

La “Generación Beat” en la España de la Transición política o el ejemplo de Miguel Romero Esteo y Fernando Merlo

The “Beat Generation” in the Spain of the political Transition or the example of Miguel Romero Esteo and Fernando Merlo

FERNANDO GUZMÁN-SIMÓN

Universidad de Sevilla. Facultad de Ciencias de la Educación. C/Pirotecnia, s/n. 41013 Sevilla (España).

Dirección de correo electrónico: fernandoguzman@us.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7189-1849>.

Recibido: 18-1-2022. Aceptado: 18-5-2022.

Cómo citar: Guzmán-Simón, Fernando. “La «Generación Beat» en la España de la Transición política o el ejemplo de Miguel Romero Esteo y Fernando Merlo”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 212-241, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.212-241>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.212-241>.

Resumen: Los movimientos juveniles y los conflictos generacionales asumieron un papel protagonista en la transformación social, política y económica de la España de la Transición (1968-1982). La cultura asumió un papel clave en dicha transformación desde finales de la década de los sesenta. El interés por la literatura extranjera, como ocurría con la “Generación Beat”, fue uno de los elementos dinamizadores más influyentes de la joven generación. Las traducciones de textos de Allen Ginsberg, Jack Kerouac o William Burroughs, junto con la música pop y las revistas juveniles, generaron nuevos modelos estéticos. Desde los parámetros metodológicos de la Literatura comparada, este artículo aborda la influencia de los autores *beat* en la obra *Escatófago (1968-1972)* del poeta malagueño Fernando Merlo y la crítica literaria de Miguel Romero Esteo.

Palabras clave: cultura de posguerra; transición política española; Generación Beat; Miguel Romero Esto; Fernando Merlo.

Abstract: In Spain during the *Transición* period (1966-1982) youth movements and generational conflicts acquired a relevant role in that social, political and economic transformation. Culture was one of the keys of this transformation starting from the end of the 60's. The interest in literature from abroad, such us that of the "Beat Generation", had a strong influence among the young generation. Translations of texts by Allen Ginsberg, Jack Kerouac and William Burroughs, as well as pop music and youth publications, gave birth to new aesthetic models. Starting from the

methodological parameters of Comparative Literature, this paper aims to study the influence of the beat writers on the poetic work *Escatófago (1968-1972)*, by Fernando Merlo and the literary criticism of Miguel Romero Esteo.

Keywords: postwar culture; Transición period; beat generation; Miguel Romero Esteo; Fernando Merlo.

INTRODUCCIÓN

A vueltas con la relectura de la Literatura española de finales de los sesenta, los estudios literarios de la Transición más recientes van dejando entrever todo un entramado de revistas, libros y multitud de eventos que los jóvenes autores de la periferia cultural desarrollaron bajo la influencia del *Mayo del 68* (Mainer-Juliá, 2000; Lanz, 2000; Gracia, 2004, entre otros). Parejo a dicho impulso, el interés de aquellas nuevas generaciones por la literatura extranjera, en general, y la importada de los Estados Unidos de América, en particular, convirtió el espíritu rupturista de la "Generación Beat" en uno de sus referentes más destacados. La relectura crítica de los textos juveniles de estos años nos abre hoy una novedosa perspectiva en tanto que no interpretemos la posguerra franquista como un sistema cultural cerrado, sino como un sistema cuya periferia poseía unos límites porosos. Esta circunstancia posibilitó a la joven generación el acceso a un espíritu de época inspirado en las corrientes literarias foráneas. La literatura de finales de los sesenta y principios de los setenta asumió una nueva forma de situarse ante el discurso literario, albergando tanto un carácter minoritario de los nuevos presupuestos artísticos como una renovación de los textos y metatextos fundamentales de su propia escritura. La nueva manera de leer la tradición transformó no sólo su interpretación crítica del canon literario heredado, sino que fabricó un nuevo lector en una sociedad tardofranquista que, todavía, no era ni tan nueva ni tan moderna. La cultura de finales de la década de los sesenta fue el resultado de una profunda y lenta transformación, como ha anotado Jordi Gracia:

La posguerra detiene estéticamente la evolución de esos ejes centrales de las poéticas de la modernidad. Pero esa aventura averiguadora, capaz de desembocar en un mimetismo estéril y muy ensimismado (pero también en formas pletóricas de expresión estética nueva), se reanuda a lo largo de la década de los sesenta con conciencia de ser un reencuentro con la tradición (*la tradición de las vanguardias*, como escribió por entonces Octavio Paz).

Los nuevos pintores y músicos, los nuevos escritores desdeñan interpretaciones o las técnicas narrativas que inventa el modernismo europeo (Gracia, 2004: 369).

A la vez que la expresión artística se transformaba profundamente en los años sesenta, la crítica periodística mostró un extraordinario interés por la comprensión de los fenómenos sociológicos contemporáneos, como la literatura juvenil o la música pop. Su intención de analizar los acontecimientos del *Mayo del 68* conllevó un contagio de comportamientos juveniles que forjaron ciertas actitudes rebeldes y contestatarias. Aunque con retraso, la España tardofranquista recibió ese espíritu juvenil que venía a responder a un desencanto vital provocado por el inmovilismo de la sociedad española. La larga agonía del dictador no hizo más que incentivar un existencialismo de nuevo cuño que respondía a un frustrado impulso renovador. En ciertos aspectos, no es difícil relacionar este contexto con la generación de la posguerra atómica descrita por John Clellon Holmes:

Para aquellos que no aceptaban las reglas vigentes la vida cotidiana parecía asumir un agobiante carácter claustrofóbico, motivo de ansiedad, incomodidad y descontento. Pero, en último término, las actitudes desafiantes de los escritores beat, su expresa voluntad de traspasar los límites de lo permitido, o de reivindicar lo puramente irracional, no diferían mucho de las que estaban asumiendo los hipsters, los jóvenes inconformistas del momento (Holmes, 1997: 14).

La difusión de estas actitudes en el ámbito cultural de los sesenta subrayó un nuevo interés por lo foráneo y lo contemporáneo en el arte y la literatura. El progresivo desprecio por la tradición española precedente y la búsqueda de un nuevo discurso fueron el motor de una creación artística permeable a otras literaturas. Así, las propuestas nacidas de dicho diálogo advertían la manera de leer la propia obra y cómo interpretar la tradición heredada (Eliot, 1992).

Las páginas de este artículo albergan una lectura inédita de la obra del poeta malagueño Fernando Merlo (Málaga, 1952-1981) y su relación con la crítica literaria del dramaturgo Miguel Romero Esteo (Córdoba, 1930-Málaga, 2018). Este artículo subraya la forma en que la joven generación del *Mayo del 68* desarrolla tanto una reescritura singular de la tradición como los parámetros literarios comunes que utiliza como intertextos (cfr. Mainer, 1998). Para ello, hemos seguido la perspectiva metodológica

defendida por Jonathan Culler, quien subrayó que “la literatura comparada, con una visión más amplia, ejerce una fuerza de crítica desmitificadora sobre las bases culturales de una nación” (1998: 153). El ejemplo de Fernando Merlo y Miguel Romero Esteo corrobora hoy la tesis de Culler, quien considera que la permeabilidad entre tradiciones literarias diferentes se ha convertido en el motor de ciertos cambios de la literatura en torno a 1968.

LA PRIMAVERA DE HAIGHT-ASHBURY EN ESPAÑA

La comprensión de este proceso cultural no debe atender únicamente a los textos escritos. En ocasiones, las novelas y poemas fueron menos persuasivos que el modelo vital que la “Generación Beat” y el fenómeno musical de los sesenta proyectó en el *Haight-Ashbury* de San Francisco. En los mismos años, el compromiso social de Allen Ginsberg sirvió de bandera ideológica, donde los jóvenes se veían a sí mismos como aquel personaje interpretado por James Dean en *Rebelde sin causa*, transformados de la noche a la mañana en “escépticos contagiosos” (Bevilacqua, 1996). En este sentido, hallamos en los autores españoles algunas de las actitudes derivadas de dicha alienación social, como la necesidad de subvertir los valores sociales a partir de la revolución sexual o la práctica emocional de un existencialismo vitalista que, sólo en algunos casos, desembocó en cierto culto al desenfreno o el peligro, como demostraron en sus poemas y en sus vidas Fernando Merlo y Leopoldo María Panero. En un contexto cultural como el español, la joven generación encontró en los textos *beat* el modelo para expresar ese espíritu “(...) de la incomodidad, del malestar, de la *sickness* profunda e inexplicable, de la inseguridad y del miedo: los *beats* fueron las antenas sensibles que percibieron esa realidad” (Maffi, 1975: 13). Esta nueva sensibilidad es la que John Clellon Holmes describe en su artículo-ensayo “This is the Beat Generation” (1952). Con posterioridad, este mismo autor profundizó sobre esta cuestión con algo más de perspectiva en “The Philosophy of the Beat Generation” (1958), donde realizó una cerrada defensa de *On the Road* de Jack Kerouac. Esta actitud existencial y subversiva de los jóvenes autores de finales de los sesenta poseía ciertas analogías con la sociedad norteamericana de los cincuenta según Bruce Cook (1970). La caza de brujas anticomunista iniciada por Joe McCarthy y el conformismo de la sociedad norteamericana de aquellos años servían de referencia a la sociedad española de los sesenta, atrapada entre una

moral religiosa y una dictadura que dirigía tanto la vida pública como la privada. Del mismo modo, esta España tardofranquista conoció cierto auge económico y el desarrollo de la clase media, circunstancia que, salvando las distancias, posibilitó que una joven generación inconformista y subversiva comenzara a tomar sus calles, se vistiera con pantalones vaqueros y se inspirara en las canciones y los poemas de Bob Dylan o Allen Ginsberg (cfr. Mainer-Juliá, 2000).

La “Generación Beat” que los españoles conocieron en los años sesenta fue especialmente tópica y superficial, donde eran destacados por sus rasgos vitales y subversivos de héroes incomprensidos y golpeados por la vida. Sus relatos y poemas marcaron el camino que dibujaba la expresión literaria de una sociedad en crisis, una generación inadaptada y una crítica a la educación recibida. Como ocurrió en su país natal:

(...) los *beats* adquirieron una importancia considerable en la década del cincuenta, pues en seguida fueron considerados como una amenaza contra todo eso ya que ponían en tela de juicio los valores suburbanos, conservadores y corporativos ensalzados tan ampliamente. Los *beats* no sólo pusieron esos valores en tela de juicio, sino que también los desafiaron, y pronto recibieron abundante publicidad como rebeldes contra el sistema (Cook, 1974: 15).

La acción cultural fue, por un lado, la que abanderó estos tiempos de cambio y transformación en la España del 1968; por otro, la Universidad se convirtió en uno de los focos de conflicto más activos contra el régimen de Franco durante los años 1956, 1962-63 y 1969 (cfr. Fusi, 2007). En este proceso, ha reflexionado José Antonio Biescas, aparecían en la sociedad española tardofranquista numerosas contradicciones:

Al orden drástico impuesto por los vencedores de la guerra civil, desplegando hasta el máximo sus aparatos (...) y utilizando el entorno exterior, ha sucedido un sistema de prohibiciones que cuadran mal con la realidad: huelga prohibida, pero huelga real; sindicato de clase prohibido, pero organismo sindical de hecho en los lugares de trabajo; Universidad ortodoxa y dogmática con textos prohibidos, pero, de hecho, Universidad penetrada por marxismo, freudismo, existencialismo, agnosticismo, etc. (Biescas-Tuñón de Lara, 1980: 522).

Este complejo entramado cultural e intelectual fue el que heredó la joven generación nacida tras la guerra civil. El año de 1968 se convirtió en

el símbolo de la anhelada libertad, en la utopía tras la que cientos de jóvenes se lanzaron a la calle para cambiar el mundo, su propia ciudad o a ellos mismos. España, “reserva espiritual de Occidente”, empezaba a conocer una auténtica revolución sociológica a través del capitalismo y los medios de comunicación de masas. De este modo, asimiló en su generación más joven los modelos vitales y literarios de la “Generación Beat”, precisamente, cuando la prensa escrita difundía en 1969 la noticia del prematuro fallecimiento de Jack Kerouac.

MIGUEL ROMERO ESTEO Y LA DIFUSIÓN DE LOS AUTORES BEAT

Este proceso de difusión de la literatura extranjera, en general, y la *beatnik*, en particular, tiene en Miguel Romero Esteo un actor fundamental en estos años. Este incentivó y promovió una nueva literatura a través de sus cartas personales a jóvenes autores, por un lado, y sus artículos críticos y reseñas en las páginas de *Nuevo Diario* de Madrid, por otro. Esta circunstancia era recordada por José María Báez en un homenaje a la revista cordobesa *Zaitún* bajo el título “Edición en ciclostil”:

Durante el verano de 1971 entramos en contacto con Miguel Romero Esteo, (...). Realizaba la crítica de libros extranjeros en las páginas naranjas (suplemento semanal) del madrileño *Nuevo Diario*. Entre sus textos sobre Allen Ginsberg, Vladimir Holan, Vaclav Havel, Edward Albee, Peter Handke, etc., intercalaba comentarios sobre los nuevos poetas andaluces emergentes en su opinión. En una crítica sobre Lawrence Ferlinghetti publicada en octubre de 1971 daba cuerpo a una hipotética generación, compuesta por Justo Navarro (...), Francisco Rivas (...), José Carlos Rosales (...), Juan Manuel Bonet (...), Fernando Merlo (...) y yo (...) (Báez, 1992, s.p.).

El artículo al que aludía José María Báez llevó por título “Ferlinghetti, poeta de los universos cotidianos” (*Nuevo Diario*, 29/10/1971). En él, Romero Esteo reseñó el último libro del editor de “City Light Books”, relacionándolo con la joven generación de poetas andaluces de finales de los sesenta. Como nos recordaba José María Báez, “por medio de esas páginas semanales se conocen las novedades de Ferlinghetti (que pasaba temporadas en la Costa del Sol y con el que Merlo tuvo un encuentro), Peter Handke, William Burroughs, Hans Magnus Enzensberger (...) y otros muchos” (Báez, 2009: 274). Si los artículos ofrecían una visión

singular del estado poético europeo y norteamericano de los sesenta y setenta, sus epístolas dirigidas a distintos autores ejercieron una gran influencia en la joven generación de poetas. En sus apasionadas líneas no sólo los animaba a seguir publicando y difundiendo su obra, sino que marcaba las posibles líneas de una nueva poética que rompiera con el discurso literario hegemónico. De las impresiones de aquellos años José María Báez nos recuerda que

Las cartas que enviaba Romero Esteo eran pletóricas y subyugantes. Dado que en esa fecha la poesía española vivía un agudo proceso de arterioesclerosis, donde una abundancia de citas librescas y guiños literarios trataban de ocultar una carencia total de ideas, de emoción y de riesgo, los textos de Miguel generaban una refrescante complicidad y confianza en quienes estaban a contracorriente de estas tendencias (Báez, 2009: 274-275).

Fernando Merlo no fue una excepción, pues asumió el magisterio de Romero Esteo con la misma pasión con la que se había dedicado a la poesía unos años antes. De estas fechas se conservan dos cartas de Miguel Romero Esteo dirigidas a Fernando Merlo, donde incidía en la necesidad de realizar una poética de *lo insólito*. La concepción artística que el dramaturgo malagueño describía era análoga a la concepción de la “Generación Beat”, como describió Jeff Nuttall en su ensayo *Bomb Culture*: “El arte existe cuando los valores se derriten y presentan una situación de posibilidad y no de seguridad. Si los valores están completos el arte muere” (1968: 64). La ruptura con la literatura hegemónica y los círculos de autores que la sostienen (“[...] cruz con pulgar e índice para anatematizar de una vez por todas la fantasmagoría del círculo LITERARIO” [Romero, 1971d: 2]) junto con la escritura de una obra singular (“afina del desafinar a pleno pulmón, que es buena señal de que andas exprimiéndote el limón, amargo limón del universo como una apocalipsis perverso” [Romero, 1971d: 2]) eran las dos premisas que Miguel Romero Esteo planteó a Fernando Merlo. El poeta debía romper tanto con la tradición literaria como con los valores que ésta sostiene, pues el fin del artefacto literario es crear una auténtica obra: “Desmámate de la vaca, desamamántate de la pella, regurgita de los mismos libros de poesía que leen todos los profesionales poetas de la poesía institucionalizada (...)” (Romero, 1971d: 3), arengaba Romero Esteo. La asunción de estas premisas poéticas llevó a Fernando Merlo, José María Báez y Rafael

Álvarez Merlo a una quema de poemas que purificase su propio discurso de los versos pasados:

El día 27 [de junio de 1971], en un estudio que tenía yo en la calle Humosa, Fernando, Álvarez Merlo y yo mismo realizamos una quema de versos. Literal: hicimos un fuego y empezamos a arrojar cuantos textos propios teníamos. También ejemplares de revistas de poesía, una antología de Jiménez Martos... con el ánimo de quedar purificados, libres de ataduras formales y libres de fatigas literarias. Y surtió efectos. Fernando comenzó a escribir esa misma noche un poema que era como un bálsamo, que tenía una literalidad más descriptiva, que era como la evocación de un paisaje melancólico. Surgió "Con otros labios romperás tus versos" (Báez, 2009: 274).

A través de la influencia directa de Miguel Romero Esteo y el contante diálogo con ciertos modelos *beat*, la poesía de Fernando Merlo absorbió y ejerció en sus versos muchos de los elementos propios de autores como Allen Ginsberg o Jack Kerouac. Las páginas del suplemento cultural de *Nuevo Diario* difundieron poemarios, ensayos y novelas *beat* más allá de los reducidos cenáculos literarios. En realidad, incitaron la curiosidad de muchos jóvenes que veían en ellas un espejo de las inquietudes intelectuales en el marco que los acontecimientos contemporáneos suscitaban:

La selección de las obras reseñadas en *Nuevo Diario* está guiada por la renovación que aportan algunos autores en cuanto a la extracción de sus lenguajes; una extracción radicalmente popular de los lenguajes artísticos, y no basándose en estilizaciones culturalistas, permite escapar de lenguajes y moldes legitimados por las instituciones culturales, incluida la literatura o el teatro como instituciones que responden a unos cánones predeterminados. Su crítica en este sentido es constante (...) (Cornago, 2005: 27).

Bajo la influencia de esta cultura heterodoxa e incipiente en la España tardofranquista, el poeta Fernando Merlo radicalizó sus planteamientos tanto en el plano estético como en el vital. Su inconformismo y rebeldía lo abocaron al territorio fronterizo y salvaje de la insatisfacción. Su poesía asumió un sentido contracultural, cuyo discurso violaba la cosmovisión de las generaciones precedentes y construía una poética radical y crítica con la sociedad de la Transición como telón de fondo.

FERNANDO MERLO O LA OSCURIDAD DE LA ESCRITURA

En este contexto de estímulos y restricciones de la España de la Transición, algunos de los autores más jóvenes asumieron el anhelo de romper con toda la tradición anterior asimilando modelos poéticos foráneos, como el que practicaban Ginsberg, Kerouac o Ferlinghetti (Encarnación-Pinedo, 2018). En este sentido, Miguel Romero Esteo no dejó pasar la ocasión de escribir sobre este asunto en *Nuevo Diario* al hilo de la reseña del libro de Allen Ginsberg, *Planet News* (1971):

Tal vez la excepción en este anémico panorama de nuestra poesía podría ser algún grupo de poetas jóvenes que yo me sé en Córdoba. Tal vez Juan de Loxa en Granada. Tal vez algún otro grupo bisoño y planetario que sube desde Málaga y en el que, por citar algún que otro nombre, podríamos incluir a Molinero, Infantes, Fernando Merlo y algunos más cuyo nombre se me va en estos momentos (Romero, 1971: 13).

Lo que advertía Romero Esteo en sus artículos fue la singular aparición de un buen número de autores que en estos años empezaban a escribir bajo el signo de la literatura *beat* con poemas como “Trofeos” y “La barriga entre las piernas” de Fernando Merlo (2004, pp. 39, 47), “Así se fundó Carnaby Street” de Leopoldo María Panero (1970, pp. 33-48), “Treinta monedas de pus” de Jesús Fernández Palacios (1971: 26), “La mala crianza” o “Canción del reincidente” de Álvaro Salvador (1974: 13-15, 43-44), “Suicidio” de Rafael Álvarez Merlo (1971: 16), “Boereeneoy...7” de Juan de Loxa (1971, pp. 38-39), “Caos” o “LSD” (1990: 126-129 y 141-143) de José Infante. Esta nómina de poemas espigados al azar da buena muestra de la influencia de la literatura *beat* en las primeras composiciones de la generación de la Transición. Su capacidad de expresar cierta rabia y angustia por la ausencia de libertad empujó a estos autores a buscar nuevos modos de expresión que ejemplificaran con el lenguaje la actitud rebelde y subversiva que los movía.

Entre todos ellos, la obra del poeta Fernando Merlo ha sobresalido en las últimas décadas con el acercamiento que varios críticos le han dispensado, como Federico Ortés (1992), Túa Blesa (1998), Pedro Roso (2004) y Juan José Lanz (2007), entre otros. Los primeros compases de la biografía literaria del autor de *Escatófago* no difieren de otros escritores jóvenes de la Transición. Su primer contacto literario nació de la relación

con Rafael Álvarez Merlo y José María Báez en las tertulias de la revista *Zaitún* (1968-69) de Córdoba (cfr. Roso, 1984; Báez, 1992). Dichos contactos iniciales sirvieron de prólogo a los primeros poemarios de Fernando Merlo que, con la publicación *Al son de mi guitarra* (1970) y *Cartas a Iska* (1970), se convertiría en uno de los mejores exponentes de la generación más joven. Desde sus primeros pasos en 1968 con el "Grupo 9" (cfr. Cumpián, 1985) y su trabajo en 1970 como redactor de la revista malagueña *Deyanira. Órgano interno del hogar universitario de Málaga* (Inglada, 2009: 276), la poesía de Fernando Merlo experimentó una progresiva metamorfosis que la convirtió en una de las propuestas más ambiciosas del panorama literario andaluz de finales de los sesenta y principios de los setenta. Las diferencias que se observan entre los versos del soneto "Humanidad" (1) y los textos que componen *Trepanación* (Merlo, 1973) nos muestran una compleja evolución entre los años 1968 y 1972. En este proceso, leemos uno de los poemas que ejemplifica la profunda metamorfosis de su discurso poético mediante la crítica irónica del pastiche:

Se ofrece poeta

Fernando Merlo le ofrece a domicilio y sin que usted se mueva, de la más sencilla aleluya al morbosos epitalamio, odas, elegías, silvas, etc.: llame al 224840 o escriba si le es más cómodo a: San Juan de Letrán nº 9, 3º D. Málaga. Precios módicos (Ver muestra cultural a continuación).

No he de rendir los flecos hasta verte
 las grabaciones falsas mascullaron
 ahora es nuestra hora compañeros
 suena el laud a rueda traspasada

camán a pesens si chimen osibed
 vuelve rimmel auyenta los tejados
 okey rock contra fabada cerca
 lirio de sopeton rosál amena

otras palabras sal semana santa
 segundo verso del primer terceto
 lope de vega recordemos clásicos

cada cual acentúa según sirve

segun se sirve el sistema de los netos
sonetos agresivos retos petos (Merlo, 1971, s.p.).

En estos versos, la actitud contracultural de su autor es señalada por la visión lúdica del arte que, como ha subrayado Pablo Dopico, “(...) mostraba la provocación y la alegría contestataria del dadaísmo y el surrealismo fermentadas por la experiencia *beat*. Bajo estas premisas, sus creadores alteraron casi todas las artes” (2005: 12). Pero, si en las primeras vanguardias las partes del discurso poético quedaban integradas en un *collage* dotado de sentido global, el *pastiche* de Fernando Merlo ejemplificó claramente la autonomía y origen de los intertextos que incorporaba en el verso. Su palabra ya anunció en 1971 la trayectoria que le llevaría a desconfiar de las posibilidades del lenguaje y a construir un idiolecto poético a través de un discurso descoyuntado y roto.

A esta primera evolución poética debemos añadir una segunda metamorfosis inaugurada con la publicación de *Trepanación* (1973). A partir de este momento, Fernando Merlo cesó en su actividad creadora e inició un lento proceso de corrección de su obra dividida en siete partes o libros que llevaron por título *Escatófago (1968-1972)* (1983; 1992; 2004). En esta reescritura, Merlo intensificó los rasgos existenciales y vanguardistas de su obra, dejando de lado su vertiente más social. Un ejemplo de esta reelaboración de su obra lo encontramos en los versos de “Canción negra”, perteneciente a *Al son de mi guitarra* (1970). Este poema solía concluir las lecturas poéticas de Fernando Merlo con el “Grupo 9” y, tras una década de reescritura, fue eliminado de la versión definitiva de *Escatófago* (1983). Esta “Canción negra” incorpora la veta más social de la obra de Merlo. Como señala Báez, Fernando Merlo “no sólo tiene devoción por Blas de Otero [...] sino también por Gabriel Celaya, por Pablo Neruda, por Miguel Hernández, por todo aquello que oliera a postura contra el régimen franquista” (2009: 273). En consonancia con la propuesta comprometida del “Grupo 9”, su poesía se convertía en “arma contra la explotación del capitalismo”.

Sin embargo, la corriente más social, que convive en estos años con la existencial, va poco a poco perdiendo protagonismo en la obra de Fernando Merlo en los años setenta. Con la reescritura de su obra, el autor de *Trepanación* centró su discurso en la construcción de un nuevo sujeto moderno y en la reflexión metapoética. En cierto modo, el joven Merlo fue asumiendo diversos presupuestos vitales y artísticos desarrollados una década antes por el *hipster* en Norteamérica, como había descrito Norman

Mailer en *The White Negro*: "It is on this bleak scene that a phenomenon has appeared: the American existentialist—the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war ... or with a 45 slow death by conformity with every creative and rebellious instinct stifled" (Mailer, 1953, s.p.). La perspectiva adoptada por Mailer asumía la dicotómica división entre la vida peligrosa del *Negro* (basada en la intensidad del instante, la violencia, la sensualidad, el apoliticismo y el rechazo a la moral impuesta) y la sociedad lógica, ordenada y razonable del *Blanco*. Extrapolada esta actitud a la España de la Transición, la posición subversiva de un autor estaba más en la transformación de actitudes individuales en un entorno opresor que en la reivindicación directa o la denuncia explícita, como ya se había preguntado Allen Ginsberg en 1959:

How many hypocrites are there in America? How many trembling lambs, fearful of discovery? What authority have we set up over ourselves, that we are not as we are? Who shall prohibit an art from being published to the world? What conspirators have power to determine our mode of consciousness, our sexual enjoyments, our different labors and our loves? What fiends determine our wars? (Ginsberg, 2000: 5).

Si la poesía de Fernando Merlo fue mutando lentamente en la década de los setenta, su compromiso con la libertad fue adquiriendo un carácter más personal que social. La necesidad de "(...) airear todo tabú, por confesar y cantar desde los tejados los deseos menos permisibles, una extraña mezcla de lo ligeramente pornográfico con el absurdo de vanguardia" (Nuttall, 1974: 173) se convirtió en el eje de la reescritura de sus obras completas. Su poesía se fue alejando en el plano estético de la tradición que le había alimentado en sus primeros versos y, en consecuencia, se acercó a experimentar *otras* tradiciones como la ejemplificada por Ginsberg, Kerouac o Burroughs:

Beat poetry and fiction were rooted in hip culture, but they also drew from literary traditions which encouraged personal and spontaneous styles. Rimbaud and Whitman were among their principal forerunners. Among twentieth-century predecessors, Ginsberg pointed specifically to French Surrealists and Gertrude Stein. Stein was especially important, for both her fiction and poetry were major contributions to expressionist aesthetics, and the Beats were strongly indebted to the expressionist tradition (Foster, 1992: 14).

En este proceso de liberación de la mente y el cuerpo asumió un papel fundamental el consumo de drogas como el hachís, la mariguana, el LSD o la heroína (cfr. Cumpián, 1985). El elitismo del consumo de drogas relacionado con la expresión artística en estos años formó parte del espíritu de época al que, poco después, se sumarían las lecturas de los textos *beat* sobre las drogas y el alcohol. El proceso de creación de Ginsberg, quien creía en el estímulo de la imaginación a través de la ingestión de drogas, no fue ajeno a Fernando Merlo. Pero, fuera este el motivo o no, el autor de *Escatófago* intensificó ese halo de malditismo en la reescritura de su obra que lo haría tan singular en las letras españolas (“amarga marihuana para humedecer tus labios/ ¿no podrían cambiarnos por otros limpios?/ porque vena es que barre y son pocos (...)” [Merlo, 2004: 109]). La poética de Fernando Merlo encontró en la figura de Allen Ginsberg buena parte de su inspiración. Como advirtió Theodore Roszak en 1970,

Desde el principio, Ginsberg es un poeta de protesta. Pero su protesta no se inspira en Marx, sino que coincide con el radicalismo del éxtasis de Blake. La cuestión no se reduce nunca a algo tan simple como la justicia social; las palabras y las imágenes clave son, más bien, las de tiempo y eternidad, locura y revelación, cielo y espíritu. No es una llamada a la revolución, sino a un Apocalipsis: una aparición de fuego divino. Ya a fines de los 40, tenemos los primeros experimentos con marihuana y los poemas escatológicos escritos bajo el imperio de los narcóticos (Roszak, 1970: 141).

El racionalismo y la tradición literaria heredada se habían convertido en el medio que perpetuaba el poder más allá de los cambios sociales y políticos acaecidos en la España de la Transición. Frente a ello, Fernando Merlo sintió la necesidad de apostar por un discurso irracional, antielitista e inspirado en la experiencia vital. En definitiva, las páginas de *Escatófago* reflejaban a un nuevo héroe que se aproximaba, salvando las distancias, al *hipster* como “(...) portador de unos valores subversivos y aniquiladores de la sociedad por medio de una revolución sexual, un existencialismo vitalista que dependía del instinto, de la acción, capaz de hacer un culto del desenfreno y el peligro por las posibilidades que ofrecía” (Pastor, 1997: 27). Por este motivo, la singular manera de expresar los temas del amor, la soledad y la presencia constante de la muerte adquiere en *Escatófago* una visión turbadora e incómoda que subvierte cualquier código a su paso. Los versos de su libro *Nafa* (1989; 2004, pp. 51-59) anunciaban, tras la máscara

del personaje inspirado en *Adonais y otros poemas* (1968) de Shelley, su propia muerte:

Quién puede oírte con tanta pesadilla
 Quién puede oírte con la muerte hasta los labios
 cuajando telarañas en tu nombre
 Cómo poder acariciar un muslo
 llegar lastimando los huesos
 las rodillas y cada trozo vivo
 con sangre
 Solo
 entre hombres y azucena lloras
 lloras doliendo pensamientos estirando
 las raíces duras
 para ver tu medula incompleta
 sobrevenir y amar sin palpitanes
 senos, sin sexos palpitanes;
 blancas, después, las pupilas del cansancio (Merlo, 2004: 53)

Todos estos elementos advirtieron del choque generacional entre los jóvenes del sesenta y ocho y sus mayores, donde el desarraigo nihilista de Fernando Merlo canceló todo aquello que había formado parte de su aprendizaje vital. Señaló Jeff Nuttall sobre la posguerra que "Papá era un embustero. Mentía sobre la guerra y sobre el sexo. Mentía sobre la bomba y mentía sobre el futuro. Vivía una vida insertada en un sistema de fingimiento que venía funcionando desde hacia cientos de años. El llamado *choque generacional* empezó en ese momento y ha ido creciendo desde entonces" (1974, pp. 24-25). Fernando Merlo no fue ajeno a esta incompreensión y lo expresó en uno de los fragmentos de su libro *Trepanación*:

(...) Cogerlo por la punta y chuparle el tronco. ¡Oh, amor mío! Si me lo hubieses pedido no habría tragado porque la besé aún una gota de perla y mi amigo guardará su pistola y más allá crepita y se consume como un pito silencioso obliga entrando a las alcantarillas del encéfalo (el cráneo no deja un resquicio por donde huya) converge la araña que por el corazón se encuentra hubiese estrangulado la roja humedad al latir las emociones abajo esa delicada altitud siendo víscera padre

no ha de entrar por mis sentidos
 la auténtica razón,
 apelo al prestigio del áureo sentimiento (Merlo, 2004: 123).

Nostalgia y *horror vacui* en su escritura que volvía, como discípulo de Allen Ginsberg, a retomar la temática de la soledad, la inmundicia y la pobreza espiritual que trae el progreso material (“Moloch! Solitude! Filth! Ashcans and unobtainable dollars!” [Ginsberg, 2007: 139]). La obra *Escatófago* de Fernando Merlo podría suscribir estas mismas palabras de William Carlos Williams en 1956 sobre el poema “Howl”:

Now he turns up fifteen or twenty years later with an arresting poem. Literally he has, from all the evidence, been through hell. On the way he met a man named Carl Salomon with whom he shared among the teeth and excrement of this life something that cannot be described but in the words he has used to describe it. It is a howl of defeat. Not defeat at all for he has gone through defeat as if it were an ordinary experience, a trivial experience. Everyone in this life is defeated but a man, if he be a man, is not defeated (Williams, 1956: 7).

Si en la literatura española existía una corriente existencialista asentada desde la década de los cuarenta, Fernando Merlo intensificó dicho discurso a partir de 1968, pues “*Escatófago* es el resultado de la opción estética de su autor y el testimonio radical, oscuro y nihilista de una densa derrota” (Roso, 2004: 11). Su rebeldía no tuvo origen en sus convicciones políticas, sino en la insatisfacción que le provocaba una íntima ausencia de libertad. La búsqueda poética, inspirada por Miguel Romero Esteo, le llevó a rechazar toda tradición heredada y a experimentar nuevas maneras de expresión. Para ello, rompió la estructura del poema, prescindió de los signos de puntuación, seleccionó un léxico antipoético y lo mezcló de forma ilógica. De estirpe romántica, su creación verbal le permitió recoger el testigo de los autores que veían en la palabra la voz del ser humano que sufre. Como poeta visionario, recibía el impulso de la clarividencia como William Blake, antes de que se impusieran las dudas sobre el propio lenguaje y su capacidad de expresión. Este proceso desarrollado por Merlo entre 1968 y 1972 le condujo al abandono de la creación literaria y al comienzo de un largo periodo de intensa reescritura de sus obras completas a partir de 1973. La trayectoria poética recorrida, y relatada con crudeza y realismo en sus versos, se convirtió también en tema de su obra a través de la yuxtaposición de imágenes: “No pienses con palabras, es mejor que procures ver la imagen” aconsejó Jack Kerouac (1967: 35).

EL MÁS SUCIO DE LOS SECRETOS: LA PALABRA IMPOSIBLE DE F. MERLO

En una sociedad nacida bajo el signo de la era atómica, las expresiones artísticas comenzaban a construir un discurso que integraba lo *pop* de los medios de comunicación, el arte convertido en industria y la protesta. Por consiguiente, la orientación estética de los autores más jóvenes había de romper con la generación anterior mediante un discurso provocador, antiacadémico y marginal. Para ello, Fernando Merlo armó una obra *insólita* que se desarrolló dentro del marco de la *tradición de la ruptura* que había formulado Octavio Paz (1993, pp. 15-37; cfr. Siles, 1989):

todo tiene su significado
 todo ha sido meticulosamente
 preparado para la gran hora
 todo esta roto a la perfeccion (Merlo, 2004: 72) (2)

Este sentido de ruptura que Merlo asume en lo poético tiene correspondencia con su actitud vital. En la obra de este autor malagueño, vida y poesía habían sido dos caras de la misma moneda; es decir, "nada que escribiera Fernando Merlo no había sido producto de una vivencia intensa y extensa" (Infante, 1984; tomado en Ortés, 1992: 162]). Esa relación íntima asume, por ende, toda una teoría del lenguaje, pues "Crear la mente de uno es crear el lenguaje de uno, antes de dejar que la extensión de la mente de uno sea ocupada por el lenguaje que otros seres humanos han legado" (Rorty, 1991: 47). Dicha construcción de un nuevo discurso no podía ser simplemente la elección de unas bellas palabras (en clara alusión a los poetas novísimos), sino una quiebra del discurso aprendido, como señala irónicamente en el poema "Declaraciones de la crítica":

escoger unas palabras* "mientras corren
 los estetas sírvanse hasta esperarnos y
 le fueron de alguna responsabilidad a ultranza
 del código sublime" (Merlo, 2004: 75).

Este *código sublime* representado por los novísimos es deconstruido en la obra de Merlo a través de lo que Nietzsche había llamado "móvil ejército de metáforas". Del mismo modo, Richard Rorty (1991) subrayó el anhelo de Nietzsche por romper con la concepción de un arte representativo o referencial, pues para llegar a la verdad se ha de construir

un nuevo lenguaje. De este modo, hace uso también de la figura retórica de la *adnotatio*, donde “(...) la diseminación de la unidad textual (...) es relegada al lugar paratextual de nota” (Blesa, 1998: 219). La búsqueda de una expresión original y subversiva fue inaugurada por Merlo en su poema “Trofeos” de *Cartas a Iska*. Tras su reelaboración, estos versos pasaron a encabezar los poemas de su obra completa *Escatófago*. El poema “Trofeos” sirvió al autor malagueño para abordar la creación poética con una imagen recurrente en su escritura como excrecencia:

Porque yo soy poeta
 incluso cagando
 quiero dar,
 os doy,
 una poca de mierda.

La demás para mí (Merlo, 2004: 39).

La radicalidad del discurso sintetizaba uno de los exabruptos característicos de la crítica de Miguel Romero Esteo, quien le recomendaba para su escritura poética que “(...) los universos se te cuelen por la boca y te salgan sanguinolentos por el culo como un pastel de ángeles y de monstruos al rulo (...)” (Romero, 1971d: 3); y, poco después, afirmaba el dramaturgo malagueño que “(...) el poema como no-poema, categoría suprema, que el anti-poema se traga y se defeca con flema” (Romero, 1971d: 3). La arenga de Romero Esteo y la poesía de Fernando Merlo retomaban la reflexión sobre la escritura de William Carlos Williams quien, al hilo del poema *Howl* de Allen Ginsberg, escribió en su prólogo sobre la lucidez del poeta, la bajada a los infiernos y el dolor que el autor de New Jersey profesaba:

We are blind and live our blind lives out in blindness. Poets are damned but they are not blind, they see with the eyes of the angels. This poet sees through and all around the horrors he partakes of in the very intimate details of his poem. He avoids nothing but experiences it to the hilt. He contains it (Williams, 1956: 7).

La traducción de esta *lucidez* en la España de la Transición debe buscarse en una necesaria reinención del papel social del poeta y la función de la poesía. De ahí que progresivamente vuelva sus ojos a la reflexión del discurso poético como única tabla de salvación. En esta

tesitura, Fernando Merlo empieza a intuir el camino andado por Allen Ginsberg. Como señaló Theodore Roszak, la auténtica transformación del discurso juvenil inconformista debía mutar de la protesta política explícita a la asunción del arte como el mejor medio para la subversión de los valores morales de la sociedad:

La próxima generación necesita que le digan que la lucha real no es la lucha política y que hay que poner fin a la política. De la política a la poesía... La poesía, el arte, la imaginación, el espíritu creador, esto es la vida misma, la auténtica fuerza revolucionaria para cambiar el mundo... (Roszak, 1970: 132).

Fernando Merlo asumió el papel de creador romántico y su poesía se convirtió en esa *carne de poeta* (cfr. Merlo, 2004: 97) que tanto había anunciado la crítica *beat*. Comenzó entonces un exhaustivo proceso de renovación expresiva que fue desgranando en los versos escritos entre 1970 y 1972. Desde los versos irónicos de "Persigue sin llegar a corromper" ("si ha llegado hasta estas paginas/ amigo lector/ observe lo inútil que le ha sido su proeza" [Merlo, 2004: 89]) a la visión onírica de "Con otros labios romperás tus versos", la obra de Merlo fue evolucionando hacia una dislocación de los sentidos y una expresión poética distorsionada:

sucede en las aguas la locura a las olas
las alas tendidas del cielo hacia ella
empastan la tierra arenosa de fango
observa con ansia los lujuriosos senos
aparecer y volver a retirarse sumisos
y otra vez la locura asesta su golpe
entre los costados tibios del hombre que observa
una ola se yergue carraspea gime
abre los tentaculos limpios a la roca
que cobra su presa de agua a los candidos
mohos marinos que acoge y protege
mientras el hombre teme acabar llorando
porque la locura vuelve hasta la arena
y las olas no pueden vencerla con colores acuosos
ni lanzar su cresta con mayor impetu a los acantilados
observa el hombre atrevido aun mas lejos
¡que locura en sus ojos observando! una ola viene (Merlo, 2004: 104).

La construcción de un discurso inusual y contradictorio llevó a Fernando Merlo a la elaboración de varios poemas con alguna figura literaria que renuncia a la escritura y avanza el silencio que advendrá a partir de 1973. Algunas de estas figuras que Túa Blesa (1998) denomina *logofagias* fueron utilizadas por Fernando Merlo como escritura limítrofe entre el silencio y la palabra. Desde la obra de Arthur Rimbaud hasta la de Leopoldo María Panero, estas figuras retóricas han profundizado en los límites del discurso poético y han planteado un reto al lector. La primera y más llamativa de las *logofagias* que observamos en Merlo es el *óstracon*, figura retórica “(...) que da lugar a la fragmentación del texto, que se presenta, entonces, como uno o más fragmentos de un texto completo no presente” (Blesa, 1998: 221) y que puso en práctica en los versos “Pernoctó los ficheros la decencia” (Merlo, 2004: 87). Los espacios en blanco de poemas como “Carne de poeta” y “Segunda noche” (Merlo, 2004: 97 y 66, respectivamente) también anunciaron las limitaciones del discurso lógico para expresar el insondable mundo interior de su autor. Por último, anotamos la figura denominada *hápax*, “(...) por la que aparecen en el texto palabras inventadas” (Blesa, 1998: 220). Ésta es la que usó Fernando Merlo en varios de sus poemas, rompiendo definitivamente con la cadena del signo lingüístico entre el significante y el significado, y quedándose en la elaboración de una palabra de contenido exclusivamente fónico.

La lectura de estos versos debía asemejarse a las estrategias compresivas de *Finnegan's Wake* de James Joyce. Según Jeff Nuttall, “la única forma de aproximarse a *Finnegan's Wake* es dejar que los sonidos y la sintaxis hipnoticen la percepción hasta convertir los juegos de palabras en algo accesible, del mismo modo que ocurría con la velocidad delirante de los equívocos en el programa radiofónico ITMA” (Nuttall, 1974: 104). Esto mismo fue lo que Merlo ensayó en los poemas “Cótrás”, “Ostofe”, “Jaranatara” y “Matraza” (Merlo, 2004, pp. 90-92). En ellos, comenta Túa Blesa que Fernando Merlo

(...) no solo expande el léxico de una lengua, sino que lleva a cabo todo un proceso de creación de una lengua, remitiendo al instante babélico. Ahora es toda la lengua, incluida las palabras gramaticales, etc. lo que ha quedado implicado en el juego de la transformación y, por tanto, (se supone que) también la sintaxis. La abolición de la lengua propia y su sustitución completa por otra. O, más que en una lengua, por un habla. En cualquier

caso, el discurso adquiere una dimensión absolutamente mágica, de lengua ritual (Blesa, 1998, pp. 199-200).

El último estadio de esta búsqueda de un discurso propio fue *Trepanación* (1973). En él, su autor escribió su obra más iconoclasta bajo la influencia de la lectura de *Los cantos de Maldoror* (1970) de Lautréamont, *Los yogas prácticos* (1967) de Swmi Vivekananda y *Adonais y otros poemas* (1968) de P.B. Shelley. La mezcla del pensamiento romántico y la filosofía oriental dio pie a un *poema oceánico* (Ortés, 1992), donde practicó una dicción poética distinta. Con plena conciencia creadora, Fernando Merlo comenzó a utilizar el *cut-up*, incorporando a su propio discurso otros intertextos en relación de copresencia. Este discurso dialógico fue elaborado con técnicas análogas a las utilizadas por William S. Burroughs en *Naked Lunch* (1959). La construcción de este texto de aluvión permite descubrir a través de imágenes y visiones una dicción nueva que ya había sido usada con anterioridad no sólo por la “Generación Beat”, sino por los dadaístas:

se toman unos fragmentos de prosa, propios o ajenos, eso no importa (...), se cortan y se vuelven a montar siguiendo un orden casual.

Burroughs compara la libertad de expresión que esta técnica permite, mediante la liberación de palabras e imágenes, con los estreñimientos a que está sometido el cuerpo, de los que sólo se libera a través de las drogas y el sexo. En definitiva, quien se libera del dominio de los demás sobre nuestro cuerpo a través del sexo y las drogas sólo puede abrir su mente mediante la liberación de palabras e imágenes (Bevilacqua, 1996: 43).

En esta tesitura, Fernando Merlo había asumido el riesgo de no ser entendido por una gran mayoría de lectores y había optado por escribir una obra de gran complejidad interpretativa. Sin embargo, llegó a la conclusión de que su discurso “no sería nada sin ese riesgo” (Derrida, 1989: 101). Por ello, aceptó el reto propuesto por Miguel Romero Esteo con la autoedición de su libro *Trepanación* (1973). Siguió las pautas que éste había descrito en una de sus largas cartas dirigida al joven poeta, atribuyendo un carácter *underground* a los 150 ejemplares de *Trepanación* que fueron escasamente distribuidos:

6) que incluso podéis apenar en publicaros vosotros mismos en plan de “separatas” con una cubierta o así —cumplir el expediente de que impriman la cosa y le pongan una portada, al precio más barato posible—, o como

editorial (previos trámites administrativos) o cualquier vieja editorial por unas pesetejas os lo publica en fotocopia y con el pie de imprenta y el nombre de la editorial, pues arreando, o en multicopista que es lo que quería escribir al escribir eso de “fotocopia”, o a modo de cuadernillo con pie de imprenta y “circulación interna” con vistas a circulación dentro de la Universidad (...).

7) lo de la portada es porque, como aquí no escatiman espacio en el suplemento este de mis pecados, pues con la foto de la portada —y la del poeta, a ser posible, si la crítica se prevé elogiosa pues el libro es una sorpresa (...) y de paso entráis en la corriente actual de “las ediciones pirata” (sin pagar derechos) y “las autoediciones en plan artesanía” para así burlar la industrialización y comercialización de la cultura (...) (Romero, 1971, fol. 4).

La publicación de *Trepanación* no consiguió la meta literaria esperada y Fernando Merlo abandonó parte del proyecto poético inicial. Este complejo discurso que autoeditó en 1973 con José María Báez mezclaba el verso y la prosa (en su primera versión), y posteriormente fue versificado cuando pasó a formar parte de la sexta sección de *Escatófago* (Merlo, 1983 y 1992). Las dos versiones conservadas evidencian numerosas vacilaciones y ensayos poéticos, así como el lento proceso de reescritura a la que somete su poesía Fernando Merlo. Como le ocurriera a William Blake, también el poeta malagueño comenzó a albergar serias dudas sobre la capacidad expresiva de la lengua. Por ello, los versos de “Poesía de la mierda poesía de la muerte” nos recuerdan que tal esfuerzo es inútil y el sacrificio, excesivo:

el púgil al canasto los guantes a la aurora
 rendida la esencia qué pierdes qué ganas
 de hundirte en tus oníricas aguas matinales
 tus despojos lubricos por cieno
 hasta el ascenso ultimo le quiebras los omóplatos (...)
 (Merlo, 2004: 106).

Poco a poco se hizo más patente que el hecho de escribir subrayaba el vacío de las palabras. Como anunciaba en los versos de “Poética: escribo (¿digo?) quiero decir las palabras están vacías” (Merlo, 2004: 121), el silencio rondaba su escritura. Tras esta conclusión, el poeta optó por renunciar a la invención de nuevos versos e inauguró en 1973 un largo proceso de reescritura y pulimiento de la obra fechada entre 1968 y 1972.

ESCATÓFAGO O EL DIBUJO DEL SILENCIO: CONCLUSIONES

Aunque Federico Ortés (1992) y Pedro Roso (2004) no lo hubieran citado explícitamente en sus estudios, el espíritu neorromántico y la vuelta a la retórica y los usos de las vanguardias fueron capitales para el desarrollo literario de la nueva generación. En parte, dicho redescubrimiento procedió de la lectura de los textos y metatextos de autores extranjeros, en general, y la “Generación Beat”, en particular. La España de 1970 fue permeable a las nuevas corrientes culturales internacionales, como se observa en las numerosas traducciones de textos *beat* durante la Transición. La publicación del número monográfico de la revista *Claraboya* (1967), la *Antología de la “Beat Generation”* (1970) de Marcos Ricardo Barnatán o la mejicana *El Corno Emplumado* (cfr. Ruiz, 1990) son una buena muestra del interés despertado en estas fechas. La ausencia de un análisis detenido de la recepción de dichos movimientos juveniles dificulta la lectura de la obra de Fernando Merlo. Su poética fue sincera hasta lo escatológico, desinhibida hasta lo provocador y carente de artificio o retórica fútil. No obstante, la actitud antiintelectual y el discurso inconformista le valieron la incompreensión de buena parte de la literatura contemporánea. Únicamente, las páginas de Túa Blesa (1998) lo incorporaron a una tradición en la que comparte ambición poética con Leopoldo María Panero, José-Miguel Ullán, Eduardo Hervás o Eduardo Haro Ibars.

Si, como afirmaba en estos años Theodore Roszak, “(...) cuando hablamos de contracultura, habremos de reconocer que los poetas han sido mucho más penetrantes que los ideólogos, y que las visiones han dado más frutos que la investigación” (1970: 113), lo cierto es que la poética de Fernando Merlo estaba inspirada en el éxtasis de William Blake y en un lenguaje aparentemente espontáneo, parecido a la improvisación de Charlie Parker en el *jazz* y Jackson Pollock en su *action painters*. Este modelo poético, que se perpetuó hasta mediados de la década de los setenta, perseguía en España una poesía libre de ataduras y consciente de que la única liberación posible era la personal. Un nuevo misticismo en este mundo que, como describiría William Carlos Williams al hablar de los primeros poemas de Allen Ginsberg, no nacía de las pistas de baile, sino “(...) in the shuffling of human beings in all the stages of their day, the trip to the bathroom, to the stairs of the subway, the steps of the office or factory routine the mystical measure of their passions” (1961: 6). Este espíritu libertario e intimista, entre ascético y escapista, encontró en la

literatura su mejor medio para expresarse. La debilidad de la cultura de la Transición posibilitó que, en un breve periodo de tiempo, fueran asimilados numerosos elementos de la “Generación Beat”, pues en un proceso de grandes cambios y rápida transformación social se incorporó al discurso generacional buena parte del espíritu de dichos autores norteamericanos. Su influencia en la obra de Fernando Merlo subraya la intensa relación entre traducción, relectura y reescritura como fenómenos de primer orden en la confección de un volumen como *Escatófago*. Su último poema, titulado “Epílogo”, anunciaba no solo su silencio, sino la derrota de toda una generación:

porque tengo diecimuchos años
 y una densa derrota
 nunca volveré a enamorarme en ninguna de sus abstracciones
 dije
 para condenarte tan solo una balanza
 junto al vertice
 cerca de un insecto
 untoso ante el martirio
 no sirvan esas llamas de apaciguo al fuego
 que en una carne habita la respuesta
 lo sabes
 ¿has de esperar entonces la lluvia por el mar?
 ¿o son tus atardeceres los míos menos lluviosos?
 ¿vuelves a escribir después de este teatro?
 ¿que materia?
 quien nada tiene que decir
 habla del verso
 comienzo a preguntarme que tengo que decir

estoy muerto cansado repudiado consumido (Merlo, 2004: 135)

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Merlo, Rafael (1971), *Revival*, ed. de Ángel Caffarena, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria “El Guadalhorce”.

- Báez, José María (1992), "Edición en ciclostil", en AA.VV., *Que veinte años no es nada. Poesía en Córdoba 1972-1992*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Área de Cultura y Educación, s.p.
- Báez, José María (2009), "Fernando Merlo", en Rafael Inglada, *Málaga, 1901-2000: Un siglo de creación impresa*, Málaga, CEDMA/Centro Cultural Generación del 27, pp. 272-275.
- Barnatán, Marcos Ricardo, ed. (1967), "Poesía beatnik", *Claraboya* de León (núm. 14), marzo/abril 1967.
- Barnatán, Marcos Ricardo (1970), *Antología de la "Beat Generation"*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Bevilacqua, Emanuele (1996), *Guía de la Generación Beat*, trad. de Edgardo Dobry Lewin, Barcelona, Península.
- Biescas, Antonio y Tuñón de Lara, Manuel (1980), *España bajo la dictadura franquista*, en M. Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, t. 10.
- Blesa, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- Burroughs, William (1959), *Naked Lunch*, trad. de Martín Lendínez, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Conde de Lautréamont (1970), *Los Cantos de Maldoror*, trad. de Julio G. de la Serna, Barcelona, Labor.
- Cook, Bruce (1970), *The Beat Generation. The Tumultuous '50s Movement and Its Impact on Today*, New York, Scribner; ed. esp. *La Generación Beat*, trad. de Esdras Parra. Barcelona, Barral, 1974.
- Cornago, Óscar (2005), "Introducción: La teatralidad radical tras el final de las revoluciones", *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consideración*, Madrid/Sevilla, Fundamentos/Junta de Andalucía, pp. 11-63.

- Cumpián, Francisco (1985), “Acerca de mi amigo Fernando Merlo y de lo que le aconteció”, *La Luna de Madrid*, abril 1985; reed. en Rafael Inglada, *Málaga, 1901-2000: Un siglo de creación impresa*, Málaga, CEDMA/Centro Cultural Generación del 27, 2009, pp. 268-271.
- Culler, Jonathan (1998), “El futuro de las humanidades”, en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 139-160.
- Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos.
- Dopico, Pablo (2005), *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra (col. “Cuadernos Arte”).
- Eliot, T.S. (1992), *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria.
- Encarnación-Pinedo, Estíbaliz (2018), “Beat affinities in Spanish poetry”, en Robert Lee, *The Routledge handbook of International Beat Literature*, New York and London, Routledge, pp. 171-185.
- Fernández Palacios, Jesús (1973), “Treinta monedas de pus”, *Marejada*, nº 1, 1973.
- Foster, Edward Halsey (1992), *Understanding The Beats*, South Carolina, University of South Carolina Press.
- Fusi, Juan Pablo (2007), “La cultura”, en Santos Juliá et alii, *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons-Ediciones de Historia, 2003, pp. 443-599.
- Ginsberg, Allen (1971), *Planet News*, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Ginsberg, Allen (2000), “Poetry, Violence, and the Trembling Lambs or Independence Day Manifesto”, en *Deliberate Prose. Selected Essays 1952-1995*, ed. de Bill Morgan, New York, Harper Collins Publishers, pp. 3-5.

- Ginsberg, Allen (2007), *Collected Poems 1947-1997*, New York, Harper Perennial (col. "Modern Classics").
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. de Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Gracia, Jordi, Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2004), *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.
- Gracia, Jordi (2004), *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- Holmes, John Clellon (1997), "This is the Beat Generation", *New York Times Magazine*, 16/11/1952; ed. esp. *Ésta es la Generación Beat. La filosofía de la Generación Beat*, intr., trad. y notas de Daniel Pastor, León, Universidad de León.
- Holmes, John Clellon (1958), "The Philosophy of the Beat Generation", *Esquire*, febrero 1958; reed. en *Ésta es la Generación Beat. La filosofía de la Generación Beat*, intr., trad. y notas de Daniel Pastor, León, Universidad de León, 1997.
- Infante, José (1971), *Uranio 2000. Poemas del Caos*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1971; tb. en José Infante, *Poesía (1969-1989)*, ed. de Francisco Ruiz Noguera, Málaga, Ayuntamiento de Málaga (col. "Ciudad del Paraíso"), 1990.
- Inglada, Rafael (2009), *Málaga, 1901-2000: Un siglo de creación impresa*, Málaga, CEDMA/Centro Cultural Generación del 27.
- Kerouac, Jack (1967), "Credo y Técnica de la prosa moderna", *Claraboya*, núm. 14, marzo/abril: 35.
- Lanz, Juan José (2000), *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.

- Lanz, Juan José (2007), *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Loxa, Juan de (1971), *La aventura de los ...*, Jaén, El Olivo.
- Maffi, Mario (1975). *La cultura underground*, trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama.
- Mainer, José-Carlos (1998), “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX”, en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 271-299.
- Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos (2000), *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza editorial (ensayo).
- Mailer, Norman (1957), *The White Negro*, San Francisco, City Lights.
- Merlo, Fernando (1969), “Humanidad”, *Caracola*, núm. 200-204, junio-octubre 1969: 99; reed. en Fernando Merlo (1992), *Escatófago*, ed. de Federico Ortés, Madrid, Libertarias: 134.
- Merlo, Fernando (1970), *Al son de mi guitarra*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Merlo, Fernando y Juan M. Domínguez (1970), *Cartas a Elivira y a Iska*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Merlo, Fernando (1971), “Se ofrece poeta”, *Sur*, suplemento dominical, núm. 10546, 26/09/1971, s.p.; reed. en Fernando Merlo (1992), *Escatófago*, ed. de Federico Ortés, Madrid, Libertarias, pp. 148-149.
- Merlo, Fernando (1971), “Guía de caminantes”, *Catálogo de la exposición de José Bornoy en la Sala de Arte de la Diputación de Málaga*, del 10 al 25 de marzo de 1971.
- Merlo, Fernando (1971), “Homenaje a Pablo García Baena”, 11/03/1971 en El Corral de Jacinto Esteban.

- Merlo, Fernando (1971), *Catálogo de José María Báez-Aurora Valero en la Galería de Arte de la Caja de Ahorros de Antequera*, Málaga, del 10 al 30 de julio de 1971.
- Merlo, Fernando (1971), "Inicio de la destrucción", *Catálogo de José Aguilera. Exposición en Galería de Arte de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera*, Málaga, del 10 al 30 de septiembre de 1971.
- Merlo, Fernando (1973), *Trepanación*, Málaga, ed. de Báez y Merlo.
- Merlo, Fernando (1978), "Elegía por la muerte de Nafa", "Nafa sonreía en los entierros" y "Mi cuerpo feo...", en Francisco Gálvez (ed.), *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, pról. de Manuel Abad, Córdoba, Antorcha de Paja, pp. 9-13.
- Merlo, Fernando (1982), "Oasis" y "A sus venas", *Antorcha de Paja*, núms. 15/16, marzo 1982, pp. 9-10.
- Merlo, Fernando (1983), *Escatófago (1968-1972)*, Córdoba, Amigos de Fernando Merlo.
- Merlo, Fernando (1988), *Con otros labios romperás tus versos*, Madrid, Hojas de la Merced (núm. 1).
- Merlo, Fernando (1989), *Nafa*, Madrid, Cuadernillos de la Merced.
- Merlo, Fernando (1992), *Escatófago (1968-1972)*, ed. de Federico Ortés, Madrid, Libertarias.
- Merlo, Fernando (2004), *Escatófago (1968-1972)*, ed. de Gloria Merlo y Pedro Roso, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- Ortés, Federico (1992), "Notas biográficas y textuales", en Fernando Merlo, *Escatófago (1968-1972)*, Madrid, Libertarias, pp. 127-190.
- Panero, Leopoldo María (1970), *Así se fundó Carnaby Street*, Barcelona, Llibres de Sinera; reed. en Leopoldo María Panero, *Poesía (1970-1985)*, intr. de Eugenio García Fernández, Madrid, Visor, 1993.

- Pastor, Daniel (1997), “Introducción”, en John Clellon Holmes, *Ésta es la Generación Beat. La filosofía de la Generación Beat*, intr., trad. y notas de Daniel Pastor, León, Universidad de León, pp. 7-33.
- Paz, Octavio (1993), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral (col. “Biblioteca de Bolsillo”), 1993.
- Romero Esteo, Miguel (1971a), “El planeta y los universos”, *Nuevo Diario*, 19/09/1971, pp. 12-13.
- Romero Esteo, Miguel (1971b), “Ferlinghetti, poeta de los universos cotidianos”, *Nuevo Diario*, 29/10/1971: 13.
- Romero Esteo, Miguel (1971c), Kurt Vonnegut, *Nuevo Diario*, Suplemento cultural núm. XCIX, 08/08/1971, pp. 12-13.
- Romero Esteo, Miguel (1971d), Carta personal a Fernando Merlo, 19/09/1971, 6 fols.
- Romero Esteo, Miguel (1971e), “Norman Mailer o el calculado ensamblaje de observaciones e ideas”, *Nuevo Diario*, Suplemento cultural núm. CVIII, 29/10/1971, pp. 13.
- Romero Esteo, Miguel (1971f), Carta personal a Fernando Merlo, 12/11/1971, 1 fol.
- Romero Esteo, Miguel (2005), *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consideración*, ed. de Óscar Cornago y Luis Vera; intr. de Óscar Cornago, Madrid/Sevilla, Fundamentos/ Junta de Andalucía.
- Rorty, Richard (1989), *Contingency, irony and solidarity*, New York, Cambridge University Press; *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. de Alfredo Eduardo Sinnott, Barcelona, Paidós, 1991.

- Roszak, Theodore (1970), *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, trad. Ángel Abad, Barcelona, Editorial Kairós, 1970.
- Roso, Pedro, ed. (1984), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba.
- Roso, Pedro (2004), "La poesía de Fernando Merlo (Una lectura)", en Fernando Merlo, *Escatófago (1968-1972)*, ed. de Gloria Merlo y Pedro Roso, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 7-32.
- Salvador, Álvaro (1974), *La mala crianza*, ed. de Ángel Caffarena, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria "El Guadalhorce", 1974; 2ª ed., 1978.
- Shelley, Percy (1968), *Adonais y otros poemas*, trad. Vicente Gaos, Madrid, Espasa-Calpe.
- Siles, Jaime (1989), "La tradición como ruptura, la ruptura de la tradición", *Ínsula*, núm. 504, enero-1989, pp. 9-11.
- Vivekananda, Swmi (1967), *Los yogas prácticos*, México, Editorial Continental.
- Williams, William Carlos (1956), "Introduction", en Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Light Books, pp. 7-8; también en VV.AA., *Howl on trial. The Battle for Free Expression*, ed. by Bill Morgan and Nancy J. Peters, San Francisco, City Lights, 2006: 19.
- Williams, William Carlos (1961), "Prefacio", en Allen Ginsberg, *Empty Mirror: Early Poems*, New York, Totem Press, pp. 5-6.