dolores Pradera superan exponencialmente a las otras, porque su grabación de *Tú tenías 20 años* se ha escuchado diez veces más que la de Remedios Amaya, misma que, a su vez, cuadruplica las reproducciones hechas a la versión de Los Gemelos.

Canción / Escuchas en Spotify al 25 de julio, 2021

<i>Barcelones</i> , Marina Rossell	1, 082
<i>Tú tenías 20 años</i> , Los Gemelos	3, 677
<i>Tú tenías 20 años</i> , Remedios Amaya	16, 613
Nana para un niño con suerte	22, 848
Corazón prohibido	64, 349
<i>Tú tenías 20 años</i> , Dolores Pradera	156, 461
Total	265, 030

Invitación al futuro

Este texto no es, por supuesto, una exposición conclusiva sobre la relación que tengan o puedan tener la poesía de Manuel Vázquez Montalbán y la cultura popular; tal cosa (lo conclusivo) no es posible en la mayoría de los casos ni, en mi opinión, deseable en casi ninguno. Pero queda la esperanza de abrir brechas que alguien más quiera ampliar, y que esa ampliación permita discutir con mucha más calma la relación entre escrituras y voces, que puede ilustrarse leyendo *Nunca desayunaré en Tiffany* después de escuchar *Corazón prohibido*, o el contraste entre las estéticas tradicionales y las de vanguardia, del que pueden ser ejemplo la atenta escucha de *Corazón prohibido* y una lectura cuidadosa de *Nunca desayunaré en Tiffany*. Las otras discusiones que aquí apenas se esbozan, pero ciertamente habrá que retomar, se relacionan directamente con el *para qué* de lo que hacemos.

Es posible, por supuesto, seguir encumbrando el quehacer de la investigación sobre literatura mirándonos entre nosotros cada vez desde más cerca para discutir aquello que creemos inferir en los textos: evidenciar ante los profanos lo que no está en el texto porque no se ha escrito, pero que nuestro privilegiado ejercicio hermenéutico desvela, es una forma de ganarse la vida tan respetable como otra cualquiera y puede incluso garantizar —por los términos mismos en los que se plantea— que su naturaleza iniciática la mantenga libre de contaminación y contacto con la vida cotidiana de la mayoría.

Que tan poca gente lea textos sobre poesía refuerza este entendimiento de nuestro hacer. Y puede hacerse al contrario, buscando lo que comunica la alta cultura con la vida y procurando que ese saber se vuelva accesible a muchas más personas sólo para enriquecer su experiencia de las cosas. Quizá Vázquez Montalbán entendió esto y por ello sumó a su poligrafía creativa su función como antologista en el *Cancionero general del franquismo*: por satisfacer la necesidad (¿su necesidad?) de documentar un *soundtrack* común a toda la península durante cuarenta años.

Si esto es así, creo que vale la pena el ejemplo y quedan por explorar sus relaciones poéticas y políticas con la *Nova Cançó* y la copla (¿por qué sólo escribió con Rossell y no con Serrat?, ¿por qué darle a Dolores Pradera tres canciones?); las ideas que sobre la paternidad tuviera —y la forma en que su hijo las viviera—⁴³ dada la ausencia de vínculos biográficos entre su *Nana para un niño con suerte* y sus tres descendientes varones; la realidad, o no, de su cercanía con la cultura popular, pues más allá del primer escándalo intertextual de los poemas que escogió Castellet, su referencialidad no deja de ser la de una clase media-culta (¿medio culta, medio oculta?) que contrasta con sus poemas verdaderamente popularizados: justo esos que excluyó de sus obras completas y, en cambio, ruedan tan fácilmente por nuestro oído.

Las respuestas que podamos proponer tienen, además, una condición última de compromiso con Manuel Vázquez Montalbán y es la de no volverse solemnes, como es la bibliografía especializada sobre su obra; y es que, si para él daba lo mismo un imaginario adolescente erotizado por Yvonne De Carlo que las referencias a Homero, ¿quién es uno para interrumpirle el juego?

⁴³ Su hijo, Daniel Vázquez Sallés, nació en 1966; sus nietos, Daniel y Marc, en 2000 y 2013; el poema es de 1989. Las entrevistas de Víctor Manuel Amela y Pablo Iglesias, referidas en la bibliografía, ilustran al autor como padre.

Bibliografía

- Amela, Víctor Manuel, “Un hijo no es responsable del padre que tiene”, en *La Vanguardia*, noviembre 5 del 2013. Recurso en línea: <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20131105/54392750072/la-contra-daniel-vazquez-salles.html>
- Bagué Quilez, Luis, “La poesía desde el fin de la historia: *Pra-ga*, de Manuel Vázquez Montalbán y *Cantil*, de Antonio Martínez Sarrión”, en *Diablotexto Digital*, vol. 4 (2018), pp. 5-23. Recurso en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/15330>
- Baños Saldaña, José Ángel, “Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 8, núm. 1 (2020), pp. 157-176. Recurso en línea: https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/42768/metapoesia_banos_PASAVENTO_2020_V8_N1.pdf
- Bazán Bonfil, Rodrigo, “Canto, infancia y educación (política)”, en Irene Fenoglio (coord.), *Enfoques sobre literatura infantil y juvenil*, México, Bonilla / UAEM, 2019, pp. 13-33. Recurso en línea: https://www.academia.edu/49584869/Canto_infancia_educacion_politica
- , “Rosita Álvarez: feminicidio y normalización académica”, en Mercedes Zavala (ed.), *Reír y llorar: lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*, México, El Colegio de San Luis, 2020, pp. 215-241. Recurso en línea: https://www.researchgate.net/publication/346433894_Rosita_Alvarez_FEMINICIDIO_y_normalizacion_academica
- , “Tan ‘infantil’ no será: una visión de mundo en rimas de y para niños”, en Aurelio González, Mariana Masera y Teresa Miaja, *Lyra mínima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, México, El Colegio de México / UNAM, 2010, pp. 307-314. Recurso en línea: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctv6mtcx1.25.pdf>

- _____, *Y si vivo cien años.. Antología del bolero en México*, México, FCE, 2001.
- Bousoño, Carlos, *Poesía Postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1984.
- Boyer, Denise, “Présence du catalan dans l’œuvre en vers de Manuel Vázquez Montalbán: écriture métisse, écriture du métissage”, en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. Recurso en línea: <http://journals.openedition.org/ceec/10723>
- Burgos, Antonio, *Rapsodia Española. Antología de la poesía popular*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “Poemas de Francisco de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los romances varios”, en Sagrario López Poza *et al.* (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 131-145. DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.131>
- Ferrari, Marta Beatriz, “Crónica de una polémica anunciada: *Nueve novísimos poetas españoles*”, en V Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, 2003. Recurso en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16357>
- _____, “La ciudad de la memoria. En torno a *Praga* de Manuel Vázquez Montalbán”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, núm 2 (2017), pp. 275-289. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.2.828>
- García García, Sergio, *La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: 1963-2003* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019. Recurso en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689242>
- García Lorca, Federico, “Las nanas infantiles”, en *Obras completas*, 2 vols., ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 1048-1049.
- Grasset, Eloi, “Nostalgia del futuro: Castellet y la línea imaginaria de los *Novísimos*”, en *Tropelías*, núm. extraordinario 7 (2020), pp. 159-173. Recurso en línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4658>

- Herrero De Miguel, Víctor, “José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2018, 328 pp. ISBN: 9788499427232” (reseña), en *Razón y Fe*, t. 279, núm. 1438 (2019), pp. 236-237. Recurso en línea: <https://revistas.comillas.edu/index.php/razonyfe/article/view/11117>
- Iglesias, Pablo, “Entrevista a Daniel Vázquez Sallés”, en *Podemos*, enero 17 del 2021. Recurso en línea: https://www.youtube.com/watch?v=IWz0WcXeg_Y&ab_channel=PODEMOS
- Iravedra Valea, Araceli, “De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas *novísimos*”, en *Signa* 27 (2018), pp. 585-615. Recurso en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18300>
- Maurell, Pilar, “*Nueve novísimos* treinta años después”, en *El Mundo*, marzo 6 del 2001. Recurso en línea: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/03/06/anticuario/983877541.html>
- Molina Gil, Raúl, “El modelo generacional y la *retórica de la ruptura* o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma”, en *Artifara* 20.2 (2020). Monográfico: poéticas frente a frente, España siglos xx y xxi, pp. 47-65. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4362>
- Palacios, Jesús, “1983: el ‘0’ que hizo retirar a Remedios Amaya de los escenarios”, Euro Visión España, abril 25 del 2009. Recurso en línea: <https://eurovision-spain.com/1983-el-0-que-hizo-retirar-a-remedios-amaya-de-los-escenarios/>
- Pérez Cuenca, Isabel, “La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos xvii y xviii)”, en *Criticón*, núm. 119 (2014). Recurso en línea: <http://journals.openedition.org/criticon/612>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.612>
- Redacción, “María Dolores Pradera rinde homenaje a Carlos Cano”, en *El País*, noviembre 12 del 2001. Recurso en línea: https://elpais.com/diario/2001/11/13/andalu-cia/1005607365_850215.html

- Redacción, “María Dolores Pradera sube al nº 3 [...] con *Gracias a vosotros*”, Sony Music, diciembre 12 del 2012. Recurso en línea: <https://www.sonymusic.es/lanzamientos/maria-dolores-pradera-sube-al-no3-en-la-lista-de-los-albumes-mas-vendidos-y-sigue-en-el-no1-en>
- Redacción, “Marina Rossell presenta su nuevo disco”, en *El País*, enero 14 de 1989. Recurso en línea: https://elpais.com/diario/1989/01/15/cultura/600822009_850215.html
- Romanos, Melchora, “Los sinuosos caminos de la lírica gongorina: la voz, el manuscrito, la imprenta”, Conferencia de cierre para el *IX Congreso Internacional “Letras del Siglo de Oro Español”*, Mendoza, Argentina, agosto 30-septiembre 1º, 2017. Recurso en línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=13360>
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Ventura Ruiz, Joaquim, “Trovadores, segreles y juglares: la profesionalización del espectáculo”, en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 839-847.
- Recurso en línea: <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas18/MURCIATrovadores%20Segreles%20Y%20Juglares.pdf>

Tres encuentros culturales en el crisol poético de Pere Gimferrer

Irving Juárez
Centro Morelense de las Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

El año de 1970 será recordado, entre el público lector español, debido a la aparición de la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet. El cambio generacional y paradigmático que las nueve propuestas literarias ofrecieron es, sin lugar a duda, un hito en la historia de la poesía española. Primero, porque es una respuesta a la poesía realista predominante en España; y segundo, por el revitalizador giro que los novísimos dieron a la poesía española a partir de los diálogos interculturales, desdibujando la línea ilusoria que distingue la cultura de élite frente a la cultura de masas. En su prólogo a la edición, Castellet opone el grupo de poetas que en aquellos tiempos se encontraba en el centro del paradigma poético de España, la generación de los cincuenta —Gil de Biedma, Aleixandre y Cernuda, por mencionar algunos— frente a una revitalizada generación de poetas que volteaban la mirada a la tradición de la poesía española.

El análisis que ofrece Castellet en su prólogo refiere algunas características de los novísimos que desarrollaremos desde una perspectiva intercultural e intertextual. En primer lugar, encuentra una despreocupación por las formas tradicionales. Esta será detallada al revisar las propuestas de Gimferrer en diálogo con el Modernismo inglés y su tratamiento de citas. En segundo lugar, escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de *collage* que nosotros leeremos desde la idea del montaje. En tercer lugar, introducción de elementos exóticos, artificiosidad, en donde observamos una influencia del Modernismo latinoamericano. El orden que seguiremos será

diferente, ya que analizaremos las dos primeras características como parte de la influencia del Modernismo inglés y latinoamericano. Asimismo, tomaremos como influencia el entorno cultural al que el joven poeta estaba expuesto durante los años cincuenta y sesenta, etapa en la que creció y se desarrolló como poeta.

En el presente estudio nos centraremos en la poesía de Pere Gimferrer, porque es, dentro de los antologados, quien mantuvo mayor consistencia en cuanto a la renovación de la poesía española, bajo las características antes señaladas. Su trabajo comenzó con la publicación de *El mensaje del Tetrarca*, obra que fue publicada siete años antes de la aparición de la antología de Castellet. *Arde el mar*, *La muerte en Beverly Hills* y *Extraña fruta y otros poemas* completan sus poemarios escritos en castellano.

Su obra ha sido estudiada por numerosos teóricos de la poesía novísima, entre los que destacan Enric Bou, Antonio Monegal, Manuel Vilas, Andrew Debicki, Julia Barella y Timothy Rogers —este último nos servirá de soporte teórico para analizar la interculturalidad del poeta catalán—. Refiero, a pie de página, el sitio elaborado por Enric Bou con la Universidad de Brown que contiene la bibliografía más importante sobre la obra de Pere Gimferrer.¹

Timothy Rogers advierte con agudeza que en la obra de Gimferrer hay un crisol de voces que se aglutinan como formas de experiencia. La vida es, para Gimferrer, no aquello que solamente experimentamos como vivencia; también el cine, la literatura, las postales son formas de experiencia. “It is a technique garnered from the desire to establish a poetic milieu based upon a trans-cultural fusion of literary and artistic allusions, mass media, and pop art”.² En la incorporación de citas y alusiones de otros medios no tan propios de la tradición literaria,

¹ Recurso en línea: <https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/bibliografia-1>

² Rogers, Timothy, “Verbal collage in Pere Gimferrer’s *Poemas, 1963-1969*”, en *Hispania*, vol. 67, núm. 2 (1984), p. 207.

Gimferrer no está sólo manifestando la experiencia como un acontecimiento que no se ciñe a la vida, sino que además nos ofrece una revitalización del lenguaje poético. Pero no nace con él; si bien su poesía es una fresca revitalización de la anquilosada poesía de los años cincuenta en España, el antecedente más directo que encuentra la poesía de los novísimos es, por un lado, el Modernismo inglés, y por el otro, el latinoamericano. Este trabajo pretende ilustrar la gran frescura que le dio a la poesía española el generar diálogos culturales entre el cine, la literatura latinoamericana y la inglesa.

En el Modernismo inglés, el tratamiento del lenguaje sucede no como instrumento sino como ente autorreflexivo. El interés de poetas como Eliot y Pound es el de traer citas de las obras que ellos leían, con el fin de transfigurarlas en los poemas que escribían. Así, el proceso de *resemantización* de los modernistas ingleses a partir de la inserción de citas produce una nueva lectura sobre las mismas. Algo así como lo que Jorge Luis Borges ilustra con gran precisión en *Pierre Menard, autor del Quijote*. En Gimferrer el tratamiento de la cita es para resaltar el carácter de vivencia: la vida puede ser una experiencia cinematográfica y la experiencia cinematográfica puede ser una experiencia de vida. De esta manera en *Arde el mar*, por ejemplo, el poeta inicia con un yo poético que se finca en la experiencia cultural: “Yo soy un capitán de quince años” cobra vida en el poema porque el protagonista de la novela de Julio Verne puede ser Gimferrer, así como Gimferrer puede ser el joven capitán.

Walter Benjamin, un filósofo que emplea las mismas estrategias que los modernistas ingleses en el ámbito del discurso ensayístico y filosófico, observa que los fragmentos de citas, configurados como montaje cinematográfico, pueden ofrecer una experiencia de los procesos históricos. En el montaje de citas, Benjamin ve una oportunidad de hacer surgir la historia como ruina.

Esto es lo que Walter Benjamin resalta de la cita: hay una parte destructiva y otra creadora.³ Ese es el límite del lenguaje en el poema, el de ser lo que designa y el de ser otra cosa, es decir, el de significar y el de ser objeto de significación; el resultado: introducir elementos con un significado ya dado para producir una nueva significación en las palabras y/o las frases. “Para decir el mundo —señala Octavio Paz, refiriéndose a la joven poesía de Gimferrer— hay que inventar otra vez todo lenguaje —todo el mundo que es un lenguaje—”;⁴ este es precisamente uno de los caminos que toma la poesía de Pere Gimferrer.

Si bien la inserción de discursos, la poca aparición de un yo poético podría suponerse como una forma de poesía impersonal; la realidad es que ocurre lo contrario. El yo emerge en las citas por la experiencia de lecturas, pues, como ya afirmamos, en el cine hay vivencias, lo mismo que en las lecturas de tebeos y novelas. Hacia 1923, Edgell Rickword, tras leer *Tierra baldía* de T. S. Eliot, condenaba el libro por un extenso uso de citas. Es curioso que casi cincuenta años atrás de la aparición de los novísimos, un poeta inglés, veterano de la Gran Guerra —Edgell Rickword— le reprochaba a T. S. Eliot la falta de yo poético en dicha obra: “From there he conducts a magic-lantern show; but being too reserved to expose in public the impressions stamped on his own soul by the journey through

³ Refiero la cita de Benjamin en este momento, puesto que no será descrita y analizada en el presente trabajo: “The quotation that both saves and punishes, language proves the matrix of justice. It summons the word by its name, wrenches it destructively from its context, precisely calls it back to its origin. It appears, now with rhyme and reason, sonorously, congruously, in the structure of a new text. As rhyme, it gathers the similar into its aura; as name, it stands alone and expressionless. In citation the two realms —of origin and destruction— justify themselves before language. And conversely, only where they interpenetrate —in citation— is language consummated” Karl Kraus, en *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934, ed. de Michael W. Jennings, Howard Eliand, and Gary Smith, traducción de Rodney Livingstone, Cambridge, MA, Bellknapp Press / Harvard University Press, 1999, p. 454.

⁴ Paz, Octavio, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, México, Seix Barral, 2018, p. 14.

the *Waste Land*".⁵ Cuando ahora a todas luces es claro que en la obra de T. S. Eliot la exploración de las citas no es para esconder su "alma" como diría Rickword, sino para revelarse en ellas. Lo mismo podríamos decir de la obra de Gimferrer. Si bien el yo lírico aparece contadas ocasiones en su obra en castellano, la realidad es que la técnica del montaje que utiliza es más bien la manera en que su yo puede ser expresado.

El realismo que Paz reprocha a la poesía española de los años cincuenta va por ese sentido. El lenguaje de Cernuda, nos dice Paz, es un instrumento; en cambio, en Gimferrer —y aquí agregamos a Pound, Eliot y sus coetáneos Benjamin y Warburg— el lenguaje es un fin, la obra se desprende de él; lo mismo sucedería con el tan buscado yo poético, aparecería en los efectos de la resignificación del lenguaje y no en la deixis pronominal. Es precisamente en la obra de Pere Gimferrer —y sus dietarios e itinerarios no nos dejarán mentir—⁶ que su ser es habitado por la experiencia de la vida, del cine y de la literatura. Timothy Rogers afirma que "the poetic technique of verbal collage that confronts the reader with a multifaceted experience in which he is called upon to reflect on various art forms and media: film, novels, drama, detective and mystery stories, comic strip characters, music and painting".⁷

Por ello, recurrir a citas e imágenes del cine no es rehuir del lenguaje poético sino, por el contrario, llevarlo a él, encarnar la palabra mediante su conversión en acontecimiento. Por lo tanto, la cita, el nombre o la imagen cinematográfica aparecen en los poemas del poeta catalán como acontecimientos, pues eso son desde el ámbito del lenguaje y de la experiencia.

Ubico al Modernismo como uno de los movimientos que más introdujo elementos culturales en sus expresiones poéticas,

⁵ Rickword, Edgell, "A fragmentary poem", en *T. S. Eliot. The Contemporary Reviews*, ed. de Jewel Spears Brooker, Cambridge University Press, 2004, p. 111.

⁶ Remito en la bibliografía cuatro obras para consulta de algunas de las hipótesis de Gimferrer respecto a las experiencias culturales.

⁷ Rogers, *op. cit.*, p. 207.

que se enfocó en reconfigurar el lenguaje desde el lenguaje, de poner en crisis la institución de la palabra “poética” y rescatarla de otros lugares más cotidianos. Es así como Pound, en sus *Cantos Pisanos*, introduce citas de textos orientales e, incluso, traducciones de los poemas hechas por el poeta inglés. Asimismo, Eliot introduce el pensamiento sobre el tarot, de Madame Sosostriis, con *The buried and the dead*. Es célebre el ejemplo del traslado del lenguaje cotidiano al verso en la escena del *pub* en *Tierra Baldía*. Marjorie Perloff, por ejemplo, encuentra en esa escena la cita como agente destructor y constructor de nuevo sentido: “Where the refrain, a crossing of the barman’s nightly last call with the warning of Isaiah [...] modulates into routine words of the pub crawlers”.⁸ La inserción de la cita bíblica de Isaías cobra ironía al transfigurarse en la voz de un barista. Es en este ejercicio en donde encontramos un tratamiento del lenguaje como fin y no como instrumento, y que además identificamos con la obra de Gimferrer.

La alusión intertextual en Gimferrer no es literal sino sugerente. Aparece como imitación para generar ciertas atmósferas que van desde lo *camp* al Modernismo. Así, en *La muerte en Beverly Hills*:

Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría
la noche en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo
como una antigua película de amor y espionaje.⁹

Estos versos pueden muy bien interpretarse como la configuración de la vida de un poeta, vida que se refleja en el cine. Dicha experiencia no se explica solo porque fue captada en la pantalla grande, sino porque, además, se transfigura como vivencia en el poeta. De la misma forma que con la alusión a la obra de Verne, en estos versos observamos el tono irónico de entregarse al amor como lo harían los personajes de una película, es decir, no

⁸ Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, Chicago University Press, 2010, p. 2.

⁹ Gimferrer, Pere, *Poemas, 1963-1969*, Madrid, Visor, p. 51.

se sabe si esta entrega es irónica o profunda, interiorizada por el conocimiento del mundo, y del amor, debido al cine. Antonio Monegal subraya la presencia del cine en la obra de Pere Gimferrer como una metáfora del tiempo. Para el pensador catalán, la incorporación de elementos cinematográficos como técnica poética no es para dar temporalidad (como devenir) al poema, sino que nos ofrece una metáfora de esa temporalidad de la vida:

La insistente referencia a lo cinematográfico y la evocación de su forma no se explican sólo por la afición del cinéfilo y sus recuerdos, no se reducen a material extraído del mundo de la experiencia, sino que mediante ese material se reproduce la experiencia. Y la experiencia reproducida no es únicamente la del cine, sino la experiencia del tiempo, cuya metáfora es el cine.¹⁰

Siguiendo esta lectura, al tratamiento del lenguaje en Gimferrer, parecido al de los modernistas ingleses, se le suma un tercer eje: el de metaforizar el tiempo a partir de la experiencia del cine como vehículo de ese devenir. La experiencia no solo sucede a nivel conceptual, sino como experiencia temporal.

Si, por un lado, la poesía modernista inglesa se inclina por la intertextualidad, es decir, por la inserción de citas y alusiones a elementos culturales ajenos; por el otro, se aleja de la métrica, pues en ella predomina un interés por explorar el verso libre. No ocurre lo mismo con otra importante influencia en la poesía de Gimferrer: el Modernismo latinoamericano.

El Modernismo latinoamericano guarda ciertas diferencias, aunque no menos experimentales, frente al inglés. En aquél, la prosodia y la métrica del poema predominan de manera orgánica, aunque no tradicional. Lo que ocurre es que, dentro de esa métrica, las voces coloquiales pueden perfectamente ser melódicas en el poema. Por ejemplo, el habla cotidiana en *La duquesa Job* adquiere musicalidad gracias a la métrica y a la prosodia. Basta un fragmento para ilustrarla:

¹⁰ Monegal, Antonio, "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer", en *Anthropos*, núm (140), 1993, p. 61.

Mi duquesita, la que me adora,
no tiene humos de gran señora:
es la griseta de Paul de Kock.
No baila Boston, y desconoce
de las carreras el alto goce
y los placeres del *five o'clock*.¹¹

La agilidad y fluidez de los versos permiten las variaciones lingüísticas en el poema sin chocar con aquellas. Una forma métrica tan fija, cuyas palabras extranjeras y un lenguaje más bien coloquial y carente de hipérbaton, producen una actualización de las formas clásicas. Esta es quizás una de las grandes novedades de la poesía modernista latinoamericana. La de recuperar formas clásicas escritas con contenidos vigentes y actuales. Pese a que el ejercicio de Gutiérrez Nájera no sea el de los más conspicuos e influyentes de la poesía modernista, sí sintetiza las características más presentes del movimiento. En los siguientes versos de Gimferrer, incluso, podemos escuchar una melodía cercana a la de Gutiérrez Nájera:

Todas las noches en el *snack*
Mis ojos febriles la vieron pasar
Todo el invierno que pasé en *New York*
Mis ojos la buscaban entre nieve y neón.¹²

Es notable la melodía de ambos poemas y el uso de extranjerismos para hacer la rima. Si bien en *La duquesa Job*, la métrica es constante (deca sílabos), en el poema VIII de *La muerte en Beverly Hills*, el fragmento se sitúa como una canción que va del deca sílabo al alejandrino. Además, vemos que en el original aparece en itálicas, sugiriendo una voz diferente a la del poema.

Timothy Rogers observa y puntualiza la presencia de Rubén Darío en un fragmento del poema *Arde el mar*: “viejo lobo

¹¹ Poema recuperado del sitio web *Poemas del alma*. Recurso en línea: <https://www.poemas-del-alma.com/manuel-gutierrez-najera-la-duquesa-job.htm>

¹² Gimferrer, Pere, *op. cit.*, p. 64.

marino las velas desplegadas”; en *Sinfonía en gris mayor* de Darío leemos: “está un marinero pensando en las playas / de vago, lejano, brumoso país / Es viejo ese lobo”. La alusión del marinero como lobo se reconfigura (*actualiza* diría Benjamin) en el poema de Pere Gimferrer. Pues en “*Sinfonía...*” el marinero aparece como un viejo, además de que Rubén Darío utiliza un tono melancólico. Mientras que en el de Gimferrer, el lobo de mar es un capitán de quince años, poblado de referencias a Eliot, Chester Gould y la mitología griega. El término que utiliza Roger para definir la técnica de Gimferrer, *collage verbal*, es aquí manifiesta y reveladora:

el humo en los cafetines
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara
los relatos de pulpos serpientes y ballenas
de oro enterrado y de filibusteros
un mascarón de proa el viejo dios Neptuno
una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de nácar bajo los cocoteros.¹³

Lo que antes había pasado como influencia del Modernismo en los primeros versos ahora es una combinatoria de diversos imaginarios, entre los que destacan el cine y el cómic, en un pastiche más bien *camp*. Pero la influencia no solo se detiene en la incorporación de coloquialismos y del imaginario marítimo, también el exotismo y la manera de usar las palabras aparece como influencia del Modernismo latinoamericano, imágenes como *un cielo zinc*, o *noche plateada*.

En *Itinerario de un escritor*, Gimferrer numerosas ocasiones hace referencia al papel que Rubén Darío tuvo en su educación como poeta: “Por lo tanto, el impulso realmente mimético que nace en mí hacia el año 58 era el de escribir poesía como Rubén Darío”.¹⁴ Es claro con esta cita y con lo referido por el autor que la influencia de Rubén Darío fue clara, constante

¹³ Gimferrer, Pere, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴ Gimferrer, Pere, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 21.

y manifiesta en su poesía. No solo porque aparece en forma de citas, sino también por la búsqueda de metáforas exóticas. Quizás la fascinación por el exotismo en Gimferrer proviene tanto de las lecturas de Rubén Darío como del cine de los años cuarenta.

Considero que la poesía de Gimferrer bebe de ambos modernismos y, como buen hombre de su tiempo, también de los cómics, el cine, así como la música de la industria norteamericana: el *jazz*. Sobre este último nos detendremos para analizar la naturaleza intercultural de su obra. El poema *Canción para Billie Holiday*,¹⁵ retrata muy bien el funcionamiento de la ficcionalización del yo lírico como una escritura *oblicua*; es decir, Pere Gimferrer, a partir de la canción de Billie Holiday, explorará su sentir respecto a la música de la artista, pero también su biografía y su relación con el contenido de la canción. Aparentemente Gimferrer es solamente un intérprete de una historia ya contada —y que seguirá contándose— en el pueblo norteamericano: la esclavitud negra; cuando en realidad lo que hace es, otra vez, tratar la canción y sus metáforas como imagen del devenir, en este caso hacia la muerte.

El poema comienza con el tema de la muerte, la cercanía de ésta en la vida de la artista, pero trasladada a la vida misma. En adelante se plantea una imagen concreta de la muerte como alguien oculto en una cámara de gas. Timothy Rogers sospecha que esta alusión a la cámara de gas se refiere a la Primera Guerra Mundial, pues el padre de Holiday murió en ella.

Y la muerte
nadie la oía
pero hablaba muy cerca del micrófono

Con careta antigás daba un beso a los niños

¹⁵ Solo hemos podido acceder al poema en Internet. En el sitio incluso pueden verse las imágenes que inspiraron el poema y luego la canción de Holiday. Aquí ponemos la liga al poema completo: <http://elpabellondorado.blogspot.com/2012/10/extrana-fruta.html>

Como podemos observar, los aspectos biográficos de Holiday son vectores que se proyectan desde el tema de una canción hacia la vida misma. De manera igual a como Gimferrer proyecta su yo a partir del cine y otras voces literarias, Billie Holiday proyecta su naturaleza racial con la canción. Vilas entiende que, en la poesía de Gimferrer, en especial la del periodo 1963-1968, la experimentación del autor va por la construcción del yo lírico a partir de la experiencia cultural:

La muerte en Beverly Hills pretendía una referencialidad filmica emotiva, melancólica, retrospectiva, era esa idea de un “yo” adolescente evadido en las salas de proyección, un “yo” identificado con los astros del cine de Hollywood, y anhelante de ser él mismo protagonista de una aventura de película hacia las preocupaciones del propio poeta.¹⁶

El propio Gimferrer, así como Antonio Monegal, afirman que la generación de los poetas, nacidos durante o poco después de la Segunda Guerra mundial, comparten el cine y la radio como artefactos o fenómenos ya dados. El encuentro con el cine, según el propio Gimferrer, se dio de manera natural, puesto que no vivió la dialéctica que dividía la literatura y el cine como dos productos antagonicos, quizás irreconciliables.

Decía que mi caso fue otro. Para mi generación, el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que no había que reivindicar como expresión artística porque para nosotros era natural que lo fuera y así lo considerábamos.¹⁷

Gimferrer no vivió ese antagonismo. Así, para él, la referencialidad de su obra puede tomar lo mismo de Rubén Darío, de Eliot que de Rita Hayworth, Ava Gardner o Dick Tracy. Esta es quizás la gran apuesta que renovó la poesía de los años sesenta

¹⁶ Vilas, Manuel, “Pere Gimferrer, *Extraña fruta*: el misterio de una disolución poética”, en *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 11 (1985), p. 129.

¹⁷ Gimferrer, Pere, *op. cit.*, p. 14.

y setenta y el gran giro que, desde entonces, dio la poesía: el yo poético podía reflejarse, verse en los *yoes* ficcionales de películas y novelas. Esto mismo sucede con Billie Holiday: como cantante es un referente real, pero también su papel de cantante la convierte en un *mito* en el sentido castelletiano.¹⁸ Es la figura mítica la que toma Gimferrer en el poema, por ello la llama Lady Day, porque es el nombre con el que cariñosamente identificaba a la cantante. La elección de ese nombre resalta el aspecto mítico con el que Gimferrer sitúa a Billie Holiday. Hacia el final del poema hallamos los encuentros intertextuales, no solo del poeta sino de la propia cantante.

Lady Day qué despacio nos viene la experiencia todo cobra un
sentido se ordena

[como

el paisaje en los ojos cuando recién despiertos corremos las
persianas

o intentamos ordenar las palabras de un
poema

Lady Day

Animales heridos en el bosque nuestros ojos qué piden qué
desean

qué desea esa voz en el viento de otoño un lebrél o su presa
disueltos en la fría

oscuridad del tiempo

escamoteados como naipes de una baraja los años de nuestra
juventud

Con dos vueltas de llave cerraron la cocina

No nos dan mermelada ni pastel de cereza

ni el amor ni la muerte extraña fruta que deja un sabor ácido.

¹⁸ En el prólogo a la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, Castellet recurre al concepto bartheano de *mito* para establecer que los nombres aparecen en el poema como tales, es decir, como encarnaciones de ideas. De esta forma, Marilyn Monroe no aparece como la actriz sino como el erotismo puro. En este mismo sentido, Lady Day es también la presencia misma de la tristeza y el dolor de la comunidad negra en los Estados Unidos. Cf. Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010, pp. 30-31.

En el primer verso del fragmento queda claro cómo se entretuje la experiencia en forma de sentido. El paisaje escindido por lo que parece ser una ventana es precisamente la metáfora de lo que para el poeta catalán significan sus lecturas, sus canciones o sus películas preferidas: son ventanas que se ofrecen a los sentidos y, por ello, pueden ser parte de la experiencia del poeta, como ya hemos afirmado. Hacia el final de los versos del poema, podemos leer “extraña fruta”, que es la que da título al último poemario de Gimferrer escrito en castellano y que termina, según sus palabras, en un ciclo de experimentación poética proveniente, tanto de una de las canciones más entrañables de la cantante norteamericana, como del poema escrito por un profesor de bachillerato del barrio neoyorkino del Bronx: Abel Meeropol.

La historia del poema ilustra el viaje de las referencias culturales como formas de experiencia, cuya presencia es esencial en la poesía de Gimferrer. En 1937 hubo una serie de linchamientos en el sur de los Estados Unidos. Tan pronto como Meeropol leyó la noticia, pensó en un poema a partir de la metáfora *extraña fruta*, puesto que las imágenes mostraban los cuerpos de esclavos negros colgando de los árboles. La indignación, aunada al momento álgido que vivía Estados Unidos en esos momentos, llevaron al maestro y a su esposa a convertir el poema en canción para cantarla en el Madison Square Garden como forma de protesta.¹⁹ Tiempo después, Billie Holiday con ayuda del compositor Lewis Allen, dio nueva música al poema, y, con ello, el tema se convertiría en uno de los más significativos de la cantante norteamericana.

De esta manera la aparición fragmentaria de la vida de la cantante, del tema de la canción y de la metáfora de la extraña fruta, convergen bajo la misma experiencia, es decir la de la fragilidad de la vida, la cercana presencia de la muerte que todos llevamos. Recordemos que Billie Holiday muere a los 44 años tras una larga lucha contra el alcoholismo. La corta edad de la cantante, contrastada con el legado que dejó para la posteridad,

¹⁹ Recurso en línea: <https://www.slps.org/cms/lib03/MO01001157/Centricity/Domain/2510/Strange%20Fruit.pdf>

es uno de los aspectos más remarcados en el poema. Así, la extraña fruta, no es solo la presencia de la muerte de los esclavos negros que tan hondo caló en el corazón de Holiday, sino de su propia vida; la extraña fruta es la muerte misma que vemos y vivimos.

La poesía de Gimferrer introduce elementos culturales como fragmentos de su vida. Piezas que se van acumulando tanto en el espacio físico como en los recuerdos. Cuando emergen, en su poesía se despliega todo un horizonte de vivencias entrecruzadas en aquello que vivió en carne propia y en aquello que vivió indirectamente a través de la pantalla grande, de las canciones que escuchaba y de los libros que leía.

Respecto a la influencia latinoamericana en su poesía me remito a la célebre frase de Vázquez Montalbán (integrante de los novísimos) refiriéndose a la literatura y el cine: “cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción”,²⁰ habría que agregar que, por aquellos tiempos, la literatura latinoamericana, como gran ejemplo el mismo Darío, se alimentaba de la madre tierra; dentro de ese contexto, también era hora que la literatura europea se alimentara de la latinoamericana. Los diálogos interculturales que han vivido las literaturas hispánicas no cesaron con Pere Gimferrer, sino que aún continúan gestándose. Poco después de la época novísima, Octavio Paz y Julián Ríos trabajaron en un proyecto juntos. Actualmente la obra de Agustín Fernández Mallo se nutre de la poesía latinoamericana; un ejemplo de ello es *El hacedor (de Borges), remake*, obra que se apropia del trabajo de Borges. Una vez más encontramos el gesto oblicuo del yo lírico: la voz del poeta y narrador gallego habla a través de las tribulaciones del escritor argentino.

Hemos revisado de una manera muy somera y general los aspectos más importantes de la poesía de Gimferrer. El presente trabajó intentó dilucidar no solo la influencia del cine, sino también la de los modernismos ya referidos. Por otra parte, la vinculación de las voces poéticas a partir de las figuras de

²⁰ Castellet, José María, *Nueve novísimos...*, p. 38.

la cultura de masas ya ha sido bastante estudiada por diversos investigadores, los más importantes, tal vez, ya fueron referidos aquí. Si bien los estudios del poeta catalán son ingentes y exhaustivos, este también pretende ser un acercamiento a su poesía desde una lectura más bien latinoamericana y también contemporánea. Esto último, porque la poesía actual está recurriendo de nuevo a las estrategias *técnicas*, así llamadas por Rogers, para hacer resurgir el *yo romántico*. Respecto a esto último, Cristina Rivera Garza, en su blog literario *No hay tal lugar*, resalta el carácter oblicuo de las voces poéticas actuales; observa que el yo ya no se define como el eje del poema, sino que utiliza otros “yoes” para, a través de ellos, hablar sobre las propias preocupaciones del poeta. Eliot, en su momento, y Pere Gimferrer, después, comenzaron y exploraron esta posibilidad con su literatura. Una exploración que no se ha agotado.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, “Karl Kraus”, en *Selected Writings*, Vol. 2, 1927-1934, ed. de Michael W. Jennings, Howard Eliand, and Gary Smith, traducción a cargo de Rodney Livingstone, Cambridge, Bellknap Press / Harvard University Press, 1999.
- Castellet José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010.
- Gimferrer, Pere, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- , *Dietario*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- , *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 2019.
- , *Segundo dietario*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- , *Poemas, 1963-1969*, Madrid, Visor, 1970.
- Monegal, Antonio, “Imágenes del devenir: Proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer”, en *Anthropos*, núm. 140 (1993), pp. 57-61.
- Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, Chicago University Press, 2010.

- Rickword, Edgell, "A fragmentary poem", en *T. S. Eliot The Contemporary Reviews*, ed. de Jewel Spears Brooker, Cambridge University Press, 2004.
- Rogers, Timothy, "Verbal collage in Pere Gimferrer's *Poemas, 1963-1969*", en *Hispania*, vol. 67, núm. 2 (1984), pp. 207-213.
- Vilas, Manuel, "Pere Gimferrer, *Extraña fruta*: el misterio de una disolución poética", en *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 11 (1985), p. 129.

Retrato de una sociedad vista por el tamiz de una chica rara. *Nena, no t'enfilis. Diario de una hija de familia* de Ana María Moix

Lilia Solórzano Esqueda
Universidad de Guanajuato

Una trompetista en una calle oscura

Ana María Moix es notoria en este conjunto de poetas agrupados por la voluntad literaria de José María Castellet, siempre innovadora, siempre buscando el desencuadre en el volumen *Nueve novísimos poetas españoles*, antología publicada por primera vez en 1970 con mucho revuelo y tinta a su alrededor. Los cinco mil ejemplares se vendieron en los primeros meses, de forma inédita y sorprendente, dado que se trataba de poesía y de autores que apenas se estaban convirtiendo en tales. Apunta Castellet su justificación del libro:

[...] éste no es un libro basado en los criterios habituales de las antologías de “gusto”: quiero decir que los criterios seguidos en la elección de los poemas —e incluso en la de los poetas— se han basado en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— a la poesía anterior. Por consiguiente, sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos *de la ruptura*.¹

Con la “ruptura”, Castellet quería decir eso: poetas que no tenían mucho que ver con las generaciones de la literatura

¹ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, pp. 12-13.

del realismo, ni con los temas alrededor de la guerra civil y el franquismo. Se dice fácil, pero debemos recordar que nos referimos a 30 años de historia, por lo menos. Castellet figura a esta generación, como aquella que “une a su repulsa por una ‘pesadilla estética’ que se le hace insoportable, una formación extraliteraria que, en definitiva, resulta ser antiliteraria, en el sentido tradicional de la expresión. Y, sin embargo, dado que son escritores, aún conscientes de la paradoja a la que se encuentran abocados, siguen escribiendo. Cabe, pues, pensar en la existencia de una fórmula conciliadora”.² Castellet remite acá al alto contenido de referencias culturales en las obras de los *Novísimos*: música, cine, pintura, fotografía, cómic, etc., más que las exclusivamente literarias. El epígrafe de Scott Fitzgerald, que abre el prólogo del antologador, lo apunta de manera inmejorable y nos adelanta una de las características centrales de los *Novísimos*: “No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones”.³ Dentro de este grupo ya de suyo atípico, Ana María Moix resalta, además de ser la única mujer considerada, por ser la integrante más joven. Con sus poemas incluidos en la parte de *La Coqueluche*, se da a conocer públicamente.⁴ Es muy singular y expresiva la frase que rescatamos de su *Poética*: “A mí, en realidad, lo que me gustaba era tocar la trompeta en una calle oscura. Pero entonces, ni Miguel, ni Ramón Terencio, ni yo sabíamos nada de la vida; habíamos aprendido todo en libros, tebeos, películas y canciones”.⁵ Moix no era como las demás chicas normales; leía libros, quería ser escritora y quería “tocar la trompeta en una calle oscura”. Esta imagen de soledad, de marginalidad y excentricismo, que alude incluso a esa música de “negros” que era el *jazz*, con esa nota de estridencia

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Según la autora, habría escrito su primer libro a los doce años, titulado *Todos eran unos marranos*.

⁵ Ana María Moix, en Castellet, José María, *Nueve novísimos...*, p. 187.

referida al sonido de la trompeta, componen el cuadro de la chica “rara”. Del epistolario mantenido con Rosa Chacel entre 1965 y 1975, podemos saber cómo se percibía Moix a sí misma en una sucinta biografía, a los 18 años:

Mi familia pertenece al repelente rango de la pequeña burguesía catalana que a principios de siglo puso las bases de una leyenda sobre un montón de fábricas y se durmió en ella. Como la vida social, la de por encima, no me importa si no es para desarrollar mis tendencias a la ironía, desde pequeña he hurgado en la vida interior de este medio. Como sabe, esta vida es poca aún en su prostitución.⁶

Y más adelante, en la misma carta fechada en noviembre de 1965, añade: “Dicen que he sido niña precoz, rara y casi ‘monstruo’. A los ocho años en el colegio llamaron a mis padres: en enseñanza media no sabían qué enseñarme y para bachiller me faltaban dos o tres años. Fui acogida en el seno orgulloso de la familia; era maleducada y extraña, pero por lo menos estudiosa (esto le mostrará lo mal que se sigue educando en España)”.⁷ Extraña, Moix a sus 13 años ya había leído *El Capital* de Marx, y entre esos años y los 19 pasaron por sus manos “Demócrito, Gorgias, Heráclito, Nietzsche, los existencialistas, Platón [...], Kant”.⁸ Y muchísimas lecturas más que se revelan en sus primeras cartas a Chacel. Sí, Ana María Moix era una chica rara. Carmen Martín Gaité, en *Usos amorosos de la postguerra española*, describe perfectamente qué era lo que se esperaba de una chica normal en la España de Franco:

De las chicas poco sociables o displicentes, que no se ponían a dar de saltos de alegría cuando las invitaban a un “guateque”, descuidaban su arreglo personal y se aburrían hablando de no-

⁶ Chacel, Rosa; Moix, Ana María, *De mar a mar*, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Barcelona, Editorial Comba, 2015, p. 44.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

vios y de trapos se decía que eran “raras”, que tenían “un carácter raro”. [...] a la chica casadera de posguerra no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente. De una forma un tanto burda, se decía de una chica que tenía complejos cuando no sonreía a troche y moche.⁹

Y si tenía un aire de desvalimiento, de fragilidad permanente, de infantilismo, mucho mejor. La Sección Femenina de Falange, dirigida por Pilar Primo de Rivera, se encargaba de adoctrinar a las mujeres para convertirlas en las perfectas amas de casa, siempre bajo la sombra del marido. Parte de su ideario queda reflejado en este espantoso comentario: “Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho”.¹⁰ Y para las que se sentían atraídas por la universidad, la Sección Femenina también tenía sus consejos dictatoriales y absurdas:

La vocación estudiantil en las mujeres no debe ser ensalzada a tontas y a locas... La S.F. ha desviado la atención de la mujer hacia profesiones netamente femeninas. Ha dignificado la profesión de enfermera, ha creado el profesorado de las Escuelas del Hogar [...] y hasta en el trabajo manual y de Artesanía ha creado para la mujer una serie de trabajos remunerados y exquisitos redimiendo a tanta mujer del pueblo del difícil y cansado camino de los libros.¹¹

⁹ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015, pp. 24-25.

¹⁰ *Primer Consejo Nacional del Servicio Español de Magisterio*, en Martín Gaité, Carmen, *op. cit.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*, p. 49.

Nena, no t'enfilis

Ana María Moix fue la nota discordante de todo ese mundo y de ese medio heredado por su familia. Con una férrea voluntad por cambiar las cosas, publica en la revista *Vindicación feminista*, la columna *Nena, no t'enfilis. Diario de una hija de familia*, entre 1976 y 1978. Los hablantes del catalán dan una traducción coloquial a la frase “*no t'enfilis*” como *no te pases*. En el español de México es muy usada y reconocida también esa expresión, que se culmina con un *no te pases de la raya*; es decir, no toques el límite —y mucho menos lo traspases— de las reglas o de la norma y, por supuesto, no la infrinjas, en tono de advertencia, pero también ya en sentido mucho más relajado para reconocer un poco el valor o el atrevimiento de quien lo ha hecho: traspasar la interdicción social, moral o política; o todas en un envión. Por otra parte, el *nena* del principio, a quien va dirigida la frase admonitoria, denota un diminutivo que para alguien mayor de los 18 es un tanto enojoso porque minimiza a la persona insistiendo en una minoría de edad, en este caso incluso moral e intelectual; un deseo de querer seguir manteniendo sujeta a esa persona bajo una regulación de una sociedad cerrada que mantenía una estricta jerarquía repetida en todos los órdenes: en lo político con la figura de Francisco Franco como caudillo del Estado español; en lo religioso con el monopolio de la religión católica y su inamovible estructura; en lo social con la integración de la familia como célula que reproducía todo el ordenamiento de las superestructuras. Ahí quien mandaba era el padre, émulo especular de la figura dictatorial del Estado; y, en segundo lugar, la madre. Los padres imitaban el ejemplo del patriarca en un mundo regido por los varones; y las madres, bajo la segunda tutela de un confesor o cura de la familia, intentaban poner mano a la esfera doméstica, sobre todo de una “familia bien”. La *familia bien* es un concepto, o más que un concepto, una pauta. El atributo “bien” conlleva toda una complejidad. Cuando se dice *bien* se quiere decir justo eso: bien portados, que se conducen bien moralmente, que aceptan bien y reproducen bien todas las imposiciones que quedan implicadas al convivir en un cierto

marco de sociedad, la mayor parte de las veces a cambio de una ganancia moral, económica, política o social. Generalmente los desmarcados son los que abogan, y a veces logran, un cambio en las estructuras y superestructuras de un momento histórico, de forma pacífica con reformas y modificaciones, o bien mediante movilizaciones sociales y revoluciones armadas. J. Jiménez Blanco, citado por Julio Iglesias de Ussel, menciona que

[...] la ruptura política con el franquismo se acompañó de la ruptura con otra serie de cosas, que en la mente de jóvenes de los años cincuenta se percibieron como inextricablemente asociadas con el franquismo. En este sentido, la ruptura política se vio acompañada para no pocas gentes con una ruptura religiosa, social y cultural, que denominaremos “constelación de rupturas”. Con esta expresión queremos indicar que la ruptura política no se limitó al paso de la dictadura a la democracia, sino que afectó a la cultura y a la estructura social de una manera, en ocasiones, tan ilógica como efectiva. En la actualidad estamos en mejores condiciones —transcurridos más de diez años del proceso— de describir las diferentes rupturas en constelación, que de explicar y comprender la lógica interna que dé razón de por qué todas esas rupturas se produjeron al mismo tiempo.¹²

Y según Iglesias “en el caso de la familia, junto a la quiebra de comportamientos sociales se produce también la ruptura —bastante radical [...]— con la legislación familiar vigente durante el franquismo”.¹³ En su mismo análisis, el propio investigador reconoce que el sistema familiar siempre ha sido regido por los dictados de la Iglesia católica, esta institución “nunca ha abandonado la pretensión de mantener dentro de su órbita, directamente o por mediación del poder civil, la orientación de la legislación familiar”.¹⁴ Las reglas que rigieron la institución

¹² Iglesias de Ussel, Julio, “La familia y el cambio político en España”, en *Revista de Estudios Políticos*, núm. 67, (1990), p. 236. Recurso en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/47127>

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

familiar al instalarse el franquismo conculcaron el breve orden republicano que permitía el divorcio y no establecía distingo entre los hijos nacidos fuera o dentro del matrimonio. La Iglesia regresó por sus fueros al seno mismo familiar impulsando la penalización del aborto como delito grave y castigando el uso de anticonceptivos. En la legislación, durante el *nuevo régimen* se incorporó como infracción

[...] el amancebamiento, se obstaculiza el trabajo de la mujer —sobre todo si es casada—, se prohíbe la coeducación, se fomentan las familias numerosas [...], se implanta el matrimonio religioso obligatorio para los bautizados, se otorga a la Iglesia la competencia para juzgar la separación y nulidad matrimonial, se establece la desigualdad de derechos en función del sexo fuera y dentro del matrimonio, el cual —según la Ley del 24 de abril de 1958— “exige una potestad de dirección que la Naturaleza, la Religión y la Historia atribuyen al marido”.¹⁵

Todo cuanto comenzaba a ganarse, en materia de derechos civiles para la mujer —y lo que quedaba alrededor del entorno familiar—, en la incipiente democracia de la breve segunda República fue perdiendo poco a poco terreno a cambio de serias desventajas para las mujeres y del tratamiento de la familia como la famosa “célula de la sociedad” —en un sentido negativo de regresión a sociedades patriarcales y autoritarias—. No es sino hasta 1977 cuando la Comisión Episcopal para la Doctrina de la Fe comienza a mostrar una tolerancia hacia la posibilidad del divorcio civil. Este cambio de actitud fue obligado al interior de España por la crisis de los tribunales eclesiásticos que se vieron en problemas dada la alta demanda de divorcios, separaciones, acusaciones de corrupción en los procesos y la cada vez más cuestionada autoridad de una instancia religiosa como rectora de la vida sentimental de las parejas que ya no querían estar juntas; y todo esto aunado al panorama exterior: sucesos de cambio político y social en distintos países, manifestaciones de

¹⁵ *Ibid.*, p. 242.

los jóvenes a fines de los años sesenta exigiendo independencia en sistemas cerrados basados en figuras patriarcales dominantes al frente del Estado —totalitarismos de Estado, autocracias o democracias disfrazadas—, de la religión y de la familia; y otros eventos más específicos, como el referéndum para abrogar el divorcio en Italia, donde fracasó la intentona católica por sabotearlo, y el logro en Portugal, luego de su revolución de 1974, de que los matrimonios religiosos no estuvieran exceptuados de la norma civil, es decir, que respondieran ante la organización del Estado político antes que a un orden eclesiástico. El divorcio era visto —con su buena dosis de exageración y conveniencia— como una “peste”, la “fábrica ingente de matrimonios rotos y de huérfanos con padre y madre”,¹⁶ según la opinión del cardenal de Toledo, Marcelo González Martín, expresada en una carta pastoral cuyo contenido fue parcialmente publicado en *El País* en noviembre de 1978. Otro elemento muy importante también entró a la escena de los cambiantes tiempos: la discusión sobre el aborto. Para la Iglesia, incluso en los tiempos que corren en la actualidad, la cuestión sigue siendo inadmisibles (y esto no tan sólo en España): el aborto es pecado y contribuye a la disolución social; la mujer —porque es deber biológico y moral de la mujer y no tanto del hombre— debe tener los hijos que dios le dé.

La publicación que hospedó la columna de Ana María Moix, en donde ella era miembro del comité editorial, se correspondía con “una militancia reivindicativa furibunda porque todo estaba por cambiar. Quedaba todo por hacer”,¹⁷ según Victoria Sendón de León, citada por Rosalía Cornejo. *Vindicación feminista* se salía de todos los moldes de las revistas de la época. Fue de las primeras en arrogarse la bandera feminista, lo cual se denota abiertamente en su nombre: afirmación y grito de guerra en pro del reconocimiento por la participación real

¹⁶ Redacción, “El cardenal primado de España juzga ‘negativa’ la Constitución”, en *El País*, noviembre 28 de 1978. Recurso en línea: https://elpais.com/diario/1978/11/29/espana/281142013_850215.html

¹⁷ Victoria Sendón de León, en Moix, Ana María, *Semblanzas e impertinencias*, ed., introducción y notas de Rosalía Cornejo, Pamplona, Laetoli, 2016, p. 15.

en la sociedad; y aunque solamente aparecieron 29 números a lo largo de tres años, el activismo por denunciar y cambiar las condiciones asfixiantes en varios frentes sociales fue su signo: “[...] la revista participa en batallas políticas muy concretas y puntuales que nacen de las circunstancias históricas y que van desde la denuncia de las cárceles y la situación de las obreras de distintos sectores hasta la crítica de los pactos y la política de consenso, la reivindicación de la amnistía política y la crítica de la Constitución de 1978”,¹⁸ según señala Cornejo en su estudio introductorio a la compilación del trabajo periodístico de Moix. En esta revista la poeta y narradora barcelonesa encontró un espacio para compartir su perspectiva sobre diferentes aspectos de la sociedad cotidiana, en los que los eventos políticos o de otra naturaleza, en un principio, finalmente tocan un trasfondo con repercusiones políticas, y donde, de igual manera, pone el foco de atención en sucesos culturales que involucran un alto grado de significación simbólica para los tiempos que corrían en esa década tan movida. No es ocioso recordar las palabras de Manuel Vázquez Montalbán, bajo el seudónimo de Sixto Cámara, en su columna “La Capilla Sixtina” de la revista *Triunfo*, en 1974, que —me parece— componen con bastante acierto la temperatura y atmósfera de la época, desde su muy peculiar escritura:

Está Madrid nervioso. Yo vivo en Madrid. Yo estoy nervioso. No tengo el culo a gusto en ningún asiento. Ni los pies en ningún lugar. Cambio de sillas. Cambio de calles. Me dejo los chatos de vino sin acabar. Tiro los cigarrillos a medio consumir. Cuando me guiso un arroz, lo dejo medio crudo. Empano la carne sin huevo. Sólo miro una de las dos pantorrillas de las señoras que caminan ante mí.

Y no sabría decir si es por lo que ha pasado o por lo que puede pasar. Es algo menos delimitable. Es como ese estado en el que te deja un olor. Un ruido. O tal vez no oler ni oír lo esperado. Es como si sobre esta ciudad hubieran colocado una campana de cristal y todos estuviéramos haciendo un experi-

¹⁸ Cornejo, Rosalía, *Ibid.*, p. 16.

mento para probar algo que no sé qué es. A veces sospecho que se trata de un misterioso proceso de transustanciación, y que cuando acabe yo seré un cactus del parque del Oeste, Marco Antonio Alfonso, una pulga vestida mexicana; Encarna, un zepelín conservado en el Museo del Hombre, de Avignon...¹⁹

En ese tono humorístico-irónico, casi el único con el que podrían escamotear un poco a los censores del régimen, Vázquez Montalbán, otro *novísimo*, de manera magistral logra la exactitud de la atmósfera política y social en los últimos años de la dictadura, paradójicamente mediante la ambigüedad. No se sabe con certeza qué pasa, o no se puede nombrar, más bien, pero algo muy grande está sucediendo.

Las crónicas de Moix en *Nena no t'enfilis*, por su parte, también son irónicas y paródicas, de una sorna exultante e insultante. Con un tono fresco, una ironía que desarma, la Moix narra las actitudes y actuaciones, desde la intimidad, de una familia burguesa catalana. Lejos, muy lejos, de los retratos que solían acomodarse uno tras otro sobre la superficie de un mueble o colgados en sitio visible de la sala para recordarnos, en muchos casos, más un deber que la comprensión y dulzura de un recuerdo querido. La foto obligada de la boda, la tía que ya murió, el primo lejano, los sobrinos, alguna más donde se aglutina toda la familia, etc. Muchos de esos retratos de antaño componen imágenes sostenidas por la seriedad, la adustez del semblante y la postura; una rigidez donde se infiltra, ya más ya menos, el dolor de aparentar lo que no se es, y hasta un poco de la tortura que esconde ese fingimiento. Luis Cernuda muestra en uno de sus poemas, de forma nítida, esos momentos de incomodidad del ambiente con quienes conforman el núcleo de una familia tradicional de principios de siglo xx, cuyo modelo es muy similar al que quiso mantenerse una vez concluida la guerra civil:

¹⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, "Los estertores del franquismo (1974-1975)", en *Obra periodística 1974-1986 [ebook]*, vol. II, Barcelona, Penguin-Random House, 2015, p. 16.

El silencio pesado, las cortinas caídas,
el círculo de luz sobre el mantel, solemne
como paño de altar, y alrededor sentado
aquel concilio familiar [...]

Era a la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba en frente,
Con la hermana mayor imposible y desdichada,
Y la menor más dulce, quizá no más dichosa,
El hogar contigo mismo componiendo,
La casa familiar, el nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie dobla.

Presidían mudos, graves, la penumbra,
Ojos que no miraban los ojos de los otros,
Mientras sus manos pálidas alzaban como hostia
Un pedazo de pan, un fruto, una copa con agua.²⁰

Esta es la familia de principios del siglo xx, heredada del xix, rota al interior, y que se deseaba perpetuar en el franquismo. Ana María Moix se rebela radicalmente contra esa herencia. Quiere opinar, criticar, decir a propósito de esto y lo otro. Es una voz rebelde que se siente a gusto con la ruptura de moldes, con lo nuevo, lo no acomodaticio, lo excéntrico, con la libertad de expresión. Los personajes que aparecen en sus entradas del diario lo confirman a cada intervención —hasta el mismo Capo, inspirado en una figura paterna tradicional, trasunto también del gran patriarca que quiso simbolizar Francisco Franco mediante imposición pura—. El Capo, un poco descolocado en sus distintos discursos, es una figura de comparsa necesaria para contrastar lo uno y lo otro, el derrumbe de la dictadura que ya trastabilla y va convirtiéndose más en una figura cómica que trágica.

Moix lo hace de un modo en el cual también el estilo se ha quitado exceso de retórica, grandilocuencia. Las frases son

²⁰ Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2019, p. 252.

más directas y el humor, deliciosamente irreverente, rompe cualquier solemnidad. En el cuadro de la familia que presenta la Nena —un apodo cariñoso con el que también la llamaban sus amigos de la *gauche divine* y otros cercanos—, ocupa un lugar central la tremenda prima Florentina, adolescente de inteligencia meridiana, que llega de Ámsterdam —ciudad que, frente a cualquiera de España, parece de otro planeta— y barre con todo el orden familiar; pone en entredicho los juicios del padre, la comodidad burguesa de la madre, socava las supuestas ideologías de los hermanos, arma la de San Quintín en la escuela aleccionando en feminismo a sus compañeras, fuma marihuana, todo un terremoto :

La primita tiene 14 años, mide algo así como metro cincuenta, no se quita las gafas ni para dormir (se pasa la noche leyendo), habla seis idiomas, en tres días visitó todos los museos de Barcelona [...], había conocido a todos los rambleros nocturnos de la ciudad y decidido que en casa todos somos unos locos y fascistas. [...] Ernesto y Rafael, que reconocieron en el acto el olor de la marihuana [cigarro que Florentina había ofrecido al Capo], miraban a papá y a la primita con ojos como platos y les temblaban las manos esperando la tormenta. Pero, al menos por esta noche, no la hubo. Papá siguió fumando “turcos” y mamá también, “Tome, tome otro, si tengo más”, les iba alentando la primita.²¹

Acá aparecen los personajes principales de las entradas del diario que documenta cómo poco a poco se va gestando el cambio al interior de la casa, pero vista como reflejo de lo que estaba sucediendo en la sociedad. El contraste con la figura del padre no puede ser mayor. Una, la prima, y otro, el padre, son la antítesis, metáfora bastante elocuente de la España recalcitrante y caduca, en oposición a los aires nuevos del exterior que se esperaban, sobre todo por los jóvenes. En casi todo momento el Capo y sus amigos sueltan frases de añoranza hacia Franco y su gobierno, como: “Que este país está en manos de Satán, que se

²¹ Moix, Ana María, *Semblanzas...*, p. 49.

me atragantaron las doce uvas de fin de año sólo de pensar que la Pasionaria volvía por estas Españas”,²² y en seguida: “Nada bueno podría esperarse después de eso. Y ya ves, ahora me dices lo de esta oleada de homosexuales. Es el demonio que anda suelto [...]. Porque, la verdad, durante los últimos cuarenta años de mando del santísimo Franco, ¿cuántos homosexuales había en España? ¡Ni uno! El último que vi [...] era *rojo*, claro”.²³ Por supuesto, todo lo que era contrario a la Iglesia católica era endemoniado, y, por ende, perverso. Como la Iglesia condenaba el homosexualismo, había que perseguir a los que mostraban esta preferencia. La historia muestra purgas, encarcelamientos y “tratamientos” médicos de espanto, cuando no fusilamientos de homosexuales. Moix evidencia esta *cacería de brujas*, así como el pensamiento de la derecha, al relacionar toda esta “maldad” con la llegada de la democracia. En otra entrada del diario se exponen, una vez más, las ideas del Capo, como extensión de aquella franja de la sociedad misógina y heteronormativa todavía vinculada al franquismo; pero no hay que olvidar que el humor de la escritora logra más bien un personaje gesticulante, una caricatura: “Que [Fraga Iribarne o Girón] mande a los de izquierdas al exilio, a los de centro a la cárcel, que ponga las cosas en su sitio y vuelva la Inquisición y ponga a las mujeres en cintura. ¡Son brujas, brujas, esas feministas, ellas tienen la culpa de todo lo que ocurre en el país, han desencadenado la violencia que atribuyen a la pobre extrema derecha!”.²⁴ Habría que recordar que la Ley de Peligrosidad Social configuraba la homosexualidad como un delito, y se abolió hasta 1984. Lo que de forma natural podríamos pensar conduciría a la ira, a la rabia por la incontable cantidad de agravios y vejaciones padecidas durante el régimen de Franco, en amplias zonas de la población española se resuelve en pasajes irónicos, en estas brevísimas crónicas propias del periodismo. La risa a hurtadillas, la burla

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

al presentar ciertos personajes propios de la farsa, apuntalan el sentido crítico, que tiene su herencia en aquellas columnas decimonónicas de Mariano José de Larra. Moix nos revela que la realidad seria y tullida del orden político anterior era en sí misma un trampaño, una apariencia ocultando otra realidad que se movía por debajo con sus crisis y fracturas a cada paso.

Son varios los temas que trata en esta columna, todos de importancia, todos en torno a la disminución o ataque contra los derechos de las y los ciudadanos en una sociedad moderna. Entre estos asuntos encontramos el aborto. Florentina lee una nota periodística a propósito de una

[...] reunión de representantes de organizaciones de ecologistas, de minusválidos, cristianos de base, etc., en un simposium celebrado para tratar todo tipo de cuestiones que atentan contra la vida, tales como accidentes, contaminación, pena de muerte, etc. “¿Error de imprenta, del lenguaje noticioso, errata de pensamiento y lengua de los congresistas o cortedad interpretativa nuestra como lectores?”, se preguntan al leer, tras la noticia de la pérdida de unas cuantas horas (las que duró la sesión), que se discutió sobre el aborto y se lo consideró, muy seriamente, un atentado contra la vida.²⁵

Acá le siguen los comentarios ácidos entre Rafael, el hermano de quien escribe el diario, y Florentina burlándose de la incongruencia del simposio y de la hipocresía de las instituciones participantes. Un dato curioso que mencionan ahí es el resultado de una encuesta, según el cual los partidarios de la pena de muerte son enemigos del aborto. Es decir, les interesan las vidas que aún no nacen, pero eliminarían las de algunas personas que consideran descartables.

²⁵ *Ibid.*, p. 78.

La repulsa de la sociedad

La sociedad española en la última década del franquismo presentaba un estado convulso en varios de sus constituyentes. Los sectores de los trabajadores y de los estudiantes fueron los que mostraron un frente más desafecto, incluso de franca aversión contra el gobierno totalitario. En esos últimos años y con los cambios hacia una política económica más abierta, los estudiantes manifestaron su hostilidad con acciones contrarias a la dictadura, mismas que fueron duramente reprimidas a golpe y macana. En sus cartas a Rosa Chacel, Ana María Moix le describe algunas de estas experiencias vividas en primera persona. No las reviste de dramatismo, pero sí alcanza a pintar el panorama con algunas escenas que funcionan como documentos útiles a la comprensión del desarrollo histórico y sobre todo del estado anímico y sentimental que toda esta mezcla de demolición y ruptura generaba en espíritus más sensibles que, de alguna forma, podían ver un poco más allá, aunque fuera en medio de algo todavía neblinoso. La Moix de las siguientes líneas es más joven que la de la columna *Nena no t'enfilis*, su registro escritural es muy diferente porque son distintos momentos, pero también porque se trata de contarle a la narradora que admira, desde su espacio más íntimo. Tiene 19 años, es marzo de 1966, en plenos disturbios universitarios:

Pasé los exámenes de enero y dentro de quince días tengo convocados los del segundo trimestre. Temo una recaída. Siento que me pierdo. Me pierdo en lo que escribo —o intento escribir—, en lo que leo, en los estudios, en la gente, en los amigos [...], en lo que pienso, en lo que siento [...].

La Universidad está agitada. Hace una semana recibí una paliza fenomenal. Quinientos estudiantes y unos treinta escritores y artistas españoles —entre ellos el pintor Tapies, el poeta catalán Salvador Espriu, Carlos Barral, Goytisolo, y otros—, permanecieron encerrados durante 48 horas en un convento de capuchinos donde se hallaban celebrando la Asamblea Constituyente del Sindicato Democrático de estudiantes. Se imaginará la que se armó. Huyendo de la policía me caí y me

pasaron por encima como 600 estudiantes en estampida. Total: la cabeza vendada y una pata coja durante unos días.²⁶

La primera parte de la carta refiere el estado de ánimo de la poeta catalana, que se debe en parte a cuestiones de salud, cierto; no obstante, no podemos dejar de asociar la sintomatología con el estado general de cosas incierto y revuelto. Es curiosa y reveladora la afinidad de tono con la cita referida líneas arriba de la columna de Vázquez Montalbán, aunque ambos textos correspondan a años distintos. Sobre todo, acentuado por los versos que incluye Moix en la misma carta: “[...] tendríamos que volver a empezar / aprender de nuevo el abecé / de todo, aprender a decir todo / aprender a aprender el olvido / de lo que olvidamos al aprender / a olvidar [...]”.²⁷ Tenemos pues que el estado de ánimo de la incipiente escritora un poco obnubilado, errático, contrasta de forma notable con la brutalidad de la realidad que entra a saco, con su salvaje represión y derrochando violencia, en la escritura de la carta, en la vida de la joven y en la vida de la sociedad española. Me parece que un sociólogo no lo hubiera puesto mejor.

El ambiente en el que se movía Moix no estaba relacionado con el mundo de los obreros ni de los trabajadores en general, ni con el de los amigos, mucho menos con la familia. Eran esferas muy separadas. Y aun así lo vemos colarse en pequeños momentos por aquí y por allá, nuevamente en la columna *Nena, no t'enflis*, más bien retratado por algunos detalles con la trabajadora doméstica y con toda la fuerza de la ironía en las ideas difusas de uno de los hermanos al defender en abstracto la izquierda. Cuando entra en escena por primera vez la prima Florentina, por ejemplo, critica con sorna el ritmo de vida de la madre, a quien le dejan en las manos la organización de lo familiar mientras ella descarga, a su vez, lo concerniente a la atención de las necesidades caseras y de cada miembro de la

²⁶ Chacel, Rosa; Moix, Ana María, *De mar...*, pp. 79-80.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

familia, en la servidumbre. “Florentina le preguntó a mamá en qué trabajaba. ‘En nada, ¿yo?, con la casa, los tres hijos...’ Y, sin alterarse, pero sarcástica, la primita preguntó. ‘¡Ah! ¿Hay tres bebés más en la casa?’, mirándonos a mis hermanos y a mí. ‘Por eso será que necesitas dos criadas, ¿no tía?’”.²⁸ O el gesto que tiene la misma Florentina de servirse ella la comida evitando que lo hiciera la criada, todo eso apuntalando una postura crítica respecto a las costumbres de una sociedad escindida entre amos y servidumbre. Los que están para que los sirvan y los servidores. No como una relación contractual laboral de organizaciones democráticas sino como una sociedad feudal.

Durante el régimen de Franco los obreros mostraron una repulsa pasiva. No hubo grandes movilizaciones, como las de los estudiantes, dado que se les tenía sujetos por el tema del salario. Carme Molinero y Pere Ysàs explican el fenómeno y lo atribuyen al “éxito del régimen en generar un miedo extenso e intenso, a resultas de su implacable política represiva que forzaba al silencio como elemental recurso defensivo. Además, la dureza de las condiciones de vida [que] favorecería también la pasividad política, al obligar a los trabajadores a concentrar todos sus esfuerzos en la subsistencia cotidiana”.²⁹ Sin embargo, este panorama no fue homogéneo; sufrió alteraciones considerables en las décadas de los sesenta y setenta. Posiblemente influidos por las transformaciones en el entorno internacional, los obreros, sobre todo los jóvenes obreros, presentaron frentes de combatividad en sus empresas y ante el gobierno. Los años anteriores habían sido de dura represión contra cualquier intento de alzar la voz contra el gobierno de la posguerra. Se puede leer en un informe de la Jefatura Superior de Policía de Oviedo, fechado el 29 de abril de 1942: “[...] ha influido en modo definitivo (en la normalidad) el gran lujo de fuerzas de que se hizo gala constantemente en esta provincia,

²⁸ Moix, Ana María, *Semblanzas...*, p. 49.

²⁹ Molinero, Carme; Ysàs, Pere, “La historia social de la época franquista. Una aproximación”, en *Historia Social*, núm. 30 (1998), p. 139. Recurso en línea: <https://www.jstor.org/stable/40340522>

demostrando, de modo palpable, lo insensato que sería esbozar una organización contra un poder fuerte y decidido”.³⁰ Las condiciones económicas durante los años cuarenta y cincuenta fueron dramáticas para el grueso de la población concentrada alrededor de una amorfa clase media y de la clase obrera, las cuales percibían salarios muy deprimidos y escasos. La gente mal vivía con las tarjetas de racionamiento que repartía el gobierno. Debido a ello, y a la tremenda corrupción, floreció el mercado negro, conocido comúnmente como *estraperlo*. En varias obras literarias, como la saga sobre el Guinardó, de Juan Marsé, se han incluido escenas en las que se da cuenta pormenorizada de este comercio ilegal que tantos estragos causó en amplios sectores populares. El tráfico con el abasto de mercancías de por sí tan escasas y necesarias trajo como consecuencia una sociedad todavía más depauperada y polarizada. Al caso, documenta Carmen Martín Gaité:

Ni a él [Franco] ni a los ideólogos del nuevo Régimen, que al principio vivieron de prestado de la retórica falangista, se les ocurría ahondar en la contradicción existente entre la austeridad que predicaban y el escandaloso florecimiento del estraperlo, la prostitución y los negocios sucios, acaparados por unos cuantos vivales que conducían coches ostentosos apodados “haigas”, manipulaban los permisos de importación y “fumaban a todo pasto Philip Morris”, como se cantaba en una revista musical de la época. El español medio, escindido entre las imposiciones de la moral pública y el ejemplo creciente de aquellos pescadores en río revuelto, que medraban como la espuma, aguantaba cansino un bombardeo de prédicas sobre la vida heroica de los pueblos viriles, más interesadas en legitimar la Cruzada frente a sus detractores que en hacer justicia social o dar facilidades para que la gente de carne y hueso que había sobrevivido a la catástrofe fuera un poco menos infeliz. Buscar la felicidad se consideraba un propósito deleznable.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 140.

³¹ Martín Gaité, Carmen, *op. cit.*, p. 13.

Y pese a que en términos generales se registró una cierta mejora en las condiciones económicas en su conjunto, “fueron los sectores de mayor poder adquisitivo los que más se beneficiaron del crecimiento económico, incluso en términos relativos, hasta el inicio de la crisis del régimen y la extensión de la oleada de conflictividad laboral”.³² Durante la década de los sesenta y entrados los setenta fue clara una ruptura generacional en los obreros y en los estudiantes, quienes respondían contestatariamente a las instituciones identificadas con la autoridad o con los mayores: los empresarios identificados con el franquismo; lo mismo que los padres y la estructura de enseñanza superior considerada arcaica y a la zaga de la modernidad europea; y no se diga frente a la jerarquía y postulados católicos ya señalados líneas arriba. De ahí que el personaje del Capo en la columna de Ana María Moix sea altamente simbólico como ese poder patriarcal que había que demoler; de igual manera, como ya se ha señalado, la figura de la prima Florentina, que es signo y agente del cambio; pero es también muy significativo constatar a lo largo de las distintas entradas del diario el proceso de reconversión que se realiza en el personaje de la madre.

En sus primeras intervenciones, este personaje femenino es un satélite, sin poder de decisión, ni mayor peso ni gravedad, completamente a la sombra de su marido, pero ya un tanto fastidiada de ello, a decir verdad. Cumplía cabalmente con lo estipulado para la mujer, configurado durante el régimen franquista. Nos dice Manuel Ortiz Heras que “el modelo de mujer que se estableció a partir del final de la guerra civil por parte del régimen militar no sólo supuso la vuelta atrás sino un notable retroceso que sólo el paso de los años y la recuperación democrática pudieron restañar”.³³ Estando soltera estaba sometida por la autoridad familiar, por la Iglesia con sus asfixiantes normas morales, por el Estado con las regulaciones que la coloca-

³² Molinero, Carme; Ysàs, Pere, *op. cit.*, p. 145.

³³ Ortiz Heras, Manuel, “Mujer y dictadura franquista”, en *Aposta. Revista de ciencias sociales*, núm. 28 (2006), p. 1. Recurso en línea: http://www.apostadigital.com/number.php?id_num=28

ban en franca desventaja. La mujer debía observar, hasta en su arreglo personal, un código establecido: “[...] con mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas. La ropa no podía ser corta y mucho menos transparentarse. Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia”.³⁴ En los cuarenta, un reportero del *New York Post* retrataba así a las mujeres españolas:

La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media. Franco le arrebató los derechos civiles y la mujer española no puede poseer propiedades ni incluso, cuando muere el marido, heredarle, ya que la herencia pasa a los hijos varones o al pariente varón más próximo. No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, y después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos y, aunque no sé si existe alguna ley contra ello, yo todavía no he visto a ninguna mujer en España conduciendo automóviles.³⁵

Hasta 1961 la mujer todavía debía contar con el permiso del esposo para trabajar, abrir cuentas bancarias, percibir un salario, aun cuando se les pagaba hasta un 30% menos que a los hombres. Eran tratadas como menores de edad bajo la tutela del marido. Esto concluyó con la reforma de 1975, y, aun así, por ejemplo, hubo que esperar hasta 1981 para que los bienes comunes de los cónyuges ya no fueran administrados exclusivamente por los varones. Ortiz Heras afirma que “no debe sorprender que en 1975 casi tres de cada cuatro (72 por ciento) entrevistados (hombres y mujeres) afirmaran que el trabajo de la madre era negativo para la educación de los hijos, al menos mientras estuviesen en edad escolar”,³⁶ dado que la sociedad, en general, no estaba movilizada

³⁴ Nicolás Marín, María Encarna, *La libertad encadenada*, en Ortiz Heras, *op. cit.*, p. 3.

³⁵ s. a. citado por *La Hora*, en Martín Gaité, Carmen, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ Ortiz Heras, Manuel, *op. cit.*, p. 13.

políticamente o en asociaciones democráticas. Las reformas a la reglamentación civil respondieron a la necesidad gubernamental de que en el contexto internacional se vieran ciertos cambios tendientes a una flexibilización social. No convenía que España diera la impresión de arcaísmo, o de que no estaba a la altura de los estándares europeos. Esta fue la causa principal para que se tolerara “la aparición de agrupaciones de mujeres por todo el ámbito nacional cuya presión permitió que la Constitución de 1978 hiciera suya la no discriminación por sexo”,³⁷ una igualdad legal, laboral, familiar y hasta sexual. “Pocos días después de la muerte de Franco, echaron a andar las Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer organizadas por la Plataforma de Organizaciones de Mujeres de Madrid”,³⁸ en diciembre de 1975. Por eso el momento en que se escribe *Nena, no t'enfilis* es de suma importancia: la columna de la revista está en consonancia con la urgencia y los temas de su país.

Regreso al personaje de la madre y su transformación. De la mano de la adolescente Florentina, va cambiando paulatinamente: comienza a sustituir la lectura de revistas “de la mujer” por revistas feministas como *Vindicación Feminista*, justamente. Y después de la alarma que provocaron los ataques en Vitoria y Salamanca, en los que un grupo de hombres cortaba el pecho a las mujeres con navajas de afeitar, fue tornándose más activista: “Mamá, desde hacía unos meses, regresaba a casa más tarde de lo habitual, [...] y discutía a menudo con el Capo llevándole la contraria y levantándole la voz. [Un día] le arrancó el peluquín al Capo y dejó al descubierto una reluciente calva que ignorábamos [...]. Ambas [la madre y Florentina] salían por la tarde, no iban de compras ni al cine, sino a seminarios políticos”,³⁹ y participaba en manifestaciones contra el machismo; en una de ellas, junto a sus amigas, sostenía pancartas que decían solidariamente “Yo también soy adúltera” o exigían “Aborto libre

³⁷ *Ibid.*, p. 15

³⁸ *Idem.*

³⁹ Moix, Ana María, *Semblanzas...*, p. 57.

y gratuito”, o en otro momento lanzaba consignas: “Mujer, te han prohibido pensar, ahora te obligan a votar”.⁴⁰ La cosa llegó a tal grado que, en el último texto, muy de acuerdo con el tono disparatado e irreverente de toda la columna, la madre resultó ser un travesti, “un señor divertidísimo que se llama Manolo, [que] asegura, como es natural, que no nos parió ni a mí ni a mis hermanos (hijos, en realidad, de una vecina de la señora de los lavabos de una sala de fiestas [...] de la ciudad, donde mi madre, quiero decir, Manolo, cantaba canciones de Conchita Piquer vestido de tonadillera)”.⁴¹ Una vuelta que linda con lo estrambótico, pero que queda perfectamente justificada por el anhelo ferviente de la ruptura y la transformación, por el derrumbe de toda una forma de estar en el mundo, la cual los jóvenes de los setenta no sólo no querían ni mirar, sino que no se reconocían para nada en aquello que se les había presentado como una realidad y no era más que una farsa horrible y decadente. La realidad estaba por descubrirse, por hacerse. *Volver a empezar*, como ponía en sus primeros versos la Moix. El último texto de *Nena, no t'enfilis* simboliza una hecatombe, la disolución de un viejo orden con olor a podredumbre, insostenible en la nueva ilusión de la democracia.

Bibliografía

- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2018.
- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2019.
- Chacel, Rosa; Moix, Ana María, *De mar a mar*, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Barcelona, Editorial Comba, 2015.
- Iglesias de Ussel, Julio, “La familia y el cambio político en España”, en *Revista de Estudios Políticos*, núm. 67 (1990), pp.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

- 235-259. Recurso en línea: <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/47127>
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Moix, Ana María, *Semblanzas e impertinencias*, Pamplona, Laetoli, 2016.
- Molinero, Carme; Ysàs, Pere, “La historia social de la época franquista. Una aproximación”, en *Historia Social*, núm. 30 (1998), pp. 133-154. Recurso en línea: <https://www.jstor.org/stable/40340522>
- Ortiz Heras, Manuel, “Mujer y dictadura franquista”, en *Aposta. Revista de ciencias sociales*, núm. 28 (2006), pp. 1-25. Recurso en línea: http://www.apostadigital.com/number.php?id_num=28
- Redacción, “El cardenal primado de España juzga ‘negativa’ la Constitución”, en *El País*, noviembre 28 de 1978. Recurso en línea: https://elpais.com/diario/1978/11/29/espana/281142013_850215.html
- Vázquez Montalbán, Manuel, “Los estertores del franquismo (1974-1975)” [ebook], en *Obra periodística 1974-1986*, vol. II, Barcelona, Penguin-Random House, 2015.

Somos el destino de alguien más. La narrativa de Vicente Molina Foix

Claudina Domingo

La trayectoria creativa de Vicente Molina Foix (Elche, 1946) abarca narrativa, poesía, ensayo y periodismo cultural, pero también la dramaturgia, la crítica cinematográfica e, incluso, la dirección de cine. La primera consecuencia que tiene esta vida literaria fuertemente influida por el cine y el teatro es, como se expondrá en las siguientes páginas, una marcada tendencia a situar el centro de su atención narrativa en los personajes, llevándolos a enfrentar un *pathos* de fuerte carácter arquetípico y con reminiscencias a los mitos helenísticos. En su narrativa, los personajes se ven retados no sólo por otros, de forma en ocasiones velada y en otras directa, sino que se encuentran también con un reflejo que les devuelve la sombra de algo arquetípico de apariencia fatal que los obliga a tomar decisiones o a reflexionar sobre sus acciones (o bien sus accidentes) con toda la lucidez posible. Así, a la pasión y la fatalidad que encarna la experiencia humana, Molina Foix opone la agudeza de la reflexión y, de esta suerte de oposición de contrarios, forja una narrativa aguda que busca un equilibrio entre la emoción y el raciocinio, el deseo y el anhelo y la frialdad, la necesidad de ternura y la crueldad. En este ensayo se estudian algunas de las novelas y algunos relatos del autor español.

Omito detalles biográficos para centrar la lectura en su trabajo literario. Sin embargo, antes de seguir adelante, conviene decir que otra fuente importante de inspiración del escritor es la literatura inglesa (Molina Foix estudió Historia del Arte en la Universidad de Londres y fue profesor de literatura española en Oxford). En palabras de Vicente Molina Foix —durante el *Hay Festival 2018*, en Querétaro—, el autor más enriquecedor para su trabajo literario es William Shakespeare, por la capa-

cidad del autor universal para renovar mitos clásicos que nos han heredado nuevos arquetipos y dramas, representados una y otra vez en la cultura popular actual. También porque, a decir de Molina Foix, pese a que el drama en Shakespeare es universal y arquetípico, la resolución de la trama y los nudos dramáticos, son el ejemplo más grande de imaginación.

Molina Foix rinde constante tributo a su autor de cabecera. Varios de los argumentos de las novelas y los relatos del autor alicantino exponen la complejidad psicológica a la manera shakesperiana: sujetos que se enfrentan a las amenazas y las promesas del amor con poca sabiduría sobre él y que, en consecuencia, se ven obligados a improvisar actitudes, roles y decisiones que resultan elementos indispensables para el desenvolvimiento de unas tramas que en muchas ocasiones resultan en angustia o en la desgracia para los personajes, pero que, sobre todo, los fuerzan a la anagnórisis, la fuerza de transformación de la narrativa.

El abrecartas es una novela epistolar en la que los personajes se ven envueltos en una serie de encuentros y desencuentros que los llevan a buscar la cercanía con lo extraviado (o los extraviados) a través de la carta. El texto, además, se ubica en las novelas “españolas” de Molina Foix, que retratan o reflejan episodios, personas y relaciones que tuvieron lugar en los primeros años del franquismo, en un ámbito sociohistórico dominado por el terror político y la mojigatería. En ese momento, homosexualidad e izquierda tienen una equivalencia en una sociedad en donde cualquiera puede denunciar a un comunista o a un homosexual. Así, las primeras experiencias de algunos de los personajes toman un carácter iniciático:

Yo me resistí en un principio a que él fuera en mi vida lo que llegó a ser. De hecho, me había negado a acompañar a Federico a la casa de Wellingtonia, donde Vicente estaba en cama, poco antes de su grave operación de riñón de junio del 32. (Te parecerá presuntuoso, amigo Carlos, que hable así tan campante de Federico y no diga García Lorca, siendo él ahora una figura reconocida. Pero es que yo le conocí fuera de la literatura, hermanados los dos por el Epentismo, aunque sabía lo buen

poeta que era y lo famoso, esto último mucho más que Vicente. De ahí el llamarlo Federico a secas).¹

Ésta es una novela que reflexiona en torno a las relaciones fundadas (o encontradas) en el ámbito *gay* o *queer* de la primera mitad del siglo xx español. El término fue designado por Federico García Lorca, a partir de uno lingüístico ya existente. La epéntesis describe la añadidura de un sonido a una palabra. No resulta claro si García Lorca eligió un derivado de esta epéntesis por lo críptico de la palabra para la vida de a pie. O si hay una resonancia metafórica en la que la añadidura de sonido a una palabra también es una forma distinta de pronunciarse en el amor. Incluso, sumada a una de estas posibilidades cabe pensar que le resultara una palabra bella al gran poeta. Hay una dicción potente sumada a una palabra misteriosa, casi “nueva” para el caso de designarla bajo una categoría de una experiencia humana que, sin ser inédita, era designada con términos brutales donde el amor no entraba en juego (términos puramente físicos como *sodomía*).

En *El abrecartas*, Molina Foix hace una reflexión sobre el momento histórico en el cual se funda, por así decirlo, esta *sociedad* secreta de hombres cultos homosexuales. Y da cuenta también de un narrador/personaje que pasa por diferentes estados discursivos, de lo más próximo e ingenuo, a lo más elaborado y agudo intelectualmente.

Una buena parte de la obra narrativa de Molina Foix es autoficcional, así que el punto de reflexión, además de las relaciones familiares, se centra en el amor homosexual o bisexual. Esta biografía extendida en la fantasía, como también podríamos denominar a la autoficción, sitúa a los distintos narradores de Molina Foix, muchas veces, en un ámbito de ignorancia *histórica* o de desconocimiento del argumento que encarnan.

Después de mi lectura de *El abrecartas* y *El invitado amargo* he pensado en el significado que podría tener esta “sociedad epentista”. Queda claro que no se trataba del contacto erótico

¹ Molina Foix, Vicente, *El abrecartas*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 129.

superficial entre dos hombres, en otras épocas o en ámbitos donde la homosexualidad es castigada socialmente. En este tipo de contactos la vergüenza y el descargo de los propios deseos en el otro son lo común, y las personas no presienten ni procuran ningún tipo de confianza ética, verdadera, humana, sólida; amorosa, al fin y al cabo. En cambio, en las crónicas epénticas de Molina Foix se percibe no sólo el abierto y reconocido deseo de los participantes, sino la filiación a una suerte de camaradería en un medio hostil y persecutorio. Más aún, esta sociedad particular está compuesta por hombres cultos, que se convierten en maestros de los más jóvenes no sólo en el arte de sobrevivir en un entorno cruel, sino que se involucran en su formación intelectual y filosófica.

El narrador de *El abrecartas* habla desde distintos puntos de vista temporales. Aunque sigue siendo el mismo narrador en primera persona, a través de los diferentes episodios este narrador gana experiencia, riqueza y agudeza intelectual, y pierde ingenuidad, o la pureza impresiva de la *primera vista*. Los sucesos que le toca presenciar en su juventud son históricos; las personas que conoce al pasar el tiempo resultan personajes centrales de la cultura iberoamericana del siglo xx, pero el narrador de estas etapas desconoce lo que atestigua; ignora la trascendencia de esa época y de esos personajes con los que convive. Conforme cambia de episodio, el narrador cobra conciencia social y, al final, conciencia histórica; y es ahí donde sale en busca de ese pasado elusivo, no por inexistente o ajeno, sino porque las impresiones del narrador, nuevas, inocentes, le niegan la mirada universal.

Este punto es muy importante en la narrativa de Molina Foix: una y otra vez encontramos en su trabajo que la historia general, que la Gran Historia, en confrontada por la incapacidad de los personajes para advertirla. En muchas ocasiones los lectores saben más que los personajes o el narrador sobre la historia contada; pero al señalar la miopía o el fuera de foco desde la cual otro observa, Molina Foix termina reflexionando sobre la capacidad humana para obrar de manera justa y buena. La desmesura o la cobardía, o la mezquindad, con la que actuamos,

muchas veces resulta de lo poco que sabemos los personajes acerca de la historia en la cual nos desarrollamos. Así, la voz narrativa del joven que conoce a los grandes poetas de su país puede resultar (y eso quiere subrayar Molina Foix) superficial:

Así que entré a disgusto en aquella habitación del *chalet* de los Aleixandre que olía a medicinas, mirando al suelo, pero cuando Federico me presentó y levanté los ojos no vi a ningún enfermo. Vicente estaba incorporado en la cama y vestido de cintura para arriba, que es lo que se veía, como si fuera a salir de paseo: camisa, corbata de seda, chaleco gris marengo. Elegante y muy atractivo, ya te dije que a mí me gustaban de joven los hombres maduros. Ahora que yo lo soy, o por lo menos tengo la edad en que debería serlo, no sé lo que me gusta. No me fijo en nadie y tampoco nadie se fija en mí.²

Siguiendo el rumbo del epentismo, *El invitado amargo* es una novela autobiográfica peculiar en su tipo, ya que la dicción se convierte en dicciones dado que el libro está escrito en coautoría con el poeta Luis Cremades, ex pareja de Molina Foix. Se trata, así, de un trabajo de raigambre epentista aunque lo descrito resulte una paradoja. Finalmente, el alumno y el maestro terminan convertidos en amantes resentidos y rabiosos. Se trata, sin embargo, de un trabajo que denota la ambición de otredad y armonía que atraviesa toda la obra de Molina Foix. Al ser una crónica a dos voces de la relación amorosa descalabrada, el punto de vista no queda concentrado en un personaje.

Dice Luis Cremades:

Vicente seguía buscándome en comentarios de terceros —mi imagen, el valor de los recuerdos compartidos—, en las palabras de otros. Sería difícil recuperar algo de la autenticidad perdida. Lo real para Vicente eran las declaraciones de los intermediarios. En cambio yo, mi presencia, mi voz, se habían convertido en un espejismo doloroso que había que negar. El rumor de fondo era mi mezquindad, un egotismo incapaz de

² *Ibid.*, p. 130.

prestar atención a otras voces, por el riesgo de ver mi propio brillo amenazado, e incapaz de establecer cimientos suficientes para amar. Es posible que yo no me conociera, que aún tuviera mucho, malo y bueno, que descubrir.³

Si en *El joven sin alma*, Molina Foix se retrata como *una mente* en busca de experiencias con el sólo fin de estudiarlas, en *El invitado amargo* quien juega el rol del enigma es el otro, que fuerza al hombre con corazón a representar un papel desconocido. Formalmente, la novela se compone de capítulos que intercalan en nones y pares las narrativas de Luis y Vicente en los diferentes momentos de la relación, de la ruptura y del ajuste de cuentas emocional tras los años de escisión. Una y otra voz relatan el mismo suceso, lo que convierte a *El invitado amargo* en, por decirlo de alguna manera, una novela dramatúrgica. Los soliloquios que son entregados al lector por cada una de las partes se convierten en un diálogo con punto ciego. Cada punto de vista ignora lo que el otro experimenta o enuncia, pero el lector conoce ambas dicciones, con lo que se representa una tercera versión de la trama, la versión sintética de ambas.

Mas si la posesión del cuerpo amado y la pasión de reinar en el alma ajena de las que tanto habla La Rochefoucauld en su máxima resultan evidentes en estas estrategias que tan obscuramente me retratan en 1984, ¿por qué no mostrarme piadoso conmigo mismo, al menos ahora, puesto que lo he sido antes con Luis al perdonar el robo, la inconstancia, el adulterio con y sin escalo? La única dignidad que puede haber en mis maldiciones encubiertas es lastimera, pues revelan a alguien que se revuelve contra la adversidad y da manotazos contra el destino, en el último intento de resquebrajar la resistencia del otro. La pasión arrogante de reinar unida a la posesión de ese cuerpo que tan misteriosamente se seguía haciendo desear.⁴

³ Molina Foix, Vicente; Cremades, Luis, *El invitado amargo*, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 343.

⁴ *Ibid.*, p. 359.

En un ejercicio de reflexión autobiográfica y autocrítica, Molina Foix compara sus diferentes estadios narrativos y biográficos:

En *El vampiro de la calle Méjico* (2002) Luis comparece bajo la máscara de Koldo, con quien no tiene más nexo de carácter que el temor a ser borrado por el narrador, un restaurador de arte que, con todas las salvedades de la ficción, comparte conmigo, aparte de un piso en el barrio de Madrid donde sucede la acción principal, rasgos físicos y temperamentales. A Koldo no le gusta, por ejemplo, que habla como Juan Borrás, alias *el vampiro*. Koldo es un estudiante, pero no son sus exámenes lo que le agobia. “Tu asignatura, no puedo con ella. La dejo para septiembre. Voy a intentar volar por mí mismo, Juan. ¿Me dejas que me tome unas vacaciones de ti?” Juan Borrás le replica: “¿A mitad de curso? Te quiero y quiero que te presentes a mi examen”. Pero Koldo insiste: “Estoy tan pendiente de ti en todo, te quiero tanto, que no sé dónde acabas tú y empiezo yo. Déjame respirar. Sólo serán unas vacaciones. Volveremos”. Juan se empeña en demostrarle que esos detalles de la mímica y el habla similar no tienen importancia, que son comunes no sólo entre las parejas sino entre los amigos, y se ofrece a ser el mono de imitación del chico, para igualarse a él. La historia de Juan y Koldo, muy episódica en la novela vampírica, también acaba en una separación.⁵

La biografía sitúa al narrador frente a su propio Vampiro de la calle Méjico; frente a un amante que es el hombre que fue. Pero Otelo no es un arquetipo fácil de encarnar. Sin embargo, el propio Molina Foix reconoce que entre el arquetipo y la posibilidad moderna de encarnarlo queda más que la prosa. Y así, recurriendo al humor, reconoce lo de farsa que puede haber en nuestras intenciones fantasiosas de encarnar el *pathos*:

Paseaba yo por el parque del Retiro, cumpliendo con los hábitos de la Feria del Libro, y oí el nombre de Luis Cremades por los altavoces. Mi animal favorito de otro tiempo, el libro con mis huellas; ¿me acerco a su caseta, no teniendo otra cosa

⁵ *Ibid.*, p. 348.

mejor que hacer? Como no llevaba gafas de sol, ni gorro, ni veneno, ni navaja, lo más prudente era aproximarse disimuladamente entre el gentío.⁶

La narrativa de Molina Foix se encuentra constantemente frente a este *ajuste de cuentas fatídico*, y frente a la posibilidad de gran libertad y riqueza artística de explorar la forma en la cual los personajes se desarrollan con relación a su tipo, a su destino y en relación al argumento creado para ellos. Finalmente, ese es el juego shakesperiano admirado por Foix. Qué más puede hacer un personaje típico —la típica divorciada alcohólica resentida, el típico borracho de barrio golpeador de mujeres— para escapar a esa parcela mínima y aburrida del “tipo” y aspirar a convertirse en personaje.

El Vampiro, en cambio, está contento de encarnar el tipo bohemio y hasta poético que le toca: “Amargo, intransigente, egoísta. Y adjetivos peores. ¿Cómo encontrar la verdad entre mi convencimiento de haberme guiado por la buena intención y las acusaciones que me he pasado oyendo casi toda la vida?”⁷

Otra particularidad de la narrativa de Vicente Molina Foix es que las diferentes obras suelen guardar distancia respecto al cliché de lo ibérico. En unos textos esto es más claro que en otros. Si acaso la tercera parte de la *Misa de Baroja* muestra paisajes y tipos españoles, y *Las hermanas gourmet* tiene una debilidad por lo mediterráneo español, en muchos de sus relatos hay un aire distópico (aunque alejado de lo fantástico), que crea en el lector la sensación de que el argumento y la trama podrían ocurrir en cualquier lugar del planeta.

La Misa de Baroja es un libro compuesto por tres noveletas que generan ecos en sus temas y en los dramas de sus diversos personajes. En este libro la amenaza a la libertad no proviene de un amante. En la primera parte del tríptico, un inspirado y astuto inventor crea arias operísticas “póstumas” a partir de

⁶ *Ibid.*, p. 371.

⁷ Molina Foix, Vicente, *El vampiro de la calle Méjico*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 111.

la voz de una cantante muerta. En esta ocasión, Molina Foix adquiere uno de los tonos más fársicos y humorísticos de su trabajo narrativo:

Aprovechando que en los círculos gay norteamericanos habían alcanzado últimamente las interpretaciones más melosas del contratenor hispano Margarit, brutalmente asesinado hacía tres años por los hachazos de un transexual filipino celoso de su fácil vocalidad femenina, Herr Kabale, con autorización del albacea del cantante, un tal Mr. Virtual, y de su única heredera, una mujer sin apellidos que vivía reclusa en la selva por cierta enfermedad dactilar que la hacía fétida a los hombres, se disponía a poner a prueba el material alquímico más definitivo y arduo de su kavaletic: separar de la anfibia voz del contratenor el componente hombre y la base mujer, produciendo así discos (desde Adelaide) de un Margarit tenor y una Margaritte contralto.⁸

A lo largo de la trama, el que engaña resulta engañado y los inocentes resultan más alevosos de lo que parecen. El escritor hace ahora una reflexión narrativa no sobre la dualidad del amante creador y destructor, sino sobre la dualidad de la historia o la fábula: la verdad y la mentira, y muestra cómo la síntesis muchas veces se inclina por la ambigüedad entre ambas.

Pero el hermano no podrá deshacer ni la hermana rehacer la leyenda. Yo sí. Sólo yo sé lo que no pasó bajo aquellas aguas cubiertas de verdín infantil. Sólo yo puedo cantar de memoria las clases clasicistas del maestro en el conservatorio. Sólo yo poseo la cinta que acusa a Baroja y relega a Dolores. Sólo yo tengo la libertad de descansar en este suelo sin tiempo limitado y olvidar lo que nunca me sentí con fuerzas de cumplir.⁹

La segunda parte del tríptico se aleja en tiempo y latitud hasta el Renacimiento italiano. La segunda noveleta también sería fár-

⁸ Molina Foix, Vicente, *La misa de Baroja*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 195.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

sica de no ser por el tratamiento afectuoso con el que la prosa se acerca a la historia fabulosa de seis niños para quienes el destino tiene grandes historias; historias que pasarán a formar parte de la Historia, pero que tienen que pasar por una educación y una serie de oscuras y ocultas pruebas que revelarán sus identidades y arquetipos no sólo al lector sino a los personajes mismos: “Alguien que las leyó llegó a asegurar que aquellas hojas sueltas escritas con tinta árabe y rebuscada caligrafía de pendulista habían quedado borrosas por la sangre. Las leyendas nos hacen legendarios. La fábula nos hace fabulistas”.¹⁰

En la tercera parte, la herencia del hijo se convierte en el temor del hijo a convertirse en el padre a la muerte de éste. El desprecio del hijo al padre lo lleva a representarlo en la grandiosidad y la desmesura. El padre no sólo está podrido porque está muerto, sino que ha contaminado todo a su alrededor en vida. Incluso los halagos del padre hacia el personaje le resultan repulsivos:

En la bodega mohosa del palacete su padre le había hecho un elogio que le dio sonrojo. “Tu cara es bíblica”. Bíblica: ¿legendaria? Qué querría decir. Y también le dijo el padre, azorado ante los toneles: “Tus mejillas son como un jardín de rosas aromáticas, tus labios lirios que gotean mirra que pasa”.¹¹

Antes de cerrar este capítulo, exploraré la narrativa corta de Molina Foix en un relato, *Los otros labios*, que no sólo es significativo en su cuentística, sino sobresaliente en la narrativa breve contemporánea hispanoamericana.¹²

El relato sucede en Inglaterra. La trama oculta el verdadero asunto explorado bajo lo que parece un relato que gira en torno al tema creativo y literario. Una pareja de estudiantes de literatura se casa. Ella decide dedicarse a la investigación académica.

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 229.

¹² Molina Foix, Vicente, *El hombre que vendió su propia cama*, Barcelona, Anagrama, 2011.

mica mientras que él emplea su tiempo a espacios iguales entre la academia y su trabajo creativo literario, el cual se caracteriza en una ficción con visos ensayísticos. Pronto el escritor veinteañero consigue buenas reseñas en prestigiosas revistas literarias de Europa y Estados Unidos. Únicamente un crítico literario de una revista local insignificante tiene reparos, por decirlo suavemente. Un crítico enigmático publica una reseña demolidora que termina siendo funesta porque descubre en el autor un plagio a Virginia Woolf en una frase. Esta última cuestión repercute en la carrera académica del escritor y, por supuesto, en su reputación literaria en una grey menor pero significativa, la de sus editores y agentes. El escritor cae en una depresión de la cual no lo saca del todo el éxito de su segunda novela, porque a ésta también responde el agudo crítico con un texto que no sólo lo hunde, sino que lo lleva a formar una patética pero fiera necesidad de aceptación en las lecturas del hombre que tanto lo fustiga. Así, tras una lenta labor de escritura de una tercera novela, lleva el original con su agente, que le consigue un buen contrato y le augura todo el éxito posible.

Justo entonces su esposa, la estudiosa y tímida académica, cae enferma de un cáncer que pronto se convierte en terminal. Tras fallecer, sus colegas de la universidad le envían al inconsolable viudo las cajas con el material de trabajo de la difunta. Tras semanas en la depresión, el escritor abre las cajas y descubre unas memorias electrónicas con todas las reseñas que mes con mes el temible crítico redactaba desde una revista *underdog*. Como si quisiera esclarecer una confusión, una de esas memorias contiene dos versiones de una de las reseñas que tanto hundió emocionalmente al escritor.

El relato está escrito en tercera persona y en pasado narrativo, una opción clásica y económica poéticamente a la que recurre con frecuencia Molina Foix en sus cuentos: *alguien cuenta lo que ocurrió*. En este caso el narrador sólo menciona, como consecuencia del desenlace narrativo, que el escritor decide posponer (supone el lector que para siempre) la publicación de su novela. No nos revela este narrador omnisciente lo que hace después el personaje obligado por la fatalidad a la anagnórisis.

Durante el relato tampoco se encuentra el punto de vista del enemigo oculto, un enemigo tan oculto que ni el lector sospecha de la esposa que con tanto cariño alienta al escritor por encima de la única crítica negativa que reciben sus trabajos.

En este relato, que es de alguna forma un relato policiaco, el punto de vista omitido es un “punto ciego” en la trama para el lector. La crueldad de la académica/esposa/ porrista/verdugo no está puesta en duda, pero ¿qué la mueve a ello? ¿Envidia o pura perversidad? Sin el cáncer que la lleva a la tumba, por otro lado, el escritor jamás hubiera conocido al crítico que casi lo mueve al suicidio. Entonces, un poco a la manera tradicional grecolatina, es el destino el que les revela a los personajes el drama del que eran partícipes ignorantes.

Lo que haga el escritor es irrelevante tras este drama en el que uno es un caníbal de la persona amada, porque existe la posibilidad de que, quien lastima, también ame. La narrativa de Molina Foix tiene especial interés en el tema de la traición inexplicable. Finalmente, quien se niega a la posesión de un amante dominante es un adversario.

Bibliografía

- Molina Foix, Vicente, *La misa de Baroja*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *El vampiro de la calle Méjico*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *El abrecartas*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *El hombre que vendió su propia cama*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- ; Cremades, Luis, *El invitado amargo*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- , *El joven sin alma*, Anagrama, Barcelona, 2017.

Carlos Barral, literatura comprometida en tiempos tétricos

Luis Felipe Pérez Sánchez
Universidad de Guanajuato

La línea que conduce la lectura de este texto tiene que ver con la figura de Carlos Barral como editor. Representa un personaje que transformó la literatura para la lengua española en medio de un tiempo de circunstancias algo opacas o complicadas, donde pareciera, a la vista desde estos días, que la idea de unos cuantos pudo trastocar un monolito tétrico; dicha transformación puede que esté, más que olvidada, escondida detrás del presente editorial. Es decir, el panorama actual da por sentada la existencia de empeños editoriales como Seix/Barral o Tusquets, Lumen e, incluso, Anagrama, cuya cabeza visible es Jorge Herralde hasta hace un par de años.

Así, el momento en el que se sitúa este texto, puede decirse, es el de un significativo pistoletazo de salida para editoriales como Seix Barral. Para Barral y sus “compañeros de viaje” significó un territorio propicio para inventar lo que no podía existir, o lo que a nadie se le había ocurrido; no en medio de esa España de posguerra que los vio terminar transformando no sólo la empresa editorial —que por esos tiempos incomodó al Régimen y se hizo de las simpatías del ojo exterior a la Península—, sino nuestra manera de acercarnos a la literatura escrita o traducida al español. En el caso que nos ocupa, Barral podría ser el centro motor de una nómina de escritores, de un linaje en medio de tonos lúgubres y más bien otoñales.

El modo en que unos escritores irrumpieron en el medio cultural en un momento histórico señalado por la opresión y la asfixia intelectual fue de tal forma llamativo que no se debe pasar de largo. Laureano Bonet indica que “esta rebeldía errática e individualizada, cuadra muy bien a unos intelectuales que, aún

en plena juventud y rodeados de un ambiente asfixiante, aspiran a desasirse de éste, aunque, en un primer momento, sean fruto ideológico suyo”.¹ A la mezquindad del medio, se sumaban las inquietudes de unos muchachos que paulatinamente descifraron un contexto sin haber resuelto sus propios desasosiegos y temores, sus peculiares indecisiones y contradicciones; vacilaciones y reticencias personales que en ocasiones acabaron por nublar las propias vidas. T. S. Eliot, en una lectura compartida, a propósito de Coleridge, dice algo que parece ajustarse a estos escritores: “[...] sobre él pesó la condena de saber que la poca poesía que había escrito valía más que todo lo que pudiera hacer con el resto de su vida. El autor de las *Biographia Litteraria* era ya un hombre destruido, pero a veces ser un hombre destruido constituye una vocación”.²

Hablamos de la conocida como *Escuela de Barcelona* cuando aludimos a una nómina de escritores. El grupo de Barcelona, más que una generación literaria estricta, es un lugar imaginario en donde coincidieron diferentes maneras de entender el quehacer literario y cultural, nombres propios hospedados en una atmósfera imprecisa e ingrátida, pero reconocible. Más concreto es el espacio donde sus integrantes compartieron un aire de familia. Mucho se ha escrito acerca de la inclusión de estos escritores en la generación española de los años cincuenta. Para estas páginas, dados los numerosos artículos y estudios, se asume esa pertenencia, aunque con algunas reticencias, con ciertas reservas que prefieren orientarse hacia elementos distintivos respecto de otros grupos y escritores que suelen formar parte del panorama generacional.³

¹ Bonet, Laureano, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*, Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 14.

² Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 103-104.

³ Cfr. Silver, P., “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, en *Ínsula*, núm. 270 (1969), pp. 1-14; Jiménez, José Olivio, “Nueva poesía española (1960-1970)”, en *Ínsula*, núm. 288 (1970), pp. 1, 12-13; Cano, José Luis, *Poe-*

Juan García Hortelano se decanta decididamente por el concepto de *grupo* antes que por el de *generación*, tal y como dice en el prólogo a su antología *El grupo poético de los años cincuenta*:

[...] ya que nos abstendremos de categorizar las analogías y diferencias, como rasgos comunes y distintivos pero aglutinantes (lo que conduciría al concepto de “generación”, que rechazamos), hemos admitido la noción de grupo (grupo poético) en el sentido de que el único elemento agrupador sea —si lo es— el tiempo histórico en que a los poetas les tocó nacer y formarse [...] el concepto de grupo poético, que aquí se utiliza, presupone que la única identidad fiable entre los poetas reside en su coincidencia cronológica.⁴

García Hortelano reúne a Ángel González, José María Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. Para el antólogo, el humanismo de este grupo se resuelve en que “la creencia en la capacidad del ser humano dará consistencia al inconformismo burgués al que por nacimiento y oficio estaban abocados”.⁵ Carme Riera resume la propuesta del autor de *El gran momento de Mary Tribune* al indicar que “este humanismo se observa en tres rasgos: solidaridad con el mensaje, conciencia crítica de la

sía española contemporánea. *Generaciones de la posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974; García Hortelano, Juan, *El grupo poético de los años 50. Una antología*, Madrid, Taurus, 1978; Hernández, Antonio, *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Madrid, Zero, 1978; Provencio, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988; “El grupo poético de los años 50 (I. Una creciente heterogeneidad)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503 (1992), pp. 121-130; y “El grupo poético de los años 50 (II. Otros parámetros, otras expectativas)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 512 (1993), pp. 57-70; Raña, R., “Veinticinco últimos años de la Generación del 50”, en *Ínsula*, núm. 628 (1999).

⁴ García Hortelano, Juan, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 3-4.

⁵ *Idem*.

propia nacionalidad y sentimiento de universalidad”.⁶ Sucede, sin embargo, que estos rasgos son suficientemente inasibles y generales para que en la misma selección se hubieran incorporado otros nombres y se hubiera prescindido de otros incorporados. De hecho, el propio García Hortelano argumenta que, al final, el elemento compartido por los poetas seleccionados no es otro que el tiempo en que nacen y se forman. Ejemplo de la movilidad de la idea de generación es la propuesta de Pedro Provencio, quien integra en *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50* a una nómina que incluye a Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Fernando Quiñones, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Félix Grande, Carlos Sahagún y César Simón; lo curioso es que el autor de la antología ofrece una justificación que no dista de la ofrecida por Juan García Hortelano para la suya, pergeñada con una intención más restrictiva:

[...] la poesía como comunicación o como conocimiento; la función de la poesía en la sociedad; la transitividad del texto poético —su referencia figurativa— o la autonomía del poema con todas sus consecuencias y riesgos; la separación radical o las vías de transmisión entre las generaciones contemporáneas; la pervivencia de la poesía como elemento cultural válido o su reducción a pura arqueología espiritual; la inmersión del poema en la cultura “contaminante” o su retiro a seguros refugios preceptivos.⁷

La denominación de la Escuela de Barcelona se debe a Carlos Barral, quien, en *Los años sin excusa*, segundo volumen de sus *Memorias*, registra “aquella embrionaria ‘escuela de Barcelona’ de jóvenes literatos”.⁸

⁶ Riera, Carme, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 25.

⁷ Cfr. Provencio, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, op. cit., p. 10-11.

⁸ Barral, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 322.

Desde una mirada más bien ingenua ni siquiera interesa a veces en qué editorial, o qué editor, ha hecho llegar a las librerías, o a las aulas, tal o cual libro de éste o aquel otro autor. Eso es lo común. No recuerdo si alguna vez me interesó antes distinguir la calidad del papel o las cajas, la primera o la última edición; si estaba bien traducido o si era una poco cuidada manera de poner en español a un autor de Europa del este, de Alemania o de Sudáfrica; la naturaleza o la escuela de donde surge un escritor. Parece que esto no importa si se piensa en la inmanencia del texto, pero al acercarse un poco, no se sabe cómo, con lo que se halla uno es con un pañuelo de mago que salta del bolsillo amarrado a uno y a otro, infinitamente, o con apariencia de tradición —o algo que podría llamarse así—, incluso en la ruptura, como la que representaron los que formaban parte de este pistoletazo de salida llamado Escuela de Barcelona. Lo que ha llamado la atención para estas cuartillas es lo inaprensible de un proceso que de alguna manera refracta eso que permanece oculto a los ojos de quien tiene un libro de una editorial como, por ejemplo, Seix-Barral.

Esta curiosidad empezó a originarme preguntas a partir de la publicación de *La ciudad y los perros*,⁹ de Mario Vargas Llosa, en 1963. El Premio Nobel de literatura peruano era un escritor menor de treinta años cuando se publicó esta novela sobre la educación militar en el colegio Leoncio Prado. Barral relata el proceso de publicación simultánea en más de una decena de países, gracias a la política editorial de Biblioteca Breve, y de Seix-Barral, que comenzaba a apuntalar una manera de ver y afrontar el entorno literario vivido desde hacía veinte años, luego del triunfo de Francisco Franco en España. De tal manera, esta promoción de la que he hablado líneas arriba contaba entre sus miembros más representativos con Carlos Barral —el *Capitán Argüello*, para los habitantes de Calafell—.

⁹ En el valioso libro de crónica de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* —publicado por Anagrama, en 1999, en Barcelona—, se apunta que el relato *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa fue ilustrado por el fotógrafo Xavier Miserachs.

A partir de aquí, entonces, este texto piensa en la figura del poeta que personifica, como él dice, los trabajos del editor, del editor burgués.

Pero, por qué habrían de cambiar las cosas, podría preguntarse. Valga entonces el ejemplo de esta novela, ilustración que traza Barral en sus *Memorias* como muestra más o menos representativa de lo que sucedió durante los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de la siguiente. Para que la publicación de *La ciudad y los perros* se diera sin alguna censura hubo necesidad de una reunión entre el autor, Mario Vargas Llosa, el editor Carlos Barral y un censor. Dice Barral que era un trámite más o menos laborioso. En *Los años sin excusa* leemos un ejemplo de esta diligencia:

Los trámites de censura, la instancia del permiso de publicación ante el Servicio de Orientación Bibliográfica, se iniciaba con la presentación de dos copias del manuscrito que se pretendía imprimir, acompañado de la instancia propiamente dicha, de ese grotesco tirabuzón de gerundios dieciochescos en que se basa la Administración española, en los mostradores de la antesala del Sietemesino,¹⁰ donde las maduras secretarías los depositaban en unos casilleros particulares de cada uno de los

¹⁰ Aquí se refiere a Demetrio Ramos de quien aporta este párrafo donde describe, con algo de sorna, al representante del Servicio de Orientación Bibliográfica español: “[...] un ex maestro de escuela de talla enana, al que todo el mundo conocía por el Sietemesino. Eso de la cortedad de talla debe tener algo que ver con la actividad censoria. Por la misma época, los representantes en Barcelona de la institución salutaria, dedicados a la vigilancia de revistas y de los espectáculos, porque los libros fueron siempre competencia del poder central, era un señor llamado Demetrio Ramos, al que el pueblo llamaba Demetrio y medio, el cual, según parece, había descubierto que la prueba definitiva de la decencia de un texto era leerlo a su recatada esposa, espionando su sonrojo, y el poeta postsimbolista Sánchez Juan, también menudísimo, a quien La Bella Dorita, *primadonna* del frívolo y encantador *Moulin Rouge*, visitaba por las mañanas con mantilla y devocionario, como quien sale de misa, para susurrarle con mucha compostura los cuplés con los que por la noche desataría el rijo de su público” (*op. cit.*, p. 398).

editores, muy semejantes a los servilleteros de las pensiones, todo, como se ve, muy madrileño.¹¹

En las *Memorias* se detiene a describir entonces el proceso por el cual se administraban las reuniones y los sobornos, sombra de una censura burocrática. Abunda en descripciones sobre el procedimiento a seguir para la edición, donde el objetivo era conseguir el “rarísimo *se autoriza para su publicación*, el mucho más frecuente *se deniega*, y el casi habitual *se autoriza con las supresiones señaladas en las páginas...*, que correspondían a tachaduras en rojo con que se adornaba el ejemplar devuelto”.¹²

El caso de *La ciudad y los perros* mereció eso que se conoció como *recurrir*. Era un caso especial, por lo que dice Barral: “Las visitas personales fueron siempre relativamente eficaces, pero debían reservarse, como más adelante, cuando crecimos en importancia, las solemnes audiencias del Director General para casos de verdadero y calibrado interés”.¹³ Le merece este pasaje que dibuja de qué se trataba esa burocratización censora:

[...] nos ofreció a Mario Vargas y a mí con el fin de discutir las tachaduras censorias en el original de *La ciudad y los perros*, tachaduras que el autor no estaba dispuesto a aceptar. Compareció el señor director en compañía del profesor Delgado, especialista en Historia de América, que hizo reiteradamente el ridículo durante la comida luciendo interpretaciones imperialistas de las guerras de independencia americanas. ¡Aquella imborrable educación falangista de los años cuarenta! A los postres y a la sobremesa, Vargas leyó con ritmo expresivo los largos párrafos incriminados. Robles explicó finalmente que

¹¹ El apunte a lo madrileño cobrará importancia para Barral y para la lectura que se haga del ambiente en uno y otro lado. El otro extremo es Barcelona que, al menos en lo que concierne al autor de las *Memorias* —un catalán—, tiene un aire diferente en donde la distinción entre lo madrileño o lo mesetario y lo condal o barcelonés es medular, como se puede ver en *Otoño en Madrid hacia 1950* de Juan Benet (Madrid, Alianza, 2003).

¹² *Op. cit.*, p. 399.

¹³ *Op. cit.*, p. 400.

había una sola cosa que no podía conceder. El militar de más alta graduación que aparecía en el libro, el personaje que aparecía en la cima del mando, coronel-director del Colegio Leoncio Prado, aparecía motejado de cetáceo, lo cual, en un país «desgraciadamente» gobernado (comenzaba a transpirar el futuro) por el brazo militar, podía parecer alusivo y era inadmisibles. Cetáceo era altamente insultante. ¿Cómo reaccionaría un ciudadano al que en las calles de Madrid se le interpelase como «so cetáceo»? Si dijese ballena sería tal vez diferente. Vargas explicó que todos los personajes del libro eran alguna vez, si no habitualmente, designados con epítetos animalescos y que cetáceo era una alusión de los cadetes a la tripa del coronel. Sí, pero ¿por qué no ballena? Bueno, ballena. El autor cedió, fue su única concesión. Pero estos procedimientos que comportaban no sólo el diálogo sino el confrontamiento de dignidades entre los altos funcionarios responsables y un escritor ya aureolado por el prestigio, son del tiempo adelante, de los años de Fraga Iribarne y después y no corrían en la época de la incorporación de Salinas, en la de nuestras primeras armas editoriales en el campo de la literatura ambiciosa.¹⁴

Estas descripciones eran la muestra de una especie de toma de conciencia de la que aventura el siguiente recuerdo:

No, yo no había sido evidentemente un niño de la República; fui un niño de la guerra civil, uno de los niños que habían vivido la guerra como primera gran experiencia personal, no vicaria del papel activo y consciente que en ella jugaran nuestros padres, directamente y en la calle. Una condición común a mucha gente de mis años, sobre todo a los que no tenían padre o lo perdieron, o a aquellos cuyos padres quedaron en una situación forzosamente pasiva que excluía la toma de partido. Dije en *Años de penitencia* que, para mí, la guerra había sido un *hortus liberatis*, quizá sin precisar demasiado que, sobre todo, había encerrado en sus límites el proceso de toma de conciencia de la propia personalidad, de constitución de la identidad definitiva, con la totalidad de sus vertientes hacia dentro y hacia fuera [...].

¹⁴ *Op. cit.*, p. 401.

La República de antes de la guerra es para mí el olor a cuero y a acero del salón de la casa, el almidón de los delantales de las doncellas, el olor caliente de la tapicería del automóvil o el de chamusquina del proyector doméstico de cine, el reloj de barco del pasillo, que marca las seis, entre dos higrómetros, en el momento en que mi padre timbrea desde la portería y mi madre nos despide con las últimas recomendaciones y, a lo sumo, la sensación molesta de estar de más en una habitación en la que hablan acaloradamente con un periódico abierto sobre la mesa.¹⁵

A esta sensación se le pueden equiparar unas palabras de José Agustín Goytisolo, uno de los compañeros de viaje de Barral, a colación de esa infancia que describe:

Todo era oscuro y difícil, desde besar a una muchacha o comer caliente, hasta conseguir un libro de Vallejo o expresarse en la calle y en las aulas con cierta normalidad. Realmente parecía que la historia hubiese dado un extraño giro, y viviésemos todos a salto de mata, como en una enorme y esperpéntica Casa de la Troya, pero con cartilla de racionamiento, cigarrillos Tritón y olor a permanganato.

El mundo del trabajo y la vida estudiantil flotaban entre brumas grisáceas y se encontraban a veces fugazmente en los cines de barriada, entre cáscaras de pipas de girasol y piojo verde. Solamente la burguesía mostraba su raro y fulgurante esplendor, en medio de la apatía general. Me obsesionaba esa burguesía [...] Se vivía en un mundo ralentizado.¹⁶

Quizá sea bueno mencionar que estos personajes crecieron, pues, en una atmósfera así, pero que, en realidad, no veían una modificación ulterior hasta que comenzó lo que podríamos llamar primera juventud. La narración memorialística se detiene en la etapa universitaria, pero, en este caso, lo que puede interesar es la conformación del pequeño grupo que se reunió en torno a una

¹⁵ *Op. cit.*, p. 404.

¹⁶ “Desde ahora y sin nostalgia una vez más”, en Goytisolo, José Agustín, *Salmos al viento*, prólogo de José María Castellet, España, Lumen, 1980, pp. 7-8.

conveniencia empresarial: el inicio de la modesta Seix Barral, una rutilante aventura, “una idea excelente, contra lo que era sensato prever”, remata Barral.¹⁷

En la ecuación, pues, aparecen, además de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, Jaime Salinas, Juan Petit y el propio Víctor Seix. Barral medita sobre Seix Barral. El énfasis está en la incorporación de Jaime Salinas a quien le reconoce haber adoptado los planteamientos editoriales. A él le deben, dice, que hubiera tanta convicción en la empresa, una firmeza como traída de otra parte:

No tengo mucha idea de cuánto duraría el proceso de racionalización de Seix Barral que el ingeniero Garnón, bajo su lejana supervisión, confió finalmente en Salinas. Muchos meses, seguramente; lo que ocurrió fue que, a lo largo de él, incrustado doblemente a causa, por una parte, de la natural curiosidad por lo que se suponía que estaba haciendo, y por la creciente y ya intensa relación personal con todos nosotros, por otra, en los sueños y proyectos de Petit, yo y nuestras visitas cotidianas, cultivábamos y armábamos lentamente, Jaime se fue integrando al futuro de la editorial sin que nadie se diese demasiada cuenta [...].

Aquella editorial que unos pocos años más tarde, todavía en una etapa de inmadurez empresarial, había de jugar un papel importante en el rearme de la cultura literaria y humanística españolas, desmanteladas por el franquismo, nacía de la improvisación y en el más absoluto gobierno financiero. Injertada en una empresa industrial de mediano porte que se movía a impulsos de una inercia indetenible y ritmada, la embrionaria casa editora carecía de cuentas propias, ignoraba la contabilidad de costos y no padecía de las estrechuras de los presupuestos de tesorería. Su único tributo a la protección de la empresa matriz eran los súbitos malhumores y los gestos de hastío y desconfianza de sus dirigentes. Los balances eran vaguísimas listas de datos y de aproximadas sumas elaboradas por el sordo Agustín Güell, un encantador anciano con manguitos, aterrizado por la atrabilis del primo Eduardo. Los proyec-

¹⁷ *Op. cit.*, p. 388.

tos, las reformas, las incorporaciones, como la de Salinas, por ejemplo, no necesitaban ser razonados, calculados, seriamente expuestos. Habían simplemente de conseguirse por vías y procedimientos diplomáticos. Estoy convencido que el rápido desarrollo y consolidación de una actividad editorial que, evidentemente, en aquel contexto social y económico, debió parecer descabellado a cualquier persona sensata, se justifica, en gran parte, en la sistemática conculcación de todas esas groserías empíricas que han codificado en las llamadas ciencias empresariales, en sortear y evitar todo lo que hay que prever.¹⁸

Parece que Barral nota algo que Jaime Salinas comandó casi sin darse cuenta. Lo atribuye a que Salinas parecía venir de un mundo diferente al español. Había vivido en Francia y al volver era como si no se tuviera conciencia de este ambiente tétrico del que tanto peroraban los poetas de la Escuela de Barcelona. Se trataba de una testarudez o irreflexión que le sirvió, parece, para actuar y darle un respiro a un estado de cosas familiar para los demás. Da la impresión de que hasta ese momento de su inclusión en el grupo la consigna era esperar a que muriera Franco para que las cosas cambiaran. Era una relación con la vida en la que se aspiraba a que la situación actual, y con un pretérito acumulado de veinte años, terminara por acabamiento. Y es verdad que parecía que esa pared llamada franquismo no tenía fin sino fuera con la muerte del dictador que, oh mala fortuna para los esperanzados, no llegaba nunca o no llegaba aún, y parecía faltar mucho. Esta sensación era un sentimiento compartido que mantenía a la flota en un estatismo, entre pasmoso y adormilado, entre diletante y pusilánime, aguardando la mayoría de edad. Pero esa imposibilidad pareció más bien, antes de Seix Barral, un sinónimo de haber perdido la brújula hasta que Salinas preguntó: “¿[...] acaso alguien seguía creyendo edificar para antes del fin del franquismo? ¿O alguien seguía creyendo que esa Era de represión cultural iba a durar indefinidamente?”¹⁹

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 392-393.

¹⁹ *Idem.*

Todo parecía politizado y la conversación giraba en torno a lo que había de hacerse frente a lo que estaba sucediendo. Pero el pronunciamiento de Barral y de Salinas no era el mismo compromiso que ostentaban, por ejemplo, Juan y Luis Goytisolo. No era el mismo; sin embargo, era también una arista de lo mismo. Había un clima en el que ya no era posible esperar a que terminara, ya fuera mediante la revolución, ya a través de la muerte del dictador, ese clima de otoño en la vida de los españoles. Arribaban, al parecer, al vértice donde había que hacer las cosas y que esa acción transformara la realidad. Ya no bastaba cuestionar directamente, en afrentas más bien con aire de derrota, o con respuestas indiferentes por decir lo menos, censuradoras y persecutorias por nombrar la normalidad. Es decir, estaba muy cerca una toma de consciencia que cambiaría las cosas— por lo menos para ellos—. Dejaron de esperar, como apunta Jaime Gil de Biedma:

Allá por los años 1956 a 1959, cuando el Régimen parecía haber entrado en una fase de disolución final, los más avisados entre los jóvenes escritores solíamos decir medio en broma que el día en que Franco desapareciese se nos plantearía un grave problema. Franco no ha desaparecido, pero el problema se nos ha planteado, y de una manera distinta de la que entonces podíamos imaginar. Porque lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de los escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país. Abandonados a nosotros, los escritores nos encontramos habitando una sociedad en la que coexisten los inconvenientes del periodo anterior y los que trae consigo el crecimiento industrial y económico, sin que se asomen todavía por ninguna parte los alicientes que éste suele ofrecer en las sociedades capitalistas plenamente desarrolladas, entre los cuales el primero es la libertad de expresión.²⁰

²⁰ Gil de Biedma, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 202.

Por su parte, Juan Goytisolo —autoexiliado en París, relacionado con la editorial Gallimard y muy cercano al Partido Comunista—, a Jorge Semprún, narra su experiencia de esta manera en el segundo tomo autobiográfico que publicaría Alianza en 1986:

Dos acontecimientos político-culturales en los que de un modo u otro participé despuntan por su interés a lo largo del período accidentado y a trechos amargo del año cincuenta y nueve: el homenaje a Machado en Collioure y la Huelga Nacional Pacífica del 18 de junio que, según sus organizadores, debía marcar el comienzo del fin de la dictadura de Franco [...].

Aunque carecía de mi actual experiencia de las dictaduras, atrapadas siempre en el dilema de acallar la disidencia con métodos coercitivos y mantener de puertas para afuera una fachada de respetabilidad, mi intuición de que el silencio era el mejor cómplice de los sistemas opresores y únicamente la denuncia reiterada de sus abusos podría dar fin a éstos salió reconfortada del lance. Si la policía había despachado a uno de sus funcionarios a casa para que mi padre ejerciera presión sobre mí y me quedara quieto, ello indicaba que mi actividad perturbaba y, por consiguiente, había que proseguirla.²¹

El asunto es que la actividad tanto de Barral, Gil de Biedma y Salinas, como de los Goytisolo, les daba cierta certeza de que el compromiso del intelectual tenía trascendencia. Un trasfondo ideológico dirigía las invectivas, por lo menos más claramente, en el caso de Goytisolo. Es menos meridiano en Barral porque su recuerdo se centra en el anhelo de promover una literatura excepcional más que en la promoción del cariz ideologizante. Sin embargo, al final, la comprensión del compromiso a través del quehacer literario queda patente. Este ejercicio se relaciona con la época de una manera ineludible.

Para Juan Goytisolo el Encuentro Internacional en Formentor aparece en la memoria como un evento denunciado por la oficialía. Era considerado “nido de comunistas”, algo que tomaría por sorpresa a Barral, quien militaba más bien en la idea

²¹ Goytisolo, Juan, *En los reinos de taifa*, Madrid, Alianza, 1986, p. 47.

de la concordia y la transformación del ámbito literario más que del político. A la par del encuentro se daba la propagación de la huelga de mineros en Asturias. Estos dos eventos le sirven de pretexto para reflexionar su avatar personal en este entorno:

Una mezcla confusa de angustia y descontento personal, anhelo revolucionario frustrado y solidaridad con un paisaje cultural y humano que pronto me fascinaría, impregna las páginas de los libros y artículos escritos por estas fechas. Mientras luego me esforzaría en cerner las cosas y distinguir la visión crítica de lo real de la escenografía mental y libido, el ensayo «España y Europa» refleja penosamente las tensiones, crispación, instintos sublimados y exigencias opuestas con los que entonces contendía las sombras y opacidades censuradas en la superficie del texto, terminaban por contagiario de una odiosa irracional y, bajo la urdimbre falaz de la ideología marxista, emergía a trechos la hilaza de una mera fantasía revolucionaria. A horcajadas del mundo exterior y la autenticidad subjetiva, mi examen adolecía cuando menos de desorden y coherencia. La falta de una relación limpia conmigo mismo se traducía así, inevitablemente, en la falta de limpieza de la relación con el mundo y con los demás [...].

Si la expresión de solidaridad con el mundo explotado y oprimido por las «naciones civilizadas» estaba totalmente justificada por los hechos, la identificación de España con él era, desde luego, aberrante y mostraba con claridad meridiana mi desdichada propensión de entonces a convertir la impaciencia en ley histórica y tomar los deseos por realidades. La crisis profunda que vivía, aun disfrazada de compromiso político y exaltación revolucionaria, se transparentaba con todo en unas líneas cuya dolorosa sinceridad despunta señera en el magma pardo y prosaico de los embrullados sentimientos e ideas: «El lector debe comprender piadosamente que escribir en España es llorar y que no hay castigo peor al de encarar nuestra realidad sin excusas ni componendas. El intelectual español es víctima de la neurastenia profunda. A desesperación de Larra le persigue como un espectro y, ¿cómo escapar a ella si todos los días son grises? Perdónensenos, pues, nuestros instintos homicidas. Pero es difícil vivir y conservar siempre la calma.»²²

²² *Op. cit.*, pp. 77-78.

Con todo, esta falacia patética a la que apelaba Goytisolo tenía su fondo de sinceridad o de honestidad. Aunque él se reprocha tener intereses un poco encontrados o filtrados por sus conflictos personales, este planteamiento llevaba hacia el centro de la labor de Barral y Salinas. Al organizar los Encuentros Internacionales en Formentor, abrían la posibilidad o la necesaria existencia de una especie de ventana en esa fachada franquista que negaba y escondía a como diera lugar un estado de cosas que se movía entre la tiranía, la censura, la aridez y la intolerancia. Era el momento histórico para ejercer una libertad de expresión que ni sus padres ni ellos conocían, como lo hace notar Gil de Biedma:

Porque el Régimen, que tan notable capacidad de asimilación ha demostrado en otros terrenos, se encuentra en éste con un límite insalvable: la libertad de expresión inevitablemente conduciría al libre examen de la interpretación que él ha dado de sí mismo, de sus orígenes y de sus finalidades. En lo que respecta a las artes, las ideas y la información, el *new deal* franquista no pasa de ser astucia, más o menos habilidosa, para buscar coartadas. Una más exacta idea del perímetro glúteo de Sofía Loren y la prueba, recientemente suministrada por las pantallas de cine españolas, de que en extranjero un hombre y una mujer van a veces juntos a la cama sin estar casados y sin que ella sea puta —prueba que la inmensa mayoría de los púberes del litoral turístico había verificado ya particularmente, y a entera satisfacción suya—, a eso y a poco más se reduce la información suplementaria que los españoles hemos obtenido gracias al celo ilustrado del nuevo Gran Visir de Información.²³

Ese dichoso nido de comunistas era un boquete que respondía a una quimera. Se llevó a cabo, aunque no como lo esperaría Goytisolo, que aporta esta reflexión en su autobiografía frente a las posturas del Régimen, para él impostoras, pero, para la nación, un *New Deal* de apertura:

²³ Gil de Biedma, Jaime, *op. cit.*, pp. 209-210.

Había que enterrar el hacha del nacionalismo anacrónico y adaptarse a la realidad. Dicha metamorfosis modificaba la estrategia del escritor y la naturaleza misma de su discurso, su destinatario mental era otro. Al renunciar a los valores subyacentes a mi anterior literatura «comprometida» lo hacía, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino vasta, rica y dinámica e Iberoamericana. El acto de desprenderme de unas señas de identidad, opresivas y estériles, abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o Buenos Aires.²⁴

Así, el centro de estas reflexiones y el epicentro de la acción era eso que habían ideado juntos Barral y Salinas, Petit y Víctor Seix: el Encuentro Internacional en Formentor. Jaime Gil de Biedma en *El pie de la letra* incluye “Carta de España (o todo era nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” donde parece contenerse un estado de cosas que coincide con lo que a Goytisolo le resulta medular:

Entre los adictos a la embriaguez figuramos, de manera conspiciua, la mayoría de los escritores que ha producido el país durante los últimos quince años, hasta el punto que el hecho de ser joven poeta, o joven novelista, parecía connotar, por sí solo, la calidad antifranquista militante. Había en esa casi general y fervorosa militancia literaria algo como la satisfacción desviada de un impulso. Para las clases universitarias e intelectuales, la literatura *engagée* ha sido un poco lo que la devoción a este o a aquel equipo de fútbol para las masas urbanas: un sucedáneo de la pasión y de la acción política. Pero las consecuencias de ese *quid pro quo* han sido menos felices en el campo de las letras que en los campos de juego, porque, siendo como es la maestría literaria de naturaleza distinta a la maestría futbolística, no existía por desdicha la posibilidad de importar y nacionalizar grandes escritores, igual que se han importado y nacionalizado grandes jugadores. En el fútbol, además, no opera la censura.

Para la literatura bajo el régimen de Franco, hoy como ayer, sí; de modo que el desahogo que el escritor y sus lectores pueden

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

dar los instintos políticos es de carácter privado e imaginario que apenas suele traer otra consecuencia que el falseamiento de las obras literarias y de las ideologías. Burlar la censura requiere una educación literaria e ideológica, una capacidad de distanciamiento, con respecto a uno mismo y con respecto a la obra, que la guerra destruyó y cuya reaparición la pervivencia de la dictadura hace muy difícil. El idealismo sentimental, el *wishful thinking*, la demagógica ambigüedad, las vagas protestas en nombre de la esperanza, la justicia, el pueblo o la fraternidad, que la censura deja pasar porque no comprende su significado, o porque comprende muy bien su significado es tan confuso que puede interpretarse de mil maneras, incluso de manera franquista, han tenido efecto letal para las mentes y las obras de muchos escritores.²⁵

La operatividad de este inaplazable movimiento o emergencia del grupo, que había comenzado como “La joven escuela de poetas catalanes que escriben en castellano”, se fue modificando hasta este momento de fines de la década de los cincuenta. Barral explica que las bases teóricas eran muy simples: “Se trataba de constituir una *back list* con los autores importantes muy recientes, o exóticos a los canales de información italo-franceses de los editores argentinos, adelantándose a cubrir una etapa de las literaturas extranjeras en las que todavía no parecían interesados”.²⁶ Les importaba llegar a algo que llamaban *minoría atenta*. Nadie más trató eso en ese momento, ni antes. Habrían de aprovechar el *envilecimiento* del mercado librero en gran medida a causa del oportunismo y la cobardía de las editoriales y la irracionalidad de la censura previa. ¿Cómo iban a escoger ese catálogo del que hablaban? Podría ser la siguiente pregunta. Barral explica que sus fuentes eran la NBF y *Les Temps Modernes*, los suplementos de algún semanario centroeuropeo.

Es de reconocerse que la empresa suscitó la simpatía y el entusiasmo de quienes convocó: Feltrinelli, Einaudi, Mondadori, Díez-Canedo, son nombres que aparecen en las listas que

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ *Ibid.*, pp. 393-394.

da Barral. Entre curiosidad y afición por empresas destinadas al fracaso que hallan un momento de plenitud, ésta ocupa un lugar apoteósico, pues, como el propio Barral presume: “Sin medios, casi sin autorización de nadie, organizó (Salinas) un embrionario departamento de relaciones públicas que con cualquier motivo ofrecía unas copas, propiciaba reuniones y presentaba autores, siempre que se podía”.²⁷

Estos personajes compartieron una cosquilla, esa incomodidad que Gil de Biedma nombraría como *la mala conciencia*. Se transformó en una convención literaria, en un motivo que, aunque remite a una parte de la literatura inglesa de los años treinta del siglo pasado, irrumpe revestida del prestigio de la novedad y de lo actual en la literatura española a partir de la propuesta de estos escritores. Pero, más allá de la innovación, difícilmente se hubiera dado sin la biografía y el conocimiento, la formación y la sensibilidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que la mala conciencia operó como una vía de escape literario que no encontró correlato como solución de algunas de estas vidas, como en el caso de Goytisolo o el del mismo Barral. En este sentido, la mala conciencia orientó una escritura al servicio de la propia experiencia, la escritura y la acción en el campo literario. Hallazgo fortuito y amable en lo literario, polémico y conflictivo en lo personal, de una manera u otra dotó a estos escritores de una temperatura colectiva que se transfiguró en el camino del boato Formentor. De lo sucedido en estos Encuentros, lo que interesa destacar ahora es la irrupción de una naciente presencia de escritores de otras latitudes —en sentido estricto, de Latinoamérica—, en obediencia a las inquietudes expresadas por Barral. Me valgo de la publicación de *La ciudad y los perros* como un ejemplo tácito de la trascendencia de la empresa ideada por Salinas y Barral. Es tan sólo uno de los fenómenos que se sucedieron, consecuencia de este recorrido por el ejercicio del compromiso intelectual del editor burgués y su colega. El propio Barral ofrece sus *Memorias* como una revisión crítica sobre sus ideas y sus posicionamientos, como lo

²⁷ *Ibid.*, p. 396.

anota Alberto Oliart en el prólogo, donde atribuye un aire de exageración por parte de Carlos ante la fatiga de los dogmas de la resistencia al fascismo, cuando llegó la hora de pasar del silencio pactado y encubridor del compromiso social de izquierdas. En ese sentido, tiene un gran valor el reconocimiento que hace Barral a propósito de sus tendencias comunistas. Afirma que si se inclinaba hacia ese lado era porque “sólo los comunistas se interesaban por los intelectuales y aún más los resortes de difusión de cultura insumisa”. Como a Goytisolo, a Barral le llegó la hora de reconocer que la militancia no resolvía sus inquietudes, antes bien las limitaba el compromiso moral a favor de la libertad, quizá por eso su empresa editorial fue más allá de una filiación ideológica hasta rozar con un anarquismo que respondía a unas inquietudes halladas desde la primera juventud: cuando se quiere todo pero nada se puede. Los años universitarios estaban a casi ya veinte años cuando se cristalizó el viaje a Colliure, origen de sociedades inolvidables para la historia de la literatura. Una experiencia donde

[...] se produjo un hecho notable que me gustaría situar en el centro de un proceso facticio y moral, de un cambio de actitudes lento y a principio impreciso que afectaría mis relaciones externas con el mundo de la creación literaria y con sus fronteras sociales y, en definitiva, a las apariencias de mi personaje asumido. Se trata del viaje a Colliure, en febrero de 1959, con ocasión del homenaje a Machado en el vigésimo aniversario de su muerte [...].

Más que el acto literario-político en el cementerio, con discurso trémulo de Herrera Petere —esas cosas me parecen siempre de un novecentismo que ha sustituido la pasión por el miedo al ridículo—, recuerdo con viveza la pensión de Madame Quintana, que conservaba o había reinstalado la habitación del óbito con las dos camas del tiempo del suceso.²⁸

Es posible que la algarabía que le causa este recuerdo emotivo no sea el único impulso para registrarlo con detalle en las me-

²⁸ *Ibid.*, pp. 427-428.

morias. Hay algo más que se inició este largo fin de semana que tiene mucho más que ver con

La súbita toma de conciencia de una situación nueva, hasta entonces insensiblemente adquirida [...]. De pronto, a partir de una frase indiferente de José Agustín, de algo que me aludía con cualquier propósito, me sobrevino la sensación y la idea, enseguida, de estar de acuerdo con un personaje que yo ignoraba aún y que los demás admitían como un hecho objetivo: el de un yo mismo que, además de escribir trabajosamente versos y emitir casi continuamente opiniones literarias más o menos fundadas, las estaba ejerciendo —en opinión de los otros— o las podía ejercer —me decía yo ahora— en forma definitiva. Yo era, si quería darme cuenta, alguien investido de un cierto poder literario, basado a medias en la propia reputación personal (de poeta más bien secreto, pero no desdeñable, y de brillante charlatán de café) y en una posición objetiva, la de las posibilidades editoriales, de verdadero privilegio. Seriamente privilegiadas, tales posibilidades, por la absoluta falta de competencia o por la provinciana torpeza de mis colegas industriales en el terreno de la literatura, eso lo sabía muy bien, o por la fatiga de algún raro predecesor, como José Janés, zurrado por los años duros de la posguerra. En el festejo machadiano coincidían casi todas las vías de comprobación de esa incipiente investidura [...] Comprendí que una pequeña parcela de poder marginal sólo existe en la posibilidad en la medida en que uno la conoce y, es al mismo tiempo, capaz de dar la impresión de que la ignora; de que se trata de un invento de los demás, de los que tienen en ese mismo terreno una posición más débil, para explicarse y para explicar una situación natural, un conjunto de circunstancias y de rasgos del personaje por ellas envuelto que deben aparentarse como inevitables, como casi congénitas. Descubro, creo yo, en mi propio alrededor, los contornos del cinismo que hacen el poder, por pequeño que sea, real y ejercible.²⁹

La comprensión de este coto fue para Barral un paso firme pero no suficiente para abanderar el ideario promovido desde el cu-

²⁹ *Ibid.*, p. 430.

bil de Seix Barral, en Barcelona, con los amigos. Se daba cuenta que, además de tener la posibilidad de hacer respetar la poesía y de optar por ejercer ese cierto poder de incluir lo que predicaban en el mapa literario luego de ser objeto de abyección, incluso como para reemplazar lo oficial antologado hasta entonces, no era todavía lo más importante. Había algo que tenían que hacer para mantener la duración de este entorno conveniente. Vio entonces que los novelistas, en el país de la prosa, como él mismo apunta, eran los que podían portar la llave de la incursión, del cambio y del dominio o ejercicio del capital de ese hecho de significación histórica que estaban atestiguando. La infantería residía en los “imitadores de Gorki y de las traducciones argentinas de la generación norteamericana de la Gran Depresión, los pioneros del social-realismo”.³⁰ Eran los prosistas, pues, quienes se debían encargar de la conquista como grupo y generación. Ahí estaban los Goytisolo y los pavesianos (García Hortelano, por ejemplo). En las *Memorias* se decanta un resumen de lo que le quedó claro esa noche de mucho pensar en las palabras de José Agustín. Dice: “Estrategia: la editorial, sus premios, sus recientes vinculaciones con la maquinaria europea de *Clercs de l'édition* que repartía y ajustaba reputaciones y las candidaturas a figurar en los futuros manuales de literatura universal”.³¹

Además de la elaboración de una antología de poesía española que finalmente se tituló *Veinte años de poesía española 1939-1959*,³² ideada por José María Castellet, emprendieron, también, el encuadre de novelistas. Dice Barral que el descubrimiento de Juan García Hortelano fue el inicio de este plan. Lo conoció con la concesión del Premio Biblioteca Breve que, en su edición de 1959, se había entregado a Luis Goytisolo por su novela *Las afueras*.³³ Gracias a esa presencia el grupo adquirió el matiz de

³⁰ *Ibid.*, p. 431.

³¹ *Idem.*

³² Castellet, José María, *Veinte años de poesía española 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

³³ Goytisolo, Luis, *Las afueras*, Barcelona, Seix Barral, 1958, 1971.

conjura, la conjura del Hotel Formentor. “Desde García Hortelano fue diferente”, puntualiza Barral. Era un escalón que ayudaba a unir los puntos en los propósitos del editor burgués. Sus intereses los expresa unas páginas más adelante. Veía el medio y su mirada. Quería distinguir sutilezas y matices entre lo que eran valores de ámbito nacional y lo que podían resultar valores universales. Se familiarizaba con la manera de pensar que podría llamarse la mirada del editor. De ahí se decantan estas reflexiones a propósito del proyecto literario en marcha. Pensaba entonces de la siguiente forma:

Las literaturas nacionales están basadas en las descollantes segundas figuras, no en las excepciones, en los excesos de talento de los autores que operan al margen de las modas y corrientes. La decantación de las influencias, la asimilación de las experiencias foráneas, la puntual comparecencia a la cita con lo que debe ser contado, el establecimiento literario aparentemente real de la sociedad cotidiana, los motores, en suma, de la historia literaria operan siempre con absoluta independencia de las invenciones geniales, en los niveles de la buena literatura, pero no de la excepcional —y uso genial y excepcional en términos relativos—; las literaturas vivas están hechas de segundas figuras, de obras conformes a las exigencias de un público inteligente pero no profético que tiende a hacer esperar algunos años el reconocimiento de los hallazgos insólitos y presuntamente duraderos. Pero más allá del ámbito de la literatura nacional, esa literatura regular no tiene excesivo sentido sino como punta de una moda exportable cuando el país de que procede es culturalmente dominante. La buena literatura no es exportable. Más allá de las fronteras sólo se impondrán verdaderamente los libros excepcionales o las mediocridades anecdóticas.³⁴

Ante la literatura, también deja unas palabras que quizá podrían ser una guía, un pensamiento sobre lo literario desde el alféizar de quien escoge y de las derivas de las ideas llevadas a la acción; rectificar y atender a las circunstancias, podían ser las consignas:

³⁴ *Op. cit.*, p. 485.

Y lo que el editor honesto intenta vender y lo que al final se vende es la buena literatura de su catálogo, mientras que lo que el editor honesto intenta comprar son los libros excepcionales adivinándolos por entre los rangos de lo establecido. El menos escrupuloso va directamente a la caza de las mediocridades anecdóticas. El negocio consiste en estimar de qué tipo de calidad se trata. Cuando se aparenta ser el editor español el asunto es francamente más difícil. Hay que defender una literatura —ya no digo catálogo porque entonces aún no existía— con algunas excepciones salvajes y poco creíbles, y casi yerma en lo tocante a segundas figuras. Una literatura que pasa generalmente de lo casi excepcional no diría que directamente a la basura ni a la pieza de organillo, pero sí a los terceros planos de banalidad uniforme. Una literatura, en fin, con muy pocos nombres propios y casi todos demasiado singulares hasta la llegada, incorporación de los novelistas latinoamericanos, de su avalancha tranquilizadora de segundas figuras salpicada de unas pocas excepciones [...] en el campo de la narrativa y en los círculos editoriales, el proyecto Formentor, que no había nacido pensando en ello, tendió a mitigar durante unos años estas contrariedades y a ampliar las perspectivas sobre nuestras letras.³⁵

Quizá no se imaginaron qué repercusiones estaba teniendo esta asociación editorial. Significó, a la postre, una toma de postura y apropiación de un medio adormilado desde hacía años. Probablemente por eso la sorpresa de Barral al recontar las extrañas anécdotas que empezaron a bordear las reuniones en el lugar apartado del hotel lujoso, donde se había estipulado el protocolo para el club de los poetas, para el Premio Formentor, que aspiraba a competir con el nobel, y las votaciones y deliberaciones del certamen Biblioteca Breve que guardaba, en sí mismo, una caja de pandora para el mundo editorial. Como he dicho, el que sí veía estas olas hechas por un movimiento así era Juan Goytisolo, atento a las gabardinas de los personajes extraños que se revelaron más tarde como policías. Pero las delegaciones ya estaban en marcha.

³⁵ *Ibid.*, p. 486.

Y en la edición del Premio Biblioteca Breve de 1962 es cuando aparece Mario Vargas Llosa. Barral cuenta la escaramuza de un año después, 1963, cuando Vargas Llosa estaba propuesto para competir por el Premio Formentor. La anécdota se desarrolla así:

Eran candidatos principales al Premio Formentor la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros* —que había obtenido el Premio Biblioteca Breve del año anterior y estaba todavía inédita, en galeras repartidas a los votantes— y la novela en la lengua francesa de Jorge Semprún *Le long voyage*, creo que también en pruebas de galera. Vargas Llosa tenía en contra el hecho de que el año anterior se había llevado el premio un escritor en castellano, Juan García Hortelano, con *Tormenta de verano*, ahora exhibida en trece ediciones simultáneas, y, quíerose o no, en ese tipo de premios internacionales la rotación de lenguas y naciones es ley secreta, implícita, que generalmente se respeta [...] A favor de Vargas estaba, en cambio, el hecho de que Semprún fuese de todos modos un escritor español, aunque su novela fuese francesa, y la evidencia de que el intento literario de Vargas Llosa era mucho más ambicioso. La opinión de los siete editores votantes estaba, al parecer, dividida y equilibrada. El español, el escandinavo y el inglés estaban por la novela de Vargas; el italiano y el norteamericano, además del francés por Semprún. No hacía falta la sagacidad excepcional para comprender que el grupo parisino que aglutinaba Monique Lange estaba detrás de la candidatura del amigo Semprún [...] Monique Lange, aparte de persona encantadora, era evidentemente político altísimo y tuvo una enorme influencia en la selección de rumbos de la política editorial francesa de aquella época, y no poca presencia en el norte de la española [...] Monique fue el eje literario de Gallimard a lo largo de lo mejor de aquellos años, una conciencia literaria que Juan Goytisolo subrayaba con sus pasiones políticas. Era el personaje necesario sin el que aquella disparatada aventura internacional no hubiera sido posible.³⁶

Esta trama sirve de ilustración para dar medida a la magnitud de lo hecho en Formentor. Más allá de los clubes de amigos que

³⁶ *Ibid.*, pp. 548-549.

atendieron al llamado de esa editorial que cambió sus formas anteriores para modificar, a su vez, la manera de difundir la producción literaria desde España hacia la península, y hacia el territorio hispanohablante, era una renovación en forma de lo visto desde hacía veinte años; una explosión obligada frente a las circunstancias, de manera que podría pensarse que, lo no sucedido hasta entonces por los bloques mesetarios, por la tendencia a la uniformidad y a la escuela capitalina —diletante, diría Goytisolo—, sucedía ahí. La efervescencia era una reacción que a estos tiempos parece, más bien, lógica, llena de un entusiasmo, además, propio de esos inaugurales sesenta donde los movimientos juveniles y pro-latinoamericanistas tenían su lugar ganado entre las simpatías. Prueba de este interés es el viaje a la Habana de Juan Goytisolo, quien se proponía como carne de cañón en defensa de la lucha, un compromiso que en ese entonces le parecía el necesario mínimo que debía proponer un intelectual afiliado a su naturaleza de pensador y hombre de acción. Por su parte, Barral, embalado en el engranaje de la labor editorial asumió los compromisos de acercarse a los círculos de literatura española y latinoamericana. Los viajes a México y a Cuba, estrictamente literarios, como se detiene a aclarar, tenían como objetivo conocer a la gente de letras, escritores célebres o futuros. En suma, América es un capítulo importante, aparte en importancia y en trascendencia, de esos años de Formentor. Lo sustancial para este texto es centrarse en la Biblioteca Breve, “a la que parece que tanto deben los intelectuales y hasta los políticos más jóvenes”, y que era un vehículo de “exploración de otras culturas vivas y, finalmente, de provocación de las propias”. En el análisis el resultado dice que el premio Biblioteca Breve fue eficaz. Recorrió la Península, ultramar y la prosa de las Indias. Hizo de un desconocido Vargas Llosa,

[...] un eje de una política de descubrimientos y de reconocimientos de escritores publicados en el secreto de la provincia y hasta entonces condenados al ergástulo de las estrechas glorias municipales [...] Sin que nadie se lo hubiera propuesto con verdadera determinación, el premio era al cabo de los años un

puente literario transatlántico, practicable sólo para una cierta literatura, digamos que de mi gusto y manías, que se pretendió vanguardia de una literatura que resultó muy importante [...] Aquel premio comenzó siendo un instrumento de maniobra editorial y terminó en maravilloso juguete de la cultura.³⁷

Reflexionar a propósito de esta empresa editorial le deja a Barral unos pensamientos claros de su desconocimiento de la generación de narradores latinoamericanos que se encontraban dispersos. Pero parece ser que el certamen podría asimilarse como un punto de unión donde terminaron reculando quienes ni siquiera se conocían, o sólo de oídas. Luego de que Vargas Llosa se lo agenció, podría decirse que se convirtió en un punto de referencia para los aspirantes a la consagración de su obra literaria. El Biblioteca Breve atrajo a esa generación de escritores dispersos y los ayudó a reconocerse y a encontrarse en “salas y agujeros de la editorial barcelonesa o en las fiestas revolucionarias de La Habana. O en un café de París.”³⁸ La afirmación es aceptada de tal manera que se considera a este Premio el epicentro del *boom* latinoamericano, como lo ha dejado dicho Emir Rodríguez Monegal en *El boom de la novela latinoamericana*, publicado en Venezuela por la editorial Tiempo Nuevo, en 1972. También se toca el tema en el recuento del cine de la *gauche divine* en una valiosa crónica escrita por Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro donde se distingue que, además, “Barcelona era el lugar de residencia de escritores procedentes del otro lado del Atlántico. Algunos de ellos, como Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante o Gabriel García Márquez, habían tenido o tendrían en breve una específica relación con el cine”.³⁹

Quizá sí sea cierto que uno de los casos que más recuerda Barral es el de Mario Vargas Llosa, pero también es posible

³⁷ *Ibid.*, p. 572.

³⁸ *Ibid.*, p. 574.

³⁹ Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro, *La escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*, prólogo de Enrique Vila-Matas, Barcelona, Crónicas, Anagrama, 1999.

que él no sea el único que considere la premiación de *La ciudad y los perros* como uno de los casos memorables y una historia que se iniciaba ahí, en la concordia en medio de la censura, en el reconocimiento de las literaturas excepcionales surgidas en Latinoamérica.

El nombre de Mario Vargas Llosa es importante en esta constelación, posiblemente porque representa el cumplimiento o la cristalización de una idea que venía pensándose en Seix Barral a propósito de transformar el panorama literario de lo que se publicaba en España por esos días. Esquirlas filosas de ese pequeño movimiento centrípeto originado de una experiencia madrileña, como le llama Barral.

Fue, según él mismo, una experiencia a propósito de la vida literaria, no la de lo editorial sino la gratuita, del reconocimiento que le atribuye a una sensación de una realidad deprimente, que a la hora de escribir las *Memorias* parecía sin importancia pero, en ese tiempo de la visita a Madrid, no, porque en ese momento se le aclaró para sí que, como afirma:

[...] lo que me proponía hacer escribiendo versos y decantando poemas tenía poco que ver con lo que «había que hacer», con lo que se «estaba haciendo»; pero es que no se trataba de una cuestión de poética ni del haber de desistir de la pretensión de alcanzar un *status* respetable ante amigos y parientes, un *status* que las gentes más interesantes e intelectualmente más ricas de mi país me negarían probablemente por lo de la tradición de la lengua nacional; se trataba de otro tipo de incomodidad. La sensación de que el color de mi pelaje excluía, en principio, el uso de los andamiajes especialmente levantados para la práctica de mis ejercicios vocacionales, con los que, necesariamente, había de desarrollar musculatura literaria, y que, por lo tanto, debía componérmelas.

Quiero decir con esto que recuerdo muy particularmente aquel viaje porque, con toda franqueza, resulta que los poetas mesetarios o huéspedes de la capital que conocí entonces —y los que fui conociendo después a lo largo de mucho tiempo— me espantaron. No se trata de que no me interesase en absoluto lo que escribían; eso pasa casi con todos los contemporáneos, y, por otra parte, los había leído muy poco. Es que

me parecía imposible que por entre esas ideas tan elementales sobre la literatura y la vida, o por entre referencias culturales tan irreductiblemente domésticas, pudiese pasar la corriente de una reflexión auténtica, implacable, sobre cada propia experiencia de la condición humana. Ni que hubiese lugar para una atormentada búsqueda del propio lenguaje ni de la congruente representación de cada mundo fantasmal. Parecían satisfechos escritores de oficio, competentes cultivadores de un arte tradicional, reconocidos o en camino de serlo por una sociedad burocratizada que siempre acaba por enaltecer la lealtad a cualquier dedicación seria, aunque sea tan artificiosa como la poesía y, a la larga, distribuye honores siquiera sea por su antigüedad. Escritores capitalinos, con secreta vocación de académicos, no particularmente decididos a inventar nada.⁴⁰

Luego de la revisión del pensamiento de Barral a propósito de su vocación como intelectual, pienso que a veces nos llaman cosas por alguna afinidad todavía no visible o aún no reflexionada entre lo mucho que hay cuando se revisan documentos como éste. Podría suponerse que iba en busca de alguna pista que desmitificara la invención del Boom latinoamericano al que siempre se mira un poco por encima del hombro, al que se le descalifica un poco por ser lo que ahora significa en el panorama literario, y no por lo que pudo significar en su circunstancia inaugural, y quizá sin tanta planeación como se piensa, si se exhuma, de entre todos los papeles encimados en un escritorio; si se entrega el curioso impertinente a un proceso con cualidades que, además de darnos un anzuelo para leer la irrupción de autores latinoamericanos a nivel mundial, nos muestran una imagen del mundo literario, más o menos nítida, que permite el acercamiento desde una óptica más cromática para poder afirmar que fue un inicio de algo más grande, como le comenta Jaime Salinas a Barral cuando piensan lo que estaba sucediendo con sus ideas hechas realidad allá por el final de la década del cincuenta. No parecía planeado, pero terminó siendo un mapa de lo que, diría yo, ahora mismo está en nuestras bibliotecas.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 342.

Bibliografía

- Barral, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001.
- Benet, Juan, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 2003.
- Bonet, Laureano, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*, Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- Castellet, José María, *Veinte años de poesía española 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999.
- García Hortelano, Juan, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.
- Gil de Biedma, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Goytisolo, Luis, *Las afueras*, Barcelona, Seix Barral, 1958.
- Goytisolo, Juan, *En los reinos de taifa*, Madrid, Alianza, 1986.
- Goytisolo, José Agustín, *Salmos al viento*, prólogo de José María Castellet, España, Lumen, 1980.
- Gracias, Jordi, *Javier Padra: el poder de la izquierda*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Provencio, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988.
- Riera, Carme, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dr. José Eleazar Barboza Corona
Secretario Académico

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

Los novísimos en el ocaso del franquismo
coordinado por Xalbador García y Luis Felipe Pérez
terminó su tratamiento editorial
en el mes de diciembre de 2023.
En su composición se utilizó la fuente tipográfica
Crimson Text de 9, 11, 14, 18 y 24 puntos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de
Jaime Romero Baltazar.