
Releer, (re)interpretar, (re)escribir

El discurso crítico de las revistas literarias andaluzas en torno a 1978

Fernando Guzmán Simón

Resumen. La década de los setenta en España vivió una profunda transformación literaria. Las revistas andaluzas fueron testigo de dichos cambios culturales asociados a la Transición en torno a 1978. *Calle del Aire*, *Separata*, *Letras del Sur* y *Antorcha de Paja* muestran las nuevas tendencias poéticas del momento que anunciarán la relectura de la Tradición en la década de los ochenta.

Palabras clave: Transición, revistas literarias andaluzas, relectura, Tradición

Abstract. The 70s Spanish Literature experienced a deep transformation. The literary magazines of Andalucía witnessed the Transition cultural challenge around 1978. *Calle del Aire*, *Separata*, *Letras del Sur* and *Antorcha de Paja* show the new poetic ideas, announcing the re-reading of the Tradition during the 80s.

Keywords: Transition, andalusian literary magazines, re-reading, Tradition

*(...) Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo a que hemos vuelto
de tiniebla y horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan*

*olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido.*

Luis Cernuda [1]

El acercamiento de la crítica a la evolución poética en la España de los setenta se ha caracterizado tanto por su heterogeneidad como por su parcialidad ante la confluencia de tendencias y poetas de edades diversas. La dependencia de dichos estudios literarios de las antologías, tanto panorámicas como generacionales, ha excluido de sus páginas el interés por la difusión y origen de las nuevas tendencias poéticas del segundo lustro de la década de los setenta. En el caso particular de la poesía andaluza, esas nuevas propuestas literarias no debemos buscarlas en los poemarios editados o en las antologías (como *Las voces y los ecos* [1980] de José Luis García Martín o la posterior *Postnovísimos* [1986] de Luis Antonio de Villena), sino en las numerosas revistas literarias que construyeron el auténtico tejido cultural en torno a 1978. Las páginas de *Letras del Sur*, *Separata*, *Calle del Aire* o *Antorcha de Paja* mostraron un panorama complejo y plural, donde dialogaron entre sí diversas tendencias poéticas, incluidas tanto «una literatura preocupada por la literatura» [2] como los discursos ideológicos heredados de los primeros años setenta. En cierto modo, no fue una tendencia nacida de la progresiva desideologización de la literatura en la década de los setenta, sino el síntoma de una profunda metamorfosis literaria donde «hacer de lo literario el exclusivo objeto de la literatura permitía encauzar el debate precisamente hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba —se ideologizaba— la

función estética» [3]. Finalizados los años setenta, la democracia española tuvo que pasar por el delicado trance del golpe de estado del veintitrés de febrero de 1981 para que, un año después, se diera por concluida la Transición desde un punto de vista cultural. En este sentido, el triunfo del PSOE en las elecciones generales del veintiocho de octubre supuso, según Juan José Lanz,

(...) la incorporación al mundo cultural, social y político público de un grupo importante de personajes andaluces, al mismo tiempo que una potenciación y una difusión por la península de lo que se podría denominar «nueva cultura andaluza», radicalmente opuesta al cliché que había promocionado el franquismo [4].

Esta *nueva* cultura andaluza a la que alude Juan José Lanz nació a la sombra del apoyo de diversas instituciones públicas a partir de 1978. Las iniciativas culturales privadas (como las que desarrollaron las revistas que estudiamos en este artículo) fueron desapareciendo hasta llegar a una dependencia casi absoluta de las instituciones públicas que financiaron y, por ende, dirigieron una nueva *política cultural* [5]. La decisión que posibilitaría dicha intervención cultural fue la creación del Ministerio de Cultura y la supresión de la censura de espectáculos durante el año 1977, como nos recuerda Juan Pablo Fusi: «(...) sería un ministerio polémico y discutido porque fue visto como continuación de los ministerios de *Información* del franquismo y como amenaza de un posible dirigismo estatal de la cultura. (...) los principios últimos de la cultura democrática eran claros: neutralidad cultural del Estado y reconocimiento del pluralismo cultural de la sociedad civil» [6]. En este sentido, el final de la Transición afianzó, por un lado, el «mercado cultural» y, por otro, el «estado cultural». Industria editorial y Estado comenzaron a convivir en las postrimerías de la década de los setenta conformando un modelo cultural semejante al francés, según definiera Marc Fumaroli [7], y que daría paso a la cultura de la Democracia.

Antes de esta transformación del tejido cultural heredado del franquismo, el año 1978 vio la creación de varios proyectos y revistas de gran repercusión en la década siguiente. Las nuevas publicaciones (desde la avilesa *Jugar con Fuego* [1975-1981] y la madrileña *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* [1978-...] hasta las andaluzas *Calle del Aire* [1977-78], *Letras de Sur* [1978], *Separata* [1978-1981] o la antología *Degeneración del 70* [1978]) dieron amplias muestras de los síntomas de la metamorfosis poética del último lustro. Todas ellas fueron vehículo de distintas sensibilidades en un año, 1978, que mostró el despertar cultural andaluz en la década de los setenta. A su vez, varias de estas publicaciones desarrollaron un modelo de revista «cultural», donde abundaban las reflexiones críticas sobre el arte, la literatura o la música, siempre ligadas a posturas creativas de actualidad. Este modelo de *revista cultural* fue el que, con posterioridad, retomaron otras publicaciones en la década de los ochenta como las jerezanas *Fin de Siglo* (1982-1986; 2ª ép., 1992-93) y *Contemporáneos* (1989-92), las granadinas *Olvidos de Granada* (1982-83; 2ª ép., 1984-87) y *La Fábrica del Sur* (1989-90), la almeriense *Las Nuevas Letras* (1984-88) o las onubenses *Celacanto* (1983-91) y *Con dados de niebla* (1984-99), entre otras. Este hecho es, con diferencia, uno de los capítulos más olvidados de la historiografía literaria actual, a pesar de que las publicaciones periódicas seguían siendo a finales de los setenta el vehículo preferido de los jóvenes autores para difundir buena parte de sus propuestas poéticas más recientes.

Calle del Aire (1977-78) o la relectura de la literatura española de posguerra

La ciudad de Sevilla vivió en estos años un auge poético que se manifestó en la producción de numerosos proyectos editoriales inaugurados en 1977 con la efímera revista *Calle del Aire*. Los esfuerzos por escribir bajo unos parámetros estéticos alternativos a los poetas novísimos convirtieron las páginas de *Calle del Aire* en un capítulo fundamental de esta búsqueda de una nueva poética, esbozada en los primeros libros de Francisco Bejarano, Fernando Ortiz o Abelardo Linares. La publicación del único número de la primera época de *Calle del Aire* tuvo una larga gestación, nacida de la intensa colaboración de tres poetas residentes en la ciudad de Sevilla: Fernando Ortiz, Rafael de Cózar y Abelardo Linares. A ellos se unió más tarde Joaquín Sáenz, encargado de la maquetación y el diseño de sus páginas. Todo empezó un año antes, en 1976, con el encuentro casual de Fernando Ortiz y Rafael de Cózar, cuando el segundo elaboraba la antología *Nueva Poesía: Sevilla* [8]. En las páginas de este trabajo antológico vieron la luz numerosos poemas de Fernando Ortiz que, unos meses más tarde, formarían parte de su primer libro titulado *Primera despedida* [9]. De ambos nació la idea de publicar una revista que apostara por la poesía andaluza, pero con un espíritu universalista. Dadas las dificultades propias del proyecto, Ortiz y Cózar pensaron en la colaboración de Abelardo Linares, librero y editor del sello «Renacimiento», que contribuyó a que dicho proyecto pudiera realizarse. No obstante, la colaboración de estos tres autores no fue duradera ya que, a finales de 1977, Rafael de Cózar se había desligado progresivamente de *Calle del Aire* al no compartir con Ortiz y Linares un mismo concepto de revista literaria. El primer y único número de *Calle del Aire* giró en torno al homenaje del poeta valenciano Juan Gil-Albert. El propio homenajeado colaboró activamente en el proyecto, dando una amplia lista de colaboradores que transformó en la práctica las dimensiones de *Calle del Aire* en un libro, cuya extensión encareció los cálculos iniciales de esta

recién nacida publicación sevillana. Dicha circunstancia fue un lastre demasiado pesado en la continuidad de *Calle del Aire*, lo que motivó la aparición de un único número en su primera etapa. Concluido este proyecto editorial, tanto Abelardo Linares como Fernando Ortiz siguieron trabajando juntos en las distintas colecciones de poesía hasta 1980, cuando Ortiz se desligó de la editorial Renacimiento. La elección del título de esta revista se lo debemos a Abelardo Linares como homenaje a Luis Cernuda.

Para editar una revista que conjugara el carácter andaluz y antilocalista, los autores de *Calle del Aire* volvieron la mirada a la poesía más universal, a la vez que más claramente andaluza del siglo XX. Por esto, su apuesta por hacer de *Calle del Aire* una publicación por completo moderna (en un sentido de recuperación de la tradición poética del siglo XX) evidenció la búsqueda de nuevos parámetros estéticos que rechazaban la actitud vanguardista en pro del concepto de *tradición*. Por tanto, la revista sevillana *Calle del Aire* nació con una vocación culturalista que pretendía salvar la constante disputa generacional de antiguos y modernos como dinámica de la evolución cultural del siglo XX.

Desde la línea inaugural del «Editorial» de *Calle del Aire*, Abelardo Linares destacó diversos elementos que iban a formar parte de los poemas publicados en las revistas y colecciones *Calle del Aire* y *Renacimiento*. El primero de ellos fue la reivindicación de la poesía andaluza, ausente del panorama crítico de los setenta:

La contribución andaluza a la poesía española es de tal magnitud que, a veces, una y otra, parecen confundirse.

Desde Bécquer hasta Cernuda, buena parte, si no la mejor, de la poesía contemporánea ha tenido nombres andaluces. (...)

Pero todas hablan por sí mismas de la vitalidad de la poesía andaluza en el primer tercio de nuestro siglo, cuando —y son palabras de Enrique Díez Canedo— el solo hecho de ser andaluz parecía ya una buena razón para no ser mal poeta [10].

La primera declaración supuso una reivindicación del papel que los poetas andaluces habían desarrollado en la poesía española. Estos referentes literarios (Bécquer, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y buena parte de los poetas del veintisiete) fueron los renovadores de los versos más relevantes en el primer tercio del siglo XX. No obstante, la brecha abierta por la guerra civil española eliminó, en parte, el lugar de privilegio de los poetas andaluces:

A partir de 1939 —escribe este mismo autor— no sólo desciende el nivel general de la poesía que se escribe en España, sino también la cantidad y calidad de nuestra aportación a la lírica del momento. Pero aun reconociendo que quizás la poesía andaluza de los últimos cuarenta años no ha sabido estar a la altura de las circunstancias, a la altura de sí misma, hay que que (sic) decir del mismo modo que lo poco o mucho de valor que entre nosotros se escribiera no ha sido apreciado con justicia. Baste el recuerdo de la revista *Cántico* cuya importancia y significado sólo ahora empieza a ser reconocidos [11].

En estos primeros años, tanto Fernando Ortiz como Abelardo Linares se sintieron atraídos por la obra de los poetas cordobeses de *Cántico* [12]. El redescubrimiento de la poesía de Pablo García Baena, Juan Bernier o Ricardo Molina (aunque de los dos últimos fue en menor grado) mostró cómo la tradición heredada de la posguerra les mostraba también el camino hacia una poesía universal, ajena al localismo propio de numerosos grupos literarios andaluces de estas mismas fechas [13]: «*Calle del Aire* intenta ser una revista andaluza pero sin caer en el localismo. Y así, fieles a la univers[al]idad, cualquier poeta será siempre lo suficientemente andaluz como para encontrar cabida en nuestra revista» [14]. Para editar una revista que conjugase el

referido carácter andaluz y antilocalista, los poetas de *Calle del Aire*, recordamos, volvieron su mirada a la poesía más universal, pero más claramente andaluza del siglo XX: la *Edad de Plata* [15]. Por esta razón, los referentes literarios y las publicaciones periódicas que interesaron en los setenta a Ortiz y Linares pertenecieron al pasado poético andaluz de principios del siglo pasado [16].

Estas líneas, que inauguraron las páginas de *Calle del Aire*, fueron lo suficientemente explícitas como para determinar los modelos elegidos por Fernando Ortiz y Abelardo Linares para la publicación de su revista. Su interés por hacer de *Calle del Aire* una publicación absolutamente moderna, como dijimos en un sentido de recuperación de la tradición poética del siglo XX, puso de manifiesto la investigación de nuevos parámetros estéticos que contestaran la actitud vanguardista. La *antimodernidad* propuesta por Linares y Ortiz nacía de la convicción de que un autor podía ser tan actual como cualquier joven poeta, siempre que la relectura de sus versos formara parte de la *Tradición*. En consecuencia, la poética que perseguía la revista *Calle del Aire* se caracterizó por una poesía anti-vanguardista, esteticista, ecléctica y anti-académica. En realidad, estos autores sabían muy bien lo que no querían ser, aunque la definición de una poética concreta fuera en estas fechas algo vaga e imprecisa. El tiempo, a partir de una constante reflexión, definió los factores comunes entre unos autores y otros a partir de 1978.

En su primera época, *Calle del Aire* dio a conocer varios caminos alternativos a los trazados por la poesía *novísima*. Las fechas de la elaboración de la revista en 1977 y 1978 se convirtieron en uno de los avances de la profunda transformación de la poesía española en la década de los ochenta. La antología poética *Las voces y los ecos* [17] de José Luis García Martín vino a *canonizar* el proyecto poético de Fernando Ortiz y Abelardo Linares con la inclusión de sus versos en ella. Pero las páginas de dicha antología no son

más que el final de un recorrido que realizaron nuestros autores en el último lustro de los setenta. En este sentido, leemos unas líneas de Fernando Ortiz donde formula la búsqueda poética de estos años en una carta dirigida a José Luis García Martín y publicada en la revista *Jugar con Fuego*:

(...) cuando muchos de nosotros buscábamos a tientas esa tradición en el desolado panorama poético de la posguerra (en mi caso y en el de tantos otros me refugiaba en los clásicos y en los autores del 27 por parecerme lo más actual) nos encontramos con Brines y/o Gil de Biedma. Pudimos comprobar entonces que se nos habían adelantado en nuestra búsqueda. (...) Así aprendimos a apreciar a otros poetas que por motivos extraliterarios eran considerados como muy menores o no eran apenas citados (García Baena, los poetas de *Cántico*, Leopoldo Panero y tantos otros y tan diversos que me ruborizaría citar en enumeración caótica). Por esto, Brines y Gil de Biedma no solamente han escrito buena poesía. Han hecho algo mucho más importante: cambiar de un modo irreversible la sensibilidad poética de la época [18].

La revista *Calle del Aire* planteó una alternativa estética a la modernidad como tradición [19]. De ahí que los referentes poéticos de los autores de los setenta no *novísimos* fueran los poetas del cincuenta, como Jaime Gil de Biedma y Francisco Brines. Estos autores (en especial, el primero) anunciaron en las letras españolas una actitud posmoderna similar a la de W. H. Auden [20]. Si, por un lado, Luis Antonio de Villena afirmaba que fue a partir de 1980 cuando se retornó a la *tradición clásica*, las páginas de nuestra revista demuestran la apuesta por dicha tradición en los últimos años de la década de los setenta [21]. La relectura y recuperación de numerosos autores de posguerra, así como la incorporación de nuevas estrategias en el discurso, fueron inauguradas simultáneamente en numerosos focos culturales de finales de los setenta. Entre ellos, la revista sevillana *Calle del Aire* se convirtió en una efímera ráfaga de aire fresco que evidenció una poética nueva:

A la sombra de aquellas revistas, pero no sólo a su sombra, *Calle del Aire* quisiera reanudar una tradición y al mismo tiempo ser fiel, fatalmente fiel, al aliento de la modernidad. Que en literatura no es sino el aliento de la vida. Quiere esto decir que cuando se cuenta con una tradición poética tan admirable como la que poseemos los andaluces, sólo la excesiva nostalgia puede ser aun más peligrosa que el olvido [22].

Separata o el diálogo interartístico en la nueva cultura

Pocos meses después, a finales de 1978 y principios de 1979, otra revista sevillana vio la luz: *Separata. Literatura, arte y pensamiento*. Dirigida por Jacobo Cortines, acompañado éste por Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís y José Ramón Sierra, irrumpió en el panorama de las letras españolas sin proclamas programáticas ni manifiestos ideológicos. La ausencia de una formulación explícita de sus objetivos como publicación no impidió que sus páginas fueran definiendo el preciso contorno de un complejo y ambicioso proyecto literario. Dicho proyecto, nacido de la inquietud intelectual de un pequeño y heterogéneo grupo de jóvenes creadores, contó con numerosas colaboraciones de poetas, narradores, pintores, arquitectos, filósofos e investigadores en diversas áreas. En apenas seis números, sus autores compartieron un inconformismo estético estimulado a través del diálogo interartístico. En consecuencia, sus páginas construyeron un discurso singular basado en el modelo de revista *cultural*, donde abundaron las reflexiones críticas sobre el arte, la literatura o la música. Este hecho es, con diferencia, el elemento más reiterado por la crítica al escribir sobre *Separata*: «Quizá el mayor mérito de *Separata* —ha comentado José Cenizo— sea el de conjugar perfectamente, en relación interartística, la poesía, la prosa y la investigación en el amplio campo de las humanidades y el arte pictórico» [23].

El novedoso diseño gráfico de *Separata* fue realizado por Roberto Luna y Juan Suárez. Junto a éstos, encontramos la colaboración de diversos artistas plásticos que completaron el contenido gráfico con distintos grabados, fotografías y dibujos. A pesar de la heterogeneidad del consejo editorial de *Separata*, la confección final de cada uno de los números recayó en su director, Jacobo Cortines. La colaboración de Gerardo Delgado estuvo orientada hacia las artes plásticas donde introdujo, junto con José Ramón Sierra y Juan Suárez, uno de los elementos distintivos de esta revista: la reproducción de numerosas obra de artistas de primer orden, como ocurrió en el caso del expresionista abstracto Robert Motherwell. Por otro lado, Vicente Lleó estaba relacionado con la historia del arte barroco, Diego Romero de Solís con el ámbito de la filosofía (orientada hacia el pensamiento literario), y José Ramón Sierra [24] procedía del ámbito de la arquitectura. Este proyecto editorial contó así con la colaboración de artistas, críticos e investigadores de inquietudes intelectuales análogas, procedentes de distintas disciplinas y pertenecientes a la generación de los setenta. En sus páginas, la revista ejemplificó el diálogo entre las diversas artes, dando respuesta al empobrecimiento que provocó la endogamia poética de la posguerra española. Para Jacobo Cortines, el enriquecimiento de la literatura partía del diálogo fructífero entre los distintos ámbitos de la cultura, entendida ésta desde una perspectiva clásica y humanista. En consecuencia, la incorporación de las propuestas estéticas ajenas a la literatura (como la filosofía, las artes plásticas, el folklore o la historia del arte) constituyó un marco de referentes culturales que anunciaba un concepto de la cultura y del hombre posmodernos.

La revista *Separata* publicó seis números entre los años 1979, 1980 y 1981, aunque el proyecto inicial estaba constituido por cuatro números anuales que coincidían con los cambios estacionales. Los ejemplares se distribuyeron de la manera siguiente: el número uno fue publicado en el invierno de 1978/1979; el número dos, en la primavera de 1979; el número tres, vio la luz

en el verano de 1979; y el cuatro, en la primavera de 1980. Por último, el número doble cinco-seis se editó en la primavera de 1981. Respecto a tal proyecto editorial inicial, la irregularidad que mostró la revista *Separata* evidenció claramente las dificultades que sus responsables debieron salvar para su publicación.

La organización de los contenidos en las páginas de *Separata* no sufrió demasiados cambios en sus distintos números. Por ello, los artículos, los poemas, los dibujos y las litografías que se reproducían en sus páginas se estructuraron de manera similar. La disposición de todos estos elementos no siguió ningún orden temático preestablecido, sino que la referida organización de la revista estuvo subordinada a un criterio que conjugó variedad y amenidad. De entre todos los elementos constitutivos de *Separata*, los artículos científicos o críticos fueron los que ocuparon una mayor extensión. Dichos textos abordaron tanto las áreas de la crítica o el estudio literarios, como la historia, el arte o la arquitectura.

De igual modo, los versos apostaron por un cambio de paradigma poético. Éste propugnaba una actitud antimoderna que repudiaba todo experimentalismo. A pesar de la moderación de algunos de sus protagonistas unas décadas después, la bandera de una nueva poética se basó en la relectura del modernismo simbolista (especialmente de los autores andaluces) y la vigencia de los versos de Gustavo Adolfo Bécquer. El redescubrimiento por parte de estos autores jóvenes de la poesía de finales del siglo XIX determinó un nuevo concepto de *tradición*, tanto en sus poemas como en los artículos de crítica literaria.

Así la propuesta editorial de Jacobo Cortines dio como resultado un fructífero diálogo entre las diversas artes desde una perspectiva clásica y humanista; es decir, el discurso global de *Separata* construyó un novedoso marco de referentes literarios y artísticos que anunciaba, como se ha dicho, un

concepto de la cultura y del hombre posmodernos. Dicho artificio partió de una relectura de la tradición que pretendía, como anota Julia Barella, «Una actitud moderna hoy es la que intenta incorporar tendencias y tradiciones del pasado para trasladarlas, desde una nueva sensibilidad, hasta el presente» [25]. El interés de las páginas de esta revista sevillana por el impresionismo, el simbolismo o los poetas modernistas hizo que estos textos dialogasen con la fragmentación poética del sujeto, la convergencia genérica en las artes y la indistinción entre alta y baja cultura. Estas características estuvieron acompañadas en las páginas de *Separata* de una poesía de temática cotidiana de tono coloquial, nostálgico y elegíaco. Todos estos elementos nos muestran una nueva perspectiva poética que anticipó, en cierto modo, un espíritu posmoderno desarrollado ampliamente en la década siguiente.

El último ejemplar de *Separata* vio la luz en 1981, fecha de la publicación de su número doble cinco-seis. Las causas de su desaparición debemos buscarlas en la propia precariedad material en la que se desarrolló el trabajo de la revista desde su inicio. En este sentido, las escasas subvenciones obtenidas para su publicación y el agotamiento que provocó el trabajo artesanal de la propia revista acabó por precipitar la renuncia de su director. La interrupción de esta publicación supuso la confirmación del destino efímero de todo proyecto editorial que, en cierto modo, poseía un carácter muy avanzado para su época. Esto, antes del nuevo *estado cultural* [26] desarrollado en la siguiente década, provocó una indiferencia casi absoluta en el panorama cultural y crítico español. La complejidad de una perspectiva posmoderna aplicada a una visión artística plural e intelectualmente exigente sólo pudo ser apreciada en esos años posteriores. Para entonces, la apuesta de Jacobo Cortines se había extinguido, dejando un vacío editorial que no fue cubierto hasta los ochenta.

Althusser o el nuevo discurso crítico: La revista *Letras del Sur* (1978)

Uno de los episodios de la poesía de Granada que puede iluminar la evolución literaria acaecida en las postrimerías de la década de los setenta fue la publicación, en 1978, de la revista *Letras del Sur. Bimensual de Arte y Literatura*. Esta revista granadina salió en cuatro ocasiones y, como publicación de arte y literatura, fue concebida en el seno de la Universidad de Granada por un colectivo de alumnos del último curso de Filosofía y Letras (sección de Hispánicas). Inicialmente, dicho grupo estuvo compuesto por Miguel Martín Rubí, Enrique Nogueras Valdivieso y Rafael Juárez Ortiz; y, a su vez, contaron con el apoyo y la inestimable colaboración de dos profesores del Departamento de Literatura Española, Álvaro Salvador Jofré y Pablo Jauralde Pou. A ellos, debemos sumar el asesoramiento de un nutrido número de profesores universitarios, de artistas y de escritores reunidos bajo el movimiento «Colectivo 77». Otra singularidad fue la aportación del diseño gráfico de Julio Juste y la incorporación de numerosos dibujos y fotografías. Su diseñador desarrolló un nuevo modelo de revista cultural basado en los textos escritos, pero que cuidaba el aspecto gráfico en cada una de sus páginas.

Los rápidos cambios que se produjeron en la sociedad de los setenta convirtieron la revista *Letras del Sur* en referente de la cultura de la Transición. En sus páginas, la publicación demostró una actitud juvenil que aspiraba a reunir imaginación e inteligencia a partir de una tradición literaria que necesitaba ser releída con nuevos ojos. La profunda transformación ideológica de la sociedad española (rechazo del marxismo ortodoxo, aceptación del consumismo y la liberación femenina, entre otros) fue parte fundamental de la revista de Granada. Los amplios reportajes de temática monográfica destacaron diversos hitos culturales del pasado que habían sido prohibidos por la censura, como «La literatura de La República» [27], «Mayo del 68. X

Aniversario» [28], «Andalucía. Arte y Literatura» [29] y, por último, «Erotismo y Literatura» [30]. El carácter revisionista de estas páginas junto con el análisis de la actualidad cultural (en las secciones dedicadas a la *Narración*, la *Poesía*, la *Crítica literaria*, las *Traducciones*, las *Reseñas*, la *Información cultural*, los *Espectáculos* y las *Entrevistas*) construyó un discurso crítico que había sido inaugurado por las tesis althusserianas de Juan Carlos Rodríguez.

Letras del Sur fue, en resumen, una revista eminentemente andaluza de creación poética y crítica que incorporó en cada número un discurso crítico a la literatura heredada del franquismo, fuera ésta de índole política (en el homenaje a la revista *Octubre*), revolucionaria (en las páginas dedicadas al «Mayo del 68»), marginal (relacionado con la doble periferia geográfica y cultural de Andalucía) o erótica. Dicha crítica cultural tuvo un sesgo bien distinto al que nos tenía acostumbrados la historia de la literatura, pues ahora se trataba de denunciar la «constante manipulación y reescritura de la historia» [31]. De hecho, para entender en toda su dimensión el referido calado crítico de la revista *Letras del Sur* no podemos olvidar el magisterio de Juan Carlos Rodríguez. Su método de análisis literario transformó el lugar desde donde se realizaba la operación de leer y para qué o para quién. Junto a esta novedosa perspectiva crítica, *Letras del Sur* se esforzó por crear un espacio para las propuestas literarias andaluzas. Con este fin, debían partir de la relectura de la tradición y, en consecuencia, de la reconstrucción de un nuevo relato que justificara el presente de 1978 [32]. Entre los objetivos de los autores de *Letras del Sur* estuvo la relectura de los hitos revolucionarios de la historia hispánica, una apuesta por el patrimonio cultural andaluz y la necesidad de aunar esfuerzos para hacer de las páginas de esta revista granadina una auténtica plataforma de difusión de cuantos poetas, críticos, músicos o artistas de las postrimerías de los setenta tuvieran algo que aportar a la cultura española. Este carácter abierto no interfirió en la propuesta ideológica marxista que sirvió de trasfondo a estas páginas. Bajo el influjo de las tesis de Althusser, los

diversos artículos pusieron en práctica un nuevo paradigma del análisis literario, como se advertía en la colaboración titulada «Machado: Espejo de la realidad española» [33]. En ella, Juan Carlos Rodríguez realizó el análisis crítico de la obra de Antonio Machado a través de las tres posibles lecturas de la obra del poeta sevillano que se habían llevado a cabo a lo largo del XX: a) una lectura ético-política; b) un lectura técnico/cientifista; y c) la lectura esteticista y vanguardista. Las tres posturas críticas presentaban una perspectiva de la obra machadiana distinta, desde la adhesión más insustancial hasta su rechazo estético. Por el contrario, Juan Carlos Rodríguez apostó por otra interpretación denominada «lectura de la objetividad histórica» (respecto a la propia lógica de los textos), profundizando en la relación que los textos establecían con el inconsciente ideológico. Toda esta nueva teoría que adaptó Juan Carlos Rodríguez a la literatura española enriqueció notablemente la visión crítica y poética de los jóvenes autores granadinos. Así, este magisterio fue ampliamente desarrollado en la obra teórica y lírica de Álvaro Salvador quien, en el artículo «Otra crítica, otra ciencia» [34], revelaba la perfecta asimilación de las tesis de Juan Carlos Rodríguez en las que el sujeto y el objeto poéticos eran cuestionados con el fin de romper su relación histórica. A partir de estas premisas, el poema ya no sería la expresión del sujeto, por lo que necesitaba «no sólo de otra ideología poética, sino, en consecuencia, de otra manera de ver la vida y la escritura» [35].

En este sentido, el homenaje a la revista *Octubre* (1934) de Rafael Alberti y la «Literatura de la República» fue una manera de apostar, desde los primeros compases de *Letras del Sur*, por una literatura revolucionaria e impregnada de una ideología marxista [36]. En el segundo de sus números, *Letras del Sur* conmemoró el «Mayo del 68. X Aniversario», considerado por sus editores «como el fenómeno de mayor repercusión de los últimos tiempos modernos» [37]. Este homenaje tuvo la intención de extrapolar a la sociedad española aquel espíritu del 68 una década después. De ahí que el *dossier*

titulado «Mayo del 68» (ubicado en la sección «Textos y Documentos» [38] de *Letras del Sur*) no deba leerse como un proceso concluido o una reconstrucción histórica, sino como parte de una revolución inconclusa. La presencia de los movimientos revolucionarios de la década anterior en las páginas de *Letras del Sur* confirmaba el interés que había despertado la rebelión juvenil del segundo lustro de los sesenta. Una década después no resultaba gratuito para los autores de 1978 preguntarse qué había quedado de todo aquello y si, con la llegada de la democracia, era posible aspirar a las mismas reivindicaciones de 1968. El número doble tres-cuatro, editado entre los meses de mayo y agosto de 1978, fue el primero en abordar la cultura andaluza con carácter monográfico a través de diversos artículos y un amplio reportaje titulado «Andalucía. Arte. Literatura». Desde la revista *Letras del Sur* se quiso concienciar sobre la continuidad de la propuesta cultural andaluza que, si bien había sufrido con severidad los rigores de la pertinaz crisis económica y social de la posguerra, fue constante en su producción cultural, a pesar de la precariedad en la que se había desarrollado. Todo esto nos recuerda el papel de revisión que adoptó *Letras del Sur*, iniciando un recorrido desde la poesía del 27 hasta la *underground* «estética de lo borde» y reivindicando el papel de los autores andaluces en cada uno de los episodios del siglo XX. El último de los números publicados tuvo por título «Erotismo y literatura», donde se adoptó una versión culturalista del fenómeno iniciado en 1977 a partir de la retirada de la censura de los espectáculos públicos.

Estos cuatro ejemplares de *Letras del Sur* presentaron una actitud revisionista sobre la cultura de posguerra que posibilitó la asimilación de determinadas poéticas, ahora vistas a través de la lente de las teorías críticas de Juan Carlos Rodríguez. Como ha anotado Ginés Bonillo Martínez:

(...) en *Letras del Sur* triunfaba una concepción de la crítica, y una crítica por tanto, genuinas, atradicionales, «combativas»: sus responsables entendían la cultura sin mayúsculas (y luchaban para que así se entendiera), como un

objeto/producto material más. La actitud de crítica reivindicativa se evidencia constantemente en el tratamiento serio y profundo de temas olvidados, marginales/marginados apostados, interesadamente tenidos como periféricos en y por la cultura «oficial(izante)». Se trata de casos como *Octubre*, mayo del 68, Andalucía (sin falaces mi(s)tificacione(s)), el claro —pero oculto— erotismo en la literatura (con su secuestro sistemático por parte del «oficialismo» crítico al uso), etc. [39].

Letras del Sur fue parte indiscutible de ese momento cultural que abanderó la poesía granadina a partir del segundo lustro de los setenta. La llegada de la democracia renovó la dinámica cultural hasta el punto de que la España de los años ochenta se integró en los movimientos culturales de una Europa posmoderna [40]. Los números de *Letras del Sur* mostraron una evidente vocación por la relectura de la tradición, la reelaboración de la historia literaria y la reedición de los poemas y textos que consideraban un punto de partida para el presente de 1978. Se trataba de poner en claro que no sólo existía una continuidad literaria antes y después de la defunción del dictador, sino que éste había muerto en el ámbito cultural mucho antes de 1975.

La *Degeneración del 70* (1978) o la práctica poética de la cultura marginal

Desde su primer número en 1973, la revista *Antorcha de Paja* (1973-1983) adoptó una actitud crítica ante la marginalidad de la cultura andaluza. Su clara conciencia de *periferia* física y editorial estimuló en Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro (junto a otros autores próximos, como

Pedro Luis Zorrilla y Fernando Merlo) la búsqueda de una tradición poética heterogénea [41]. La presencia en *Antorcha de Paja* de los poetas de *Cántico* (Ricardo Molina, Juan Bernier, Vicente Núñez), de *Postismo* (Carlos Edmundo de Ory) o la singular poética de Manuel Álvarez Ortega nos hace reflexionar sobre cuál fue la influencia poética común que relacionó a estos autores citados con anterioridad [42]. En principio, el magisterio de todos ellos se resumió en una actitud marginal y rebelde ante las propuestas estéticas hegemónicas en la posguerra. Por esta razón, sus libros están imbuidos en la necesidad de buscar una poética nueva que renovara las «palabras de la tribu» [43]. De hecho, Juan Bernier saludó con entusiasmo en las páginas del diario *ABC* la aparición de la revista *Antorcha de Paja* y, especialmente, del libro *Los soldados* de Francisco Gálvez [44]. En las páginas de la revista (iniciada en 1973) y en sus colecciones de poesía (inauguradas en 1978), el grupo «Antorcha de Paja» ejemplificó esta actitud con la difusión tanto de autores jóvenes de los setenta como de aquellos otros poetas olvidados en la posguerra española. Concluida la segunda etapa de esta revista cordobesa en 1977 [45], los poetas de *Antorcha de Paja* comenzaron su colección de poesía con la publicación del florilegio *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)* [46] a cargo del grupo editor de la revista. Dicho título ya advertía irónicamente de la elección de unos autores que, instalados en la periferia del sistema literario por obra y gracia del relato generacional castelletiano, reivindicaban su propuesta poética reclamando para sí el halo de poetas *heterodoxos*. Este hecho combatía la propuesta de José María Castellet con la publicación de otro florilegio programático de grupo, esta vez delimitado por un criterio estrictamente geográfico. La selección de los autores y los poemas estuvo a cargo de Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro y Francisco Gálvez (con la colaboración de Álvaro Salvador), y la nómina de los poetas estuvo compuesta por Fernando Merlo, María Luz Escuin, Justo Navarro, Juan de Loxa, Rafael Álvarez Merlo, Álvaro Salvador, José Luis Amaro, Manuel

Lombardo, José Infante, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato y Francisco Gálvez.

Si su título evidenciaba una actitud beligerante ante el sistemático olvido de los autores andaluces en los años setenta, el conjunto de versos consignados en sus páginas distaba mucho de ser un *equipo* o grupo poético homogéneo. Las páginas de *Degeneración del 70* no presentaban un relato generacional de los setenta coherente, sino todo lo contrario. La heterodoxia de la que hacía gala en el subtítulo era toda una declaración de intenciones, pues construir una poética homogénea (aunque fuera de unos pocos elementos comunes) no era uno de los objetivos del florilegio. De este modo, se distanciaba de la antología-manifiesto elaborada por José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* [47] o la publicación titulada *Teoría y poemas* [48] del *Equipo Claraboya* de León. Manuel Abad destacó en su «Nota a la edición» algunas características de conjunto de estos «poetas heterodoxos andaluces». Una de ellas consistía en el sentido anti-tópico de la poesía andaluza, rechazando la estética impuesta tanto por el régimen franquista como por la crítica que acusaba a la poesía andaluza de colorismo vacío y de evasión. Otra, abordaba una concepción poética en la que la experiencia vivida tenía una íntima relación con la poesía. Una y otra (poesía y vida) debían ser una misma cosa [49].

La antología *Degeneración del 70* se introdujo de lleno en la disputa sobre el *relato generacional* que, a lo largo de casi una década, se había forjado en torno a la figura de los poetas novísimos y la teoría hilvanada en el «Prólogo» por José María Castellet a sus *Nueve novísimos poetas españoles*. Dicha polémica, que fue reavivada un año después con la publicación de la *Joven poesía española* [50] de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, subrayó la marginación de la poesía andaluza. De ahí que el tono aparentemente radical y heterodoxo de *Degeneración del 70* no fuera un

discurso de ruptura con la tradición, sino una propuesta estética continuista con ella, pues el hecho *degenerativo* debe entenderse contra el sentido rupturista de las propuestas poéticas novísimas. A su vez, las páginas de *Degeneración del 70* aspiraban a difundir un nuevo espíritu poético más libre y abierto en una fecha, 1978, en la que era tan evidente el carácter inactual de ciertos planteamientos estéticos como necesaria la búsqueda de otros nuevos:

Su irrenunciable carácter andaluz (...). Esta vocación se vería confirmada con la publicación en 1978 de la *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*. Aunque decir heterodoxo referido a los andaluces es casi siempre una redundancia, la antología era, en todo caso, una toma de postura muy clarificadora y una apuesta muy clara por una poesía vitalista, profundamente enraizada en la experiencia, existencial y sobre todo subversiva de valores, incluso y mayormente poéticos, habitualmente aceptados [51].

Cada uno de los tonos y temas que había albergado la antología *Degeneración del 70* fue reelaborado en la década siguiente en los versos de Álvaro Salvador (*Las cortezas del fruto, 1973-1979*), Antonio Jiménez Millán (*Restos de niebla, 1981-1982*), Justo Navarro (*Los nadadores [1985]*) o Francisco Gálvez (*Un hermoso invierno [1981]*), entre otros. Los versos impresos en esta antología no deben considerarse como una reacción a los novísimos, sino como una muestra de las vías abiertas por la poesía andaluza que anunciaba una sensibilidad nueva. En la cubierta diseñada por Julio Juste podemos leer la reflexión teórica más interesante:

Pretender una antología de poetas heterodoxos, es llevar a cabo una incursión, no modélica, sino libre, por territorios renovadores y vitales del espacio creativo: vida y estética se aúnan como descarga cerrada sobre el academicismo inoperante. Una degeneración asumida para agravar el código de lo establecido, de lo sublime.

¿Pero acaso la propia definición no acaba por engullirse a sí misma, la heterodoxia por destrozar al heterodoxo, convirtiéndolo en sacerdote de su antidogma? He aquí el verdadero desafío que asumir, el compromiso vital de una actitud renovadora y fecunda, que estos poetas, andaluces, han de mantener consigo mismos [52].

En su conjunto, eran poetas jóvenes (nacidos entre 1944 y 1953) que habían publicado antes de 1978 entre uno y tres libros de poemas. El escaso número de obras por autor evidenciaba la dificultad para editar un libro de poesía. A esta circunstancia, había que añadir la exigua distribución de las publicaciones locales. Por ello, el esfuerzo de *Antorcha de Paja* por integrar a autores de diversas provincias (Granada, Málaga y Córdoba) fue digno de admiración en unas fechas en las que la poesía se desarrollaba eminentemente en cenáculos locales.

En líneas generales, los versos de *Degeneración del 70* se caracterizaban por tres maneras o tendencias diferentes según ha señalado Pilar Gómez Bedate [53]. La primera sería una escritura poética de raíz onírica (Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo) con una sintaxis ilógica; un segundo discurso basado en el *collage* lingüístico, apoyado por elementos textuales de origen diverso (Justo Navarro); y, por último, el uso de procedimientos narrativos para mostrar actitudes o situaciones sedicentes o rebeldes con la sociedad bienpensante (José Infante, Antonio Jiménez Millán, Justo Navarro y Fernando Merlo). A esto, debemos añadir el tono menor de los poemas, análogo al sentimiento de frustración que empezarían a demostrar los más jóvenes al final de la década de los setenta. Con la excepción de algunos autores, la ironía y el ambiente urbano poblaron los versos de *Degeneración de 70*. Pero estos planteamientos no provocaron una ruptura con el lenguaje, «porque su rechazo existencial no lo trasladan al lenguaje poético de un modo suficientemente llamativo» [54], según Pilar Gómez Bedate.

La poesía andaluza mostraba con estas páginas su inequívoca vocación de reinventarse a sí misma a partir de la propia experiencia literaria. Dos años más tarde, los mismos poetas del grupo «Antorcha de Paja» señalaron la importancia de las páginas de su antología de 1978:

(...) *Degeneración 70* marcó la frontera de lo que por vez primera era exponente de unos autores andaluces jóvenes, reunidos bajo la premisa de una poesía crecida entre formas de vida y hábitos más libres, que situaba al lenguaje como elementos de creación y conocimiento. Autores a los que por diversas causas estructurales, el medio cultural ignoraba situacionalmente, negándoles el mínimo apoyo con que distinguía a otros de su misma época. Estos mismos poetas se verían más tarde refrendados por otras antologías posteriores, tanto a nivel andaluz como nacional, y más recientemente por *Joven poesía andaluza de Litoral*, tal vez el exponente más mayoritario de que por el Sur algo se cuece [55].

Sin embargo, en un artículo titulado «De la generación a la degeneración y otras heterodoxias: una antología de poetas andaluces» José Antonio Fortes reflexionó sobre el irresoluble problema de la literatura andaluza, pues todo el esfuerzo podría ser inútil si no existía una auténtica transformación en el tejido de la industria cultural de Andalucía: «(...) no habrá cultura andaluza si al tiempo no hay industria cultural andaluza. Primero. Y segundo: la escritura de la poesía, de la literatura, es prácticamente ideológica y arma de lucha decisiva para la transformación del mundo, de la vida. Ambos proyectos, de entrada, se llevan a cabo con la edición de este libro» [56]. Es decir, la poesía andaluza adquiere con esta antología una clara conciencia del camino que debe recorrer en las postrimerías de la década de los setenta. A partir de este momento, 1978 fue una fecha que marcaría un hito cultural en la Andalucía reciente. Con este pensamiento, Álvaro Salvador escribió haciendo un balance de los logros de la revista *Antorcha de Paja*:

No hacían falta los prólogos antologales, los poemas por sí solos hablan de que, al margen de juicios de valor más o menos académicos, la propuesta poética como tono general es distinta y pretende abrir nuevas vías. Nuevas vías que entonces se anunciaban y que, hoy por hoy, cuando los nuevos aires de la poesía española está claro que vienen de Andalucía, se confirman en esta antología lo mismo que en otras publicaciones que en aquellos años parecieron arriesgadas y, en muchos casos, fueron silenciadas [57].

En conclusión, las páginas de *Calle del Aire*, *Separata*, *Letras del Sur* y *Antorcha de Paja* anunciaron desde la Andalucía de 1978 una nueva sensibilidad poética. La relectura de los autores del veintisiete desde una nueva perspectiva, el descubrimiento del tono cotidiano de Gil de Biedma, el sentido elegíaco de Brines, la palabra depurada de Valente y la ironía de Ángel González comenzaron a fraguar un sustrato cultural común que venía a sumarse a otros dos fenómenos editoriales: el encuentro con las letras hispanoamericanas y la recuperación de la cultura del exilio. La originalidad de su discurso empezó con la lectura crítica de los textos y metatextos y terminó con un carácter *apropiacionista* [58], esto es, una creación poética que nacía de «dar modulación propia a una tradición» [59]. Sin proclamas ni manifiestos demasiado explícitos, intuyeron el agotamiento de las propuestas poéticas precedentes, presentando un horizonte literario inspirado en una relectura de la tradición a finales de los setenta. Hijos, por tanto, de un paradigma poético distinto, que superó tanto el culturalismo como la metapoesía, mostraron un nuevo horizonte basado en la tradición [60]. A partir de esta fecha, el término *cultura* comenzó a albergar sentidos heterogéneos, incorporando «la noción de *recuperación*, entendida como permanente homenaje a un pasado sin el que no podíamos explicarnos, y la noción de *identidad*, mucho más confusa, que, a modo de consigna, entrañaba la permanente adhesión a un paradigma perdido y añorado» [61].

Notas

[*] Universidad de Huelva

[1] Luis Cernuda, «A un poeta futuro», en *Poesía Completa. Obra Completa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, pp. 342-343.

[2] José B. Monleón, «El largo camino de la transición», en José B. Monleón (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 9.

[3] José B. Monleón, «El largo camino de la transición», en *Ob. Cit.*, p. 14. También, han abordado esta cuestión Juan José Lanz («Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, pp. 3-6; reed. en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir (col. «Ensayo», núm. 12), 2007, pp. 121-140) y José-Carlos Mainer, como anota en las líneas siguientes:

(...) la refundamentación de un ámbito íntimo, *privado*, a costa de otros valores. Murió de consunción la trascendencia *social* de la literatura en los años finales de los setenta y la enterró, como es sabido, la entronización de una estética neoparnasiana. Nacida de ésta, sobrevino una literatura obsesionada por sí misma, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciador vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales («Cultura y sociedad», en Darío Villanueva (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 67-68).

[4] Juan José Lanz, «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Art. Cit.*, p. 6.

[5] Cfr. Marc Fumaroli, *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2007.

[6] Juan Pablo Fusi, «La cultura de la transición», *Revista de Occidente*, núm. 122-123, 1991, pp. 42-43.

[7]

El Estado cultural es, por definición e intención, protector, proteccionista y dirigista en nombre de la salvación nacional. Cumple decir que, por esencia, y a despecho del equívoco de que goza entre el sentido noble y clásico del término «cultura» (*cultura animi*) y el sentido actual, que equivale a una manipulación de mentalidades, el Estado cultural es «política cultural», una variante de la propaganda ideológica (Marc Fumaroli, *Ob. Cit.*, p. 384).

[8] Madrid, Zero (col. «Guernica», núm. 9), 1977.

[9] Sobre los poemas publicados en *Nueva Poesía: Sevilla*, (Madrid, Zero [col. «Guernica», núm. 9], 1977) y su posterior depuración en *Primera despedida* (Sevilla, Aldebarán, 1978), cfr. nuestro capítulo dedicado a esta antología.

[10] *Calle del Aire. Revista de Sevilla*, núm. 1, 1978, pp. 11-12.

[11] *Calle del Aire. Revista de Sevilla*, núm. 1, 1978, pp. 11-12.

[12] La recuperación de la obra de estos poetas cordobeses tuvo un hito fundamental en la publicación de Guillermo Carnero *El Grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra* (Madrid, Editora Nacional, 1976). También, sobre la recepción e influencia de *Cántico* en los poetas de los setenta puede consultarse un breve artículo de Pablo García Baena titulado «Los poetas de *Cántico*», en AA. VV., *Poesía. Reunión de Málaga 1974*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación de Málaga, 1976, pp. 141-146.

[13] El interés por la obra de los poetas de *Cántico* también se observa en los escritos críticos de Abelardo Linares («Prólogo» a la edición facsímil de *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba, 1947-1957*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1983, p. 1-7) y Fernando Ortiz («Introducción a la poesía de Pablo García Baena», en Pablo García Baena, *Recogimiento. 1940-2000*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga [col. «Ciudad del Paraíso», núm. 8], 2000, pp. 5-37; «Modernidad del grupo *Cántico*», en *La estirpe de Bécquer*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985, pp. 195-214).

[14] *Calle del Aire. Revista de Sevilla*, núm. 1, 1978, pp. 11-12.

[15] Tomamos este concepto del estudio de José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra (col. «Crítica y Estudios Literarios»), 1983.

[16] *Calle del Aire. Revista de Sevilla*, núm. 1, 1978, p. 11.

[17] Madrid, Júcar, 1980. En ella estaban seleccionados los poetas Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel D'Ors, Carlos Clementson, José A. Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares y Julio Alonso Llamazares.

[18] «Carta de Fernando Ortiz», *Jugar con Fuego*, núm. 8/9, 1979, pp. 51-53.

[19] Jaime Siles anota sobre la recepción de la nueva poética:

al funcionar la tradición como intertexto y la situación como contexto, se crea un guiño y un *trompe-l'oeil* de complicidad: un guiño que hace el autor al texto y el texto al lector y que termina involucrando (comunicando) a ambos en y con el texto y con su contexto y con la intertextualidad de su tradición («Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en AA. VV., *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, 1994, p. 24).

[20] Dionisio Cañas sintetiza las aportaciones posmodernas de W. H. Auden en tres puntos: a) compromiso con las circunstancias históricas; b) la exploración del yo desde un punto de vista freudiano; y c) la expresión poética más directa y referencial («El sujeto poético posmoderno», *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre 1989, p. 52). Junto a este autor, debemos citar también, en esta misma dirección, la influencia teórica de T. S. Eliot y la influencia poética de Larkin, Umberto Saba y los *crepusculari* italianos. En este mismo sentido, Rafael de Cózar anota:

El esteticismo [de la poesía sevillana] no proviene ya directamente o exclusivamente de nuestras generaciones pasadas e incluso el neopopularismo tiene nuevos matices junto al anterior. No pretendemos hablar, sin embargo, de deshumanización y desenraizamiento, sino de un tipo nuevo de expresión en la disminución de fronteras y

la mayor facilidad difusora de la cultura mundial («Cuatro capítulos de una historia», en AA. VV., *Nueva Poesía: Sevilla*, Madrid, Zero [col. «Guernica», núm. 9], 1977, p. 28).

[21] Luis Antonio de Villena, «La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)», en *Fin de Siglo (Antología)*, Madrid, Visor, 1992, p. 14.

[22] *Calle del Aire. Revista de Sevilla*, núm. 1, 1978, p. 11.

[23] José Cenizo Jiménez, *Poesía sevillana: Grupos y tendencias (1969-1980)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 305. También, cfr. Jorge Urrutia, «La literatura en Andalucía», en AA. VV., *El año literario español 1980*, Madrid, Castalia, 1981, p. 134.

[24] Olivares, 1945. Este autor tuvo un papel fundamental para el desarrollo de la pintura abstracta en la ciudad de Sevilla y la incorporación de corrientes internacionales en el panorama artístico de los setenta.

[25] Julia Barella, *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 9.

[26] Tomamos este concepto de Marc Fumaroli, *Ob. Cit.*

[27] *Letras del Sur*, núm. 1, enero-febrero 1978.

[28] *Letras del Sur*, núm. 2, marzo-abril 1978.

[29] *Letras del Sur*, núm. 3-4, mayo-agosto 1978.

[30] *Letras del Sur*, núm. 5-6, septiembre-diciembre 1978.

[31] Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, «La faz cambiante de la historia», en *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra-Frónesis-Universitat de València, 1998, p. 71.

[32] Jenaro Talens ha señalado que el metadiscurso literario

no se instruye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar, (...) no respondería, en

consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad («El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universidad, 1994, p. 137).

[33] *Letras del Sur*, núm. 3-4, mayo-agosto 1978, pp. 60-64.

[34] *Letras del Sur*, núm. 2, marzo-abril 1978, pp. 29-32.

[35] Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 38.

[36] Poco después se intensificó la relación entre los poetas de Granada y Rafael Alberti al trasladarse de Roma a España tras el final de la dictadura. De sus visitas a Granada se conserva abundante material gráfico y editorial como el *Manifiesto albertista* (Granada, Don Quijote, 1982; 2ª ed. Granada, Cuadernos del Vigía, 2003) de Javier Egea y Luis García Montero y el número homenaje de la revista *Trames* (núm. 1, mayo 1982).

[37] *Letras del Sur*, núm. 2, marzo-abril 1978, p. 2.

[38] *Letras del Sur*, núm. 2, marzo-abril 1978, pp. 17-28.

[39] Ginés Bonillo Martínez y Encarnación Jiménez Ávila, «Presentación e inventario de *Letras del Sur* (Conocimiento, deferencia y recuerdo para una revista mítica)», *Trivium. Revista del Profesorado de Enseñanzas Medias*, núm. 1, septiembre 1989, p. 172.

[40] Cfr. Ramón Buckley, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996; y Juan José Lanz, «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad», *Letras Deusto*, núm. 66, enero-marzo 1995, pp. 173-206; 2ª ed., en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, *Ob. Cit.* pp. 141-180.

[41] Para más información, cfr. Ángel Estévez Molinero, «En el lecho de la escritura: Poéticas y poesía de R. Álvarez Merlo, F. Gálvez y J.L. Amaro», *Alfinge. Revista de Filología*, núm. 11, Córdoba, Universidad de Córdoba–Facultad de Filosofía y Letras, 1999, pp. 45-62; y Julián Jiménez Heffernan, «Lectura de Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro», *La Manzana Poética. Revista de Literatura y Crítica*, núm. 5/6, Córdoba, octubre 2001, pp. 4-14.

[42] Cfr. Ramón Reig, «De la evidente presencia de *Cántico* a la consolidación de *Zubia* y *Antorcha de Paja*», *Panorama poético andaluz. En el umbral de los años noventa*, Sevilla, Guadalmena, 1991, pp. 45-64.

[43] No toda la crítica ha interpretado de esta manera a los jóvenes poetas de *Antorcha de Paja*, por ejemplo, Manuel Urbano anotó en el «Prólogo» de su *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*: «Francisco Gálvez, me parece, es el autor del número de *Antorcha de Paja* «Poetas cordobeses», sin mayor novedad que la de ofrecer siete jóvenes poetas de la provincia, y sin otro comentario que un velado y gratuito ataque a *Cántico*» (Sevilla, Aldebarán, 1980, p. 125). En este juicio de valor Manuel Urbano cometió un grave error al valorar las intenciones de la publicación *Antorcha de Paja*, pues las páginas dedicadas a los «Poetas cordobeses» no eran un ataque a la poética del grupo «Cántico» de Córdoba.

[44] La presentación del libro de Francisco Gálvez *Los soldados* se celebró en 1974 con la asistencia de los poetas de *Cántico* Juan Bernier y Mario López. Cfr. Juan Bernier, «Nueva poética cordobesa», *ABC*, 18.04.1974, p. 54.

[45] Pedro Ruiz Pérez, «Hablar con alguien, hablar en un lugar», Amaro, José Luis, Gálvez, Francisco, Álvarez Merlo, Rafael, *Poemas de Solana del Sacristán*, Córdoba, Cuaderno «Trayectoria de Navegantes», 1998, pp. 9-14; y «*Antorcha de Paja* (Córdoba, 1973-1983): Una revista de poesía para los 70», en Manuel J. Ramos Ortega (coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, vol. III, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pp. 325-352.

[46] Pról. de Manuel Abad, Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1978.

[47] Barcelona, Seix Barral, 1970.

[48] Barcelona, El Bardo, 1971.

[49] Cfr. Pedro Roso (ed.), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984; también, «Así que pasen veinte años», en AA. VV., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Córdoba, 1992, s.p.

[50] Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1979.

[51] José Infante, «1973-1983: Una antorcha encendida», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p. Para más información, cfr. Juan José Lanz, «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70*, *Marejada* y *Antorcha de Paja*», *Zurgai*, diciembre 1994, pp. 4-11; «Introducción», en VV.AA., *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1997, pp. 9-88; «25 años de Antorcha de Paja», *Tierra de nadie. Revista Literaria*, núm. 2, junio, 1999, pp. 41-46 (reed. en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, *Ob. Cit.*, pp. 423-433); y su tesis doctoral *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (col. «Tesis Doctorales. Facultad de Filología» [CD Rom]), 2001 (reed. en *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 333-363).

[52] Francisco Gálvez, «Nota de la cubierta», *Ob. Cit.*

[53] Pilar Gómez Bedate, «Notas bibliográficas», *Cal*, núm. 35, septiembre 1979, p. 24.

[54] Pilar Gómez Bedate, «Notas bibliográficas», *Art. Cit.*, p. 23.

[55] Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, «*Antorcha de Paja*: Diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)», en *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

[56] José Antonio Fortes, «De la generación a la des-generación y otras heterodoxias: una antología de poetas andaluces», *Hora de Poesía*, núm. 7, 1980, p. 30.

[57] Álvaro Salvador, «La antorcha que no cesa», *Antorcha de Paja*, núm. 17/18/19, abril 1983, s.p.

[58] Cfr. Dionisio Cañas, «El sujeto poético posmoderno», *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 52-53.

[59] Fernando Ortiz, «Carta de Fernando Ortiz», *Jugar con Fuego*, núm. 8/9, 1979, p. 51.

[60] Cfr. Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», *Art. Cit.*, p. 13.

[61] José-Carlos Mainer, «La cultura de la Transición o la Transición como cultura», en Carmen Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona, Península, 2006, págs. 156-157.