

AMNISTÍA Y LIBERTAD

(Algunas notas sobre la poesía española en la Transición)¹

Antonio Jiménez Millán

Universidad de Málaga

Es difícil hablar de la transición política en España sin atender a los muchos matices y situaciones contradictorias que se dan a lo largo de este proceso que podría situarse entre 1975 y 1983, aunque la cuestión de las fechas es siempre discutible. Yo pertenezco a una generación que la vivió de forma muy intensa: acabé mis estudios universitarios en 1976, pocos meses después de la muerte de Franco. Y he mencionado las contradicciones porque en la década de los setenta no habían desaparecido ni la censura ni la represión policial, pero en las librerías contábamos con un repertorio muy amplio de la teoría marxista en todas sus variantes, mientras que aún debíamos buscar ciertas ediciones de autores españoles en la trastienda y algunos novelistas publicaban sus obras en Francia o en México (*Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, apareció en la mexicana Novaro, 1973). Para que se hagan una idea los que no vivieron esa época, valga una anécdota significativa: el 5 de junio de 1976 nos permitieron estrictamente media hora para celebrar en Fuentevaqueros (Granada) el primer homenaje casi legal a Federico García Lorca desde la guerra civil, un acto al que acudieron, entre otros, Nuria Espert, Aurora Bautista, Víctor Erice, Blas de Otero y José Agustín Goytisolo, cuya intervención fue *premiada* con una multa de un millón de pesetas por el entonces gobernador civil de la ciudad. Al desaparecer la censura, con aquel siniestro Tribunal de Orden Público que secuestraba revistas y libros, al poder abordar los dos grandes tabúes del régimen franquista, la política y la sexualidad, muchos pensaron que se iba a producir una eclosión en la literatura española, una avalancha de obras, digamos, revolucionarias. No fue así, y yo trataré de sintetizar todo ese proceso en cinco argumentos que expongo a continuación.

1- Una transición específica. En primer lugar, y como ya analizó muy bien Ramón Buckley, esa ruptura no se produjo porque la literatura española ya había hecho su propia *transición* a partir de los años sesenta, cuando empieza a ser evidente la crisis del realismo social (la “pesadilla estética” de la que habló Josep Maria Castellet). En la narrativa de esa década hubo dos títulos fundamentales, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, a los que se sumarían, ya en los años previos a la muerte del dictador, *Una meditación*, de Juan Benet, *La saga/fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “La poesía hispánica contemporánea como documento histórico: historia e ideología” (FFI2016-79802-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) para el período 2017-2020.

Ballester, *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, *Recuento*, de Luis Goytisolo y *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald. Si hablamos de poesía, en 1966 habían aparecido *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma, *La memoria y los signos*, de José Ángel Valente, o *Palabras a la oscuridad*, de Francisco Brines; un año más tarde se publica *Tratado de urbanismo*, de Ángel González; *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez, era de 1965. Todos estos libros representan la madurez de los poetas del medio siglo, que habían superado, cada uno a su manera, los esquemáticos planteamientos de la poesía social. Por entonces también ven la luz *Blanco Spirituals* (1967), de Félix Grande, y los primeros libros de la generación más joven: *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero, *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán. Los tres iban a formar parte de la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* que Josep Maria Castellet publicó en Barral Editores (1970).

Al romper con el realismo social, los novelistas y los poetas recurrieron a su propia memoria personal; a propósito de *Recuento*, Luis Goytisolo dijo que había abandonado “la prosa heroica de la militancia” para recuperar “el sonido de la propia voz”. Juan Marsé buscaría el mundo de su infancia y adolescencia en la Barcelona de los años cuarenta para construir un corpus narrativo muy reconocible hasta sus obras más recientes. Y Juan Benet se centraría en su propio espacio mítico, aquella *Región* pulverizada por la historia². Se ha insistido mucho en la recuperación de la *narratividad* a partir de los años ochenta. Puede decirse que novela y poesía siguieron entonces caminos paralelos al dejar de lado los juegos experimentales, el culturalismo ornamental y las oscuras teorías sobre la decadencia y muerte del género para centrarse en argumentos bien contruidos y enlazar con la pluralidad de una tradición que asimilaba la herencia de los maestros hispanoamericanos y europeos.

Sin embargo, a finales de la década de los setenta el panorama no estaba tan claro, y menos aún en el ámbito de la poesía. En 1979, Rosa M^a Pereda y Concepción G. Moral editan el volumen *Joven poesía española*, cuya nómina de autores apenas varía el canon establecido por las antologías de principios de la década (las de Castellet, Martín Pardo o Antonio Prieto). En el prólogo volvemos a encontrar el consabido balance apocalíptico de la poesía de posguerra, pero ahora con más de diez años de retraso; después de “salvar” a unos pocos poetas del cincuenta y a dos o tres autores “marginales” (Ory, Cirlot), se llega a una torpe descalificación que relega todo lo que se había publicado en la posguerra a la “poesía social” o a la “poesía oficial, imperial” (*sic*) del franquismo:

² Ver Ramón Buckley, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996; Jordi Gracia, “Novela y cultura en el fin de siglo”, *Ínsula. El espejo fragmentado*, n° 589-590 (enero-febrero 1996), pp. 27-31; Fernando Valls, “La narrativa española, de ayer a hoy”, *El País*, 5 de diciembre de 2000, p. 43.

Del resto, poco se puede decir. El resto era naufragio. Era, en realidad, una mezcla cansada y confusa, abotargada y que había dado ya cuanto debía dar, sin vitalidad para mantener las revistas que la habían sustentado antes, ni siquiera para conservar cierta frescura, cierta vivacidad, si es que alguna vez la había tenido³.

Por entonces, la joven poesía española seguía ya otro rumbo, y el evidente desfase de estos planteamientos sólo sería superado por otra antología que firmó una desconocida hispanista (desconocida entonces y ahora, quizá para bien del hispanismo en general), Elena de Jongh Rossel: me refiero a un bodrio llamado *Florilegium* (1982). Ya en varias poéticas incluidas en la antología de José Luis García Martín *Las voces y los ecos* (1980: sólo un año posterior a la de Pereda y C. G. Moral) se observan dos diferencias fundamentales respecto a la línea trazada por Castellet en su prólogo, diez años antes. Al responder a las preguntas formuladas por el antólogo, la mayoría de los autores cuestionan la validez del concepto de ruptura y, paralelamente, no creen que el lenguaje poético sea “una construcción lingüística autónoma”, en palabras de Víctor Botas⁴.

Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) había publicado su primer libro, *Las cosas que me acechan*, en 1979. Dos años antes, en 1977, habían aparecido las primeras obras de Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945) y Fernando Ortiz (Sevilla, 1947), y Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948) había ganado el premio “Adonais” con *Maneras de estar solo*, un poemario en el que ya se advierten de manera clara algunos temas y recursos estilísticos fundamentales en el desarrollo de su obra posterior. Todos ellos insisten en la continuidad de una tradición que se remonta a la antigüedad clásica, y es algo que podemos advertir en los libros que aparecen a finales de los setenta y principios de los ochenta: *Primera despedida y Personae*, de Ortiz, *Transparencia indebida y Recinto murado*, de Bejarano, *Maneras de estar solo* y *Páginas de un diario*, de Sánchez Rosillo, *Las cosas que me acechan* y *Prosopon*, de Víctor Botas⁵.

La primera constante que se observa en estos libros es un nuevo sentido del *culturalismo*, que pierde ese carácter ornamental, un tanto exhibicionista, visible en los primeros libros de Gimferrer y Carnero; el despliegue de citas es ahora mucho más discreto y ya no encontramos el recurso neovanguardista del *collage*, porque a los autores que hemos nombrado les interesa más la configuración unitaria del poema dentro de unas constantes reflexivas que se orientan en la línea trazada por autores como Cernuda, Cavafis o Borges. Ellos

³ Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 18.

⁴ José Luis García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, p. 280. Las citas sucesivas de páginas remiten a esta edición.

⁵ Disponemos ya de ediciones que reúnen la obra, en muchos casos amplia, de estos poetas: Víctor Botas, *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe, 1994; Francisco Bejarano, *Antología (1969-1987)*, Granada, Maillot Amarillo, 1990; Fernando Ortiz, *Versos y años. Poesía 1975-2003*, Sevilla, Colección Vandalia, 2003; Eloy Sánchez Rosillo, *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Barcelona, Tusquets, 2004.

abordan de otro modo la historia y la cultura: se trata, ante todo, de pensar en el presente desde el pasado, y es así como se conciben los numerosos homenajes presentes en estos libros. Especialmente significativo resulta el poema que Fernando Ortiz dedica a Luis Cernuda, referente clarísimo para todos estos autores, como también lo fue para Juan Luis Panero.

La preferencia por el lenguaje común, por la expresión no rebuscada, revela, entre otras cosas, el creciente magisterio de Jorge Luis Borges frente a la influencia teórica de Octavio Paz, decisiva, por ejemplo, en Gimferrer. No se desdeñan ni las referencias autobiográficas ni la expresión directa de las emociones, tan denostada a comienzos de la década. Incluso las referencias cinematográficas, tan significativas en los orígenes de la estética novísima, se integran de otra forma en el poema. La mitología derivada del *star-system* (Marilyn, Bogart, James Dean...) o la inserción de distintos planos en el texto, a modo de secuencias fílmicas, interesan menos que la recreación de ambientes o de espacios donde se funden belleza y melancolía.

De nuevo la enseñanza de Luis Cernuda resulta decisiva, como lo es también la de autores más cercanos como Pablo García Baena o Francisco Brines que, a su vez, habían reivindicado al autor de *La realidad y el deseo* desde los homenajes que promovieron la revista cordobesa *Cántico* (1955) y la revista valenciana *La caña gris* (1962). A finales de los setenta, la vuelta a la tradición es ya un hecho innegable. El repliegue hacia la intimidad y la revalorización de la memoria y de los sentimientos convierten a la poesía en un modo privilegiado de *rescatar el instante*: la experiencia biográfica y la experiencia de cultura serían inseparables en la poesía de los ochenta.

2- Grupos, revistas: poesía y política. A mediados de los años setenta, se observa una clara aproximación entre poesía y militancia/ acción política a través de grupos o *colectivos* que surgen especialmente en Andalucía. Recordemos que a lo largo de esa década las revistas literarias andaluzas jugaron un papel importante en la difusión de la nueva poesía: *Tragaluz*, *Poesía 70* y *Letras del Sur* en Granada, *Cal* en Sevilla, *Marejada* en Cádiz, *Antorcha de Paja* en Córdoba. Esta última, fundada en 1973 por Francisco Gálvez con el apoyo de José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo, entre otros nombres, condensa muy bien en sus diez años de vida los debates y las propuestas de renovación que se sucedieron en aquella época de transición a la democracia, tal y como ha estudiado Juan José Lanz⁶.

En aquellos años muchos poetas andaluces empezaron a manifestar un doble rechazo: por una parte, a la tradición inmediatamente anterior,

⁶ Juan José Lanz, *Antorcha de paja. Revista de poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*, Madrid, Devenir, 2012.

considerada como folclórica o marcadamente *oficialista* (con la excepción del grupo cordobés *Cántico*), y, por otra, a las tendencias estéticas dominantes a partir de 1968-1970, que, según ellos, dependían en buena medida de la industria editorial y de los círculos literarios instalados en Madrid y Barcelona. Así, la crítica a las antologías de Josep M^a Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, 1970), Enrique Martín Pardo (*Nueva poesía española*, 1970), Antonio Prieto (*Espejo del amor y la muerte*, 1971) y José Batlló (*Poetas españoles postcontemporáneos*, 1974), termina por confirmar el esquema *centralismo/ marginalidad* en relación a la poesía andaluza, escasamente representada en esas muestras antológicas. En una reivindicación característica de aquellos años, la denuncia del atraso económico, social y cultural de Andalucía va unida a la propuesta de una nueva cultura. Los editoriales que abren cada uno de los números de la segunda época de *Antorcha de Paja* (1976-1977) constituyen un buen ejemplo de las expectativas culturales de la Transición. El que corresponde al nº 9 (agosto-septiembre de 1976) se titula “Cultura y mayoría” y, después de aludir a los recientes homenajes a Federico García Lorca en Fuentevaqueros –5 de junio de 1976: ya he hablado al principio de este acontecimiento- y a Miguel Hernández en Orihuela (este último, prohibido por la censura aún vigente), apuesta por la unidad entre intelectuales y pueblo en una línea cercana a las teorías de Gramsci:

...Lo que ocurría era muy simple: amplios sectores populares manifestaban sus deseos de recuperar la cultura secuestrada durante muchos años (su tradición cultural, los artistas prohibidos después del 39: Lorca y Hernández como ejemplos sintomáticos), y, sobre todo, dejaban definitivamente claro que una cultura mayoritaria no se impone desde arriba, sino que se hace desde abajo, es decir: de acuerdo con las preocupaciones cotidianas, insertas en la historia colectiva de cada día.

De esta forma, la obtención de la amnistía y la libertad fue la preocupación común que impulsó esos homenajes; Miguel Hernández y Federico García Lorca simbolizaban una situación de excepción, la guerra y la posguerra, prolongada durante demasiados años. Situación excepcional que cubre todas las zonas de nuestra realidad, y, por supuesto, el campo de la cultura. Por eso, no debemos de extrañarnos de que los dos homenajes supusieran una continua reivindicación de la amnistía, de las libertades públicas, como requisitos indispensables para la normalización de la realidad y, por tanto, de la cultura españolas.

Amnistía y libertad: para los que vivimos aquel tiempo nos resulta familiar ese lema repetido una y otra vez en 1976, porque la Transición no fue un camino de rosas ni se limitó a un pacto de silencio. Ya en plena década de los setenta, la experimentación literaria y el activismo cultural se unen en varios grupos surgidos fundamentalmente en Andalucía y en plena transición política. Es el momento de la aparición del grupo literario *Marejada*, en Cádiz, integrado por los poetas Jesús Fernández Palacios, José Ramón Ripoll y Rafael de Cózar, que emprenden una decidida reivindicación de la obra de Carlos Edmundo de

Ory⁷. Como revista, *Marejada* solamente publicó un número, correspondiente a enero de 1973. En un plano más concreto, podemos encontrar técnicas vanguardistas -el uso del *collage*, especialmente- en *La Tauromaquia* (1980), de José Ramón Ripoll, pero también la doble referencia a Goya y al *esperpento* de Valle-Inclán en poemas directamente políticos como el que habla de Julián Grimau, víctima de la dictadura franquista:

... (Generalmente, ante tales faenas,
se conceden dos orejas y rabo
o un aumento de grado en el ejército).

En 1978, la revista cordobesa *Antorcha de Paja* pone en marcha sus ediciones con la antología *Degeneración del 70* (1978), donde figura por primera y única vez el poeta malagueño Fernando Merlo (1953-1981), uno de los “malditos” de esta época. En la década de los ochenta darán a conocer libros fundamentales como *Los nadadores* (1985), de Justo Navarro. En Granada, la renovación iniciada por revistas como *Poesía 70* o *Tragaluz* fue continuada a finales de la década por el grupo “Colectivo 77”, en el que Álvaro Salvador (Granada, 1950) desempeñó un papel fundamental, que se extiende a la creación de la revista *Letras del Sur* (1978-1979). El texto previo a la recopilación *La (región) poesía más transparente*, a través de la cual se presentó en público el “Colectivo 77”, todavía apuesta por el enlace entre vanguardia literaria y vanguardia política (y sigue nombrando a Carlos Edmundo de Ory); este prólogo fue el resultado de varias colaboraciones, pero en la parte que redactó el propio Álvaro Salvador se observa una clara reivindicación neovanguardista:

...nuestra poesía va a ser una poesía en libertad frente a todo y frente a todos. Sin caer en la tentación de construir una vanguardia vamos a dejarnos caer en los brazos de la “vanguardia” que, desde ya, somos.⁸

Ya en 1974, el libro de Alvaro Salvador *La mala crianza* presentaba una síntesis de temas y recursos afines a la poesía de los novísimos, desde la presencia de la música *beat* al automatismo descriptivo, pero con un proyecto ideológico diferente, consolidado en la reflexión teórica de *Las cortezas del fruto* (1980), que cuenta con un prólogo muy revelador de Juan Carlos Rodríguez. De aquí surgirían las propuestas teóricas de *La otra sentimentalidad* (1983), pero de ello hablaremos al final. Volvamos a situarnos en 1980. En este año se publica la ya mencionada antología de García Martín *Las voces y los*

⁷ Véase Juan José Lanz y Juan José Téllez (eds.), *Marejada. Historia de un grupo literario*, prólogo de Fernando Quiñones, Cádiz, Quorum Libros Editores, 1996. Rafael de Cózar sería el editor de una importante antología poética de Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia* (Madrid, Cátedra, 1978).

⁸ “Introducción rollo y mucha miga”, prólogo a *La (región) poesía más transparente*, Colectivo 77, Málaga, Ángel Caffarena editor, diciembre de 1976, p. 9.

ecos, que ya recoge a algunos autores nacidos en los años cincuenta como Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robaina, Abelardo Linares o José Gutiérrez. La diversidad de tendencias y estilos sigue siendo la nota dominante, y es una impresión que se confirma al revisar algunos títulos aparecidos en la misma fecha. De 1980 datan los primeros libros de Ana Rossetti (*Los devaneos de Erato*), Blanca Andreu (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*) y Luis García Montero (*Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*), y uno que casi podría considerarse como tal: *La destrucción o el humor*, de Javier Salvago, que inicia una línea de figuración irónica decisiva en las dos últimas décadas del siglo XX:

He pasado de largo casi siempre
 ante el amor, y eso algún día se paga.
 Cuántas veces me he dicho:
 -No hay prisa,
 ya le abriré mañana-.
 Pero mañana es hoy, y ahora sucede
 que cae la noche y sé lo que me aguarda:
 mi habitación, la soledad y el frío.
 ¿Comprende usted, al fin, por qué sonrío?
 Sólo el humor me salva.

3- La ciudad y el “género negro”. En tercer lugar, la crisis del realismo venía acompañada de una doble constatación: la relativa autonomía del discurso literario y el muy escaso poder de transformación que podía asumir la literatura en el terreno de los cambios sociales. La transición política española no supuso una ruptura, sino una adaptación de las instituciones franquistas a las nuevas estructuras del poder. En el ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), Manuel Vázquez Montalbán llevaba a cabo un lúcido análisis de la “ciudad franquista”, una mezcla, según él, “de destrucción, colosalismo y fealdad”:

Pobreza y corrupción crean la ciudad franquista construida sobre toda clase de hambres y racionamientos, y cuando hay dinero para corromper y para construir aparecen esas ciudades feísimas que estéticamente sólo admitirían la solución maximalista aportada en su día por el arquitecto Oriol Bohigas: destruirlas.⁹

A partir de los años sesenta se iniciaba un proceso de especulación que cambió de forma acelerada –y casi siempre, a peor- el aspecto de las ciudades, de acuerdo con los intereses de un neocapitalismo tecnocrático que constituía la base material de la dictadura pero que, al mismo tiempo, desbordaba las estructuras de poder derivadas de la guerra civil y el fascismo doctrinal aún

⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, 1998, p. 71. Y sobre sus propias novelas, p. 104.

vigente en los medios de comunicación: un desajuste que explica, en buena medida, el supuesto “milagro” de la transición española y también la especificidad de los cambios culturales en nuestro país.

No resulta extraño que la novela policíaca, o la novela *negra*, fuese el vehículo idóneo para expresar la nueva situación social (en Italia la había utilizado Leonardo Sciascia y lo haría después Andrea Camilleri)¹⁰. El propio Vázquez Montalbán “delega” la función de ver y analizar la vida en el personaje del detective Carvalho, testigo de conspiraciones políticas, tramas privadas y cinismos diversos. La supuesta *objetividad* del género sirvió como estrategia narrativa, pero no sólo en los años de la transición: la presencia de la novela negra se dejaría sentir en obras posteriores como *Días contados*, de Juan Madrid (el argumento gira ahora en torno al terrorismo de ETA), *Beltenebros* y *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina e incluso *Crematorio* de Rafael Chirbes, un relato mucho más próximo a los escándalos políticos y financieros de la actualidad. Tampoco es de extrañar: de aquel polvo viene el presente lodo.

Pero este género también tiene cierta incidencia en la poesía. Volviendo a la revista *Antorcha de Paja*, recordemos que en el número 9 (agosto-septiembre 1976) Justo Navarro publicó siete poemas inéditos bajo el título *Serie negra*. En un contexto en el que se impone el compromiso político, estos poemas sorprenden precisamente por la manera de asumir una dimensión crítica que ya anuncia la cita inicial de Robert Desnos: “Saludo a los que duermen/ después del duro trabajo clandestino”. Justo Navarro se aleja tanto del neopopularismo como de la expresión confesional de raíz existencialista (herencia, todo ello, de la poesía social y tal vez de la música popular más reivindicativa) para escoger el distanciamiento, la ironía y el discurso fragmentario. Se trata de poemas narrativos que manejan referentes culturales de índole diversa, desde la cita incorporada al poema (T. S. Eliot: “En hoteles oscuros de una noche o en ciertos bares...”; Cesare Pavese: “Reina de las Sirenas ¿Vendrá la muerte?: tendrá tus ojos”) hasta la novela negra, el cine y la publicidad. El primer poema, “La orquesta Latina ejecuta *Años inolvidables* (Italia, año 1940)”, nos traslada al ambiente del régimen fascista de Mussolini, pero también, indirectamente, a la España de la posguerra:

Un retrato del Jefe nos preside
 Los primeros acordes de la orquesta suceden a los últimos
 del himno que cierra el parte radiofónico:
 Reino de la Polilla Panteón de Varones Ilustres: son
 lustrados
 Botas y correajes ¿no es su música?
 Cruza la noche: ya sorprendes Reina de las Sirenas en su
 cámara
 A otro traidor: no se detiene el baile...

¹⁰ Ver Joan Ramón Resina, *Un cadáver en la cocina*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 57-64.

“Reina de las Sirenas” se llamaba una canción del grupo *Escribano/ Velilla Co.*, del que formaban parte Justo Navarro y José Carlos Rosales. Esta referencia irónica a la policía franquista se repite en varios poemas de *Serie negra* y toda la serie va creando un clima asfixiante de sicarios, calabozos, torturas y delatores en una ciudad cerrada y opresiva: una ciudad no muy distinta, en el fondo, de la que aparece en la novela más reciente de Justo Navarro, *Gran Granada* (2015), cuyo protagonista principal, un comisario, aspira a crear un estado policial que controle hasta el último detalle de la vida privada de los ciudadanos.

Tres años después, otro poeta nacido en Granada, Luis García Montero (1958), le pondría a su primer libro el llamativo título *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Con él iba a ganar el premio “García Lorca” de la Universidad de Granada: el libro se publicó en 1980. *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* era un conjunto de poemas en prosa encabezados por autores de novela negra (Chandler, Hammet, Mc Coy, Donleavy, Ross Macdonald). No es un dato anecdótico: estos poemas remiten a la figura del detective, inseparable del contexto de las grandes ciudades, y, consecuentemente, a una investigación sobre lo privado que contaba con el apoyo del psicoanálisis. Tanto en los poemas de la *Serie negra* de Justo Navarro como en el primer libro de Luis García Montero subyacen los mismos argumentos de fondo, aunque el estilo y los resultados fueran diferentes: en ambos casos se trataba de abordar una crítica de los fundamentos de la ideología burguesa a partir de uno de sus géneros más característicos; el propio Justo Navarro recuerda que Dashiell Hammet dio por liquidada la novela negra en 1949: después de veinte años, los delincuentes de entonces se habían transformado en hombres de negocios¹¹. El primer libro de Luis García Montero constituye un buen ejemplo de narración elíptica:

...Ya sé que afuera tiembla el mar, y tus ingles esperan que comience el romance interrumpido, pero persiste aún ese paisaje urbano que urge a la violencia, y es hora de que cambien por fin estos papeles, y la sangre salpique más allá de los ojos, venciendo en su locura el límite forzado de las páginas.

En 1981, el también granadino Javier Egea escribió un tango, “Noche canalla”, en el que tiene protagonismo el lumpen de la ciudad (el mismo año en que Carlos Saura estrena “Deprisa, deprisa”):

La he perdido en un bosque de jeringas brillantes
por donde nos decían que se llegaba al mar,
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros;
por más que yo me muera no la podré olvidar.

¹¹ Justo Navarro, “Hitos de la literatura criminal”, *Babelia (El País)*, 23 de julio de 2005, pp. 2-3.

Bajo el cielo ceniza me conducen mis piernas.
 Esta noche no tengo ni esperanza ni amor.
 Sólo queda el calor de mi pobre navaja.
 Hoy me he visto la cara de un retrato-robot.

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
 a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
 En un barrio de muertos me trajeron al mundo.
 Esta noche canalla no respondo de mí.

Y Luis García Montero volvería a este ambiente en los sonetos y canciones de su *Rimado de ciudad* (1983): “El Aguilucho”, “Coplas a la muerte de su colega”. Años más tarde, el segundo apartado del libro *La caja de plata* (1985), de Luis Alberto de Cuenca, también llevaría el título “Serie negra”, aunque sus constantes se sitúan ya fuera del marco histórico de la Transición.

4- La consolidación de las mujeres escritoras. En cuarto lugar, lo que a finales de los setenta se conoció como el *desencanto* no es más que la consecuencia lógica del final de las utopías, que en el plano político se ajusta a la llamada “época de los consensos”, desde los pactos de la Moncloa hasta la Constitución de 1978. Y es entonces cuando empieza a consolidarse en la literatura –pero no exclusivamente en ella– una nueva mirada femenina y *feminista*. Con el antecedente importantísimo de las escritoras de la generación del medio siglo (Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa), surgen a finales de los setenta nuevas voces como Rosa Montero o las catalanas Esther Tusquets y Montserrat Roig, voces críticas con el pasado reciente pero también con la misma transición, un proceso político que, como señaló Ramón Buckley, “no había asumido el amplio espectro de las reivindicaciones feministas”¹². Una mirada distinta que enfoca las relaciones sentimentales y la ideología familiar, o el peculiar funcionamiento de los partidos políticos (*Crónica del desamor*); la pretendida revolución sexual, que no iba más allá del erotismo explícito en revistas y películas (*El mismo mar de todos los veranos*); e incluso las limitaciones y dogmatismos de las ideologías consideradas como progresistas, del marxismo al catalanismo (*L’hora violeta*, *El temps de les cireres*). Y volvemos a citar a Ramón Buckley: “La mujer toma la palabra, no sólo para expresar sus propias reivindicaciones, sino para ejercer una labor crítica con respecto a la transformación política y social que se estaba produciendo en España”¹³.

No se equivocaba María Zambrano al decir que el pensamiento español se había expresado fundamentalmente a través de la novela, de Cervantes a Galdós, y en menor medida a través de la poesía. Esa mirada femenina ha contribuido a fijar la memoria histórica (*Primera memoria* se titula una novela de Ana María Matute,

¹² Ramón Buckley, *op. cit.*, p. 70.

¹³ Ramón Buckley, *op. cit.*, p. 71.

1960) y participa de esa fusión entre lo autobiográfico y lo imaginario que caracteriza a la ficción moderna: los dos componentes, autobiografía e imaginación, son fundamentales en la percepción de la realidad, pues nos acercan al pasado como razón activa del presente. En el ámbito de la poesía, algunas voces importantes se habían hecho notar en la posguerra, desde Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich y Gloria Fuertes, hasta María Beneyto, Susana March, Julia Uceda o María Victoria Atencia, pero en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) sólo figuraba una mujer, Ana María Moix. Casi una década más tarde, la situación había empeorado. La mencionada *Joven poesía española* (1979) fue una antología que realizaron dos mujeres, Rosa M^a Pereda y Concepción G. Moral, que ni siquiera mantienen a Ana María Moix (y podrían haber contado con Clara Janés, por citar a una autora ya bien conocida entonces): los diecisiete autores incluidos son hombres. Cabría preguntarse por el origen de algunos problemas *de género* en la literatura española contemporánea.

Todo ese panorama iba cambiar muy pronto. En 1980 apareció un libro que en mi opinión fue decisivo: *Los devaneos de Erato*, de la poeta gaditana Ana Rossetti. La escritura neobarroca de Ana Rossetti se despliega en unos poemas de inusual contenido erótico que resalta aún más por la sutileza de expresión, el dominio de los recursos literarios y la ironía. Este poema se titula “El jardín de tus delicias”:

Flores, pedazos de tu cuerpo;
me reclamo su savia.
Aprieto entre mis labios
la lacerante verga del gladiolo.
Cosería limones a tu torso,
sus durísimas puntas en mis dedos
como altos pezones de muchacha.
Ya conoce mi lengua las más suaves estrías de tu oreja,
y es una caracola.
Ella sabe a tu leche adolescente,
y huele a tus muslos.
En mis muslos contengo los pétalos mojados
de las flores. Son flores, pedazos de tu cuerpo.

A *Los devaneos de Erato* le sucederían *Indicios vehementes* (1985) y *Devocionario* (1986). La poesía de Ana Rossetti se distingue por una gran riqueza de vocabulario e imágenes; el tratamiento del erotismo pasa por una hábil recuperación de figuras y contenidos religiosos o litúrgicos en la que cuenta mucho el sentido del humor (“Del oratorio al boudoir galante sólo un paso”, escribió Pablo García Baena a propósito de Ana Rossetti). Así, en el poema “Pasión y martirio de la devota de San Francisco de Catania (en el siglo, Franco Battiato)”, incluido en su antología *Yesterday* (1988):

Despojada de toda voluntad,
 salvo la de perderse, hizo colas larguísimas
 en la Escuela de Idiomas sólo por adorarlo
 en italiano. Pintó jaculatorias
 -voglio te- por el metro. De Interflora a Interflora fue fundiendo su Visa...

Muy diferente era el libro de Blanca Andreu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, que obtuvo el premio Adonais de 1980, enlaza con los procedimientos del automatismo surrealista y se sitúa, según declaraciones de su autora, en la estela de Neruda y Saint-John Perse. De los cuatro citados, tal vez fue éste el libro que alcanzó mayor repercusión en los medios literarios, pero no iba a ser la orientación estética que se impusiera a partir de ese momento. En un lenguaje mucho más narrativo, experiencial, si se quiere, se sitúa el primer libro de Ángeles Mora *Pensando que el camino iba derecho* (1982), al que refrendan otros dos títulos de los años ochenta: *La canción del olvido* (1985) y *La guerra de los treinta años* (1989). También se da a conocer en la década de los ochenta Amalia Bautista con su libro *Cárcel de amor* (1988), donde ya pone en escena a personajes femeninos históricos o legendarios (Galatea, Judith, Margarita de Provenza), aunque su repertorio mítico es muy amplio:

...Tú no te creíste
 ni una palabra de esta historia, pero
 yo me lleno de angustia y de tristeza
 aunque quiera evitarlo, si recuerdo
 al cíclope del Parque del Oeste.

Siendo aún muy joven, Aurora Luque publicó su primer libro con el título *Hiperiónida* (1982); en él inicia su peculiar tratamiento de los mitos clásicos, que llegaría a la plenitud ya en los noventa: *Problemas de doblaje* (1990), *Carpe noctem* (1994), hasta llegar al más reciente *Personal y político* (2015). La nómina sería extensísima y las opciones estéticas muy diferentes, desde la concisión de Ada Salas y el compromiso político de Fanny Rubio hasta la ironía de Almudena Guzmán. Y la presencia de las escritoras se empieza a notar en antologías de poesía y narrativa, como se observa en dos ediciones publicadas en la misma fecha: el número monográfico *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986, al cuidado de Jesús García Gallego y Lorenzo Saval), o exclusivamente de poesía (*Las diosas blancas*, a cargo de Ramón Buenaventura, publicada por la editorial Hiperión también en 1986). Según mi criterio, la consolidación de la literatura escrita por mujeres es el aspecto que mejor define la época de la transición a la democracia, más incluso (o al mismo nivel) que la desaparición de la censura.

5- Cultura y normalización democrática. Por último, la cultura democrática en España trató de buscar una identidad a partir de una síntesis más o menos irónica entre casticismo y posmodernidad. Los años ochenta traen consigo una perspectiva hedonista que tiende a llenar el vacío del pensamiento utópico y a contrarrestar el tono solemne o dramático que muchas veces adoptó la resistencia contra la dictadura. Se nota, sobre todo, después del fracaso del golpe de estado del 23 de febrero de 1981. El cine y la literatura, la música y el arte españoles de esa década tienden a construir una *identidad nacional* en la misma medida en que aspiran a darse a conocer fuera del país, a ser reconocidos en el ámbito internacional. Lo expuso Estrella de Diego: “España, recién estrenada joven democracia, ha querido exportarse y para ello se ha visto obligada a construir una imagen, igual que hizo en otros momentos de su historia (...). Desde siempre hemos sido un país exótico y *lo español* se ha percibido como misterioso, y ese supuesto misterio se ha explotado incansablemente desde dentro también”¹⁴. Si durante décadas el reclamo publicitario fue “España es diferente”, al mismo tiempo el país aspiraba a no serlo, se fijaba en Europa como ideal de integración política y económica. De nuevo las paradojas: las gitanas –el folclore- aparecen en las fotografías de Ouka Lele, Fontcuberta, Pérez Mínguez o Cualladó, las mantillas y peinetas en las de Manuel Falces, mientras que el cine de Pedro Almodóvar en los ochenta y en los noventa suele transmitir una imagen hiperbólica de lo español, incluso de lo castizo. Se trataba, seguramente, de *revisitar* el pasado tal y como sugirió Umberto Eco, sin ingenuidad y con toda la ironía posible.

Hablaba al inicio de una vuelta a la *narratividad* en el espacio literario de los años ochenta, en la novela y en la poesía. No es extraño que surgiera el concepto de “normalización”, acorde con un sistema democrático que se consolidaba a partir del incuestionable triunfo electoral del PSOE en octubre de 1982. Y sin embargo, pocos años después, algunas voces supuestamente *críticas* -procedentes de ideologías ya no diversas, sino incluso opuestas-, cuestionaron el cambio de orientación que se había producido: a partir de ese momento se habría impuesto (siempre desde esa perspectiva, repito) el *lenguaje de la socialdemocracia*, con todas sus connotaciones negativas. O lo que es igual: al mismo tiempo que la novela dejaba al margen cualquier posibilidad de “experimentación” (*sic*), la poesía entraba en una dinámica muy alejada de las tentativas y utopías propias de la vanguardia. En otro lugar me he ocupado del concepto de “poesía de la experiencia” y de cómo sus detractores han sido los que más contribuyeron a difundirlo con sus estrambóticos argumentos de

¹⁴ Estrella de Diego, “Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los años 80 y el problema de la identidad nacional”, en José Luis Molinuevo (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995, pp. 47-60 (la cita, en p. 53).

“marginación”, etc.¹⁵.

En 1983, Luis García Montero, Alvaro Salvador y Javier Egea publican una breve edición, *La otra sentimentalidad*, con dos textos programáticos que, después de remitir a las palabras de Juan de Mairena/ Antonio Machado (una nueva poesía lleva consigo no una nueva sensibilidad -y recordemos que ésta era la expresión utilizada por Castellet-, sino una nueva sentimentalidad), cuestionaba las distinciones entre intimidad e historia, razón y sentimiento, y proponía “otro romanticismo” (título de un poema de *Paseo de los tristes*, de Javier Egea), otra moral. El texto de Luis García Montero lo expresa de esta forma:

Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos) (...). Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser una forma de rebeldía.¹⁶

“Todo lo admitido por el recuerdo forma parte del presente”, escribe García Montero, y Javier Egea construye su “Poética” a través de una paráfrasis del célebre poema de Juan Ramón Jiménez:

Vino primero frívola –yo niño con ojeras-
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
o alguna perversión: sus velos y su danza
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
porque también manchase su ropa en la tardanza
de luz y libertad: esa tierna venganza
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,
mas se fue desnudando, y yo le sonreía
con la sonrisa nueva de la complicidad.

¹⁵ En mi libro *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento, 2006, especialmente en las páginas 85-94.

¹⁶ Luis García Montero, “La otra sentimentalidad”, publicado inicialmente en *El País*, 8 de enero de 1983. Recogido después en Egea, Javier; García Montero, Luis, Salvador, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Como autores de referencia, figuraban de manera especial Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma y Ángel González. La propuesta de *La otra sentimentalidad* fue muy reveladora del giro de los años ochenta, pero su alcance se ajustó –lógicamente– a la trayectoria de cada uno de los poetas que la suscribieron. Para mí, tres títulos marcan claramente el límite (es decir, el final): *Raro de luna* (1990), de Javier Egea, *Las flores del frío* (1991), de Luis García Montero, y *La condición del personaje* (1992), de Álvaro Salvador. Acerca del sentimiento de pertenencia a un determinado grupo, le decía Jaime Gil de Biedma al periodista mexicano Federico Campbell en el libro *Infame turba* (1971):

Uno lo tiene hasta los 30 años. Después, es absurdo ese sentimiento de grupo. No sólo en la literatura. Cuando se tiene esa edad, todavía se vive en pandilla, en banda, como uno vive cuando es muy jovencito (...). En la literatura pasa lo mismo. Cada cual va por su lado¹⁷.

Imposible expresarlo con más claridad. Y ello vale igualmente para los autores que estuvimos más o menos próximos a esta opción, como Benjamín Prado, Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez o el que firma estas líneas¹⁸. Se ha repetido, hasta convertirse en tópico, que la “otra sentimentalidad” dio lugar a la “poesía de la experiencia” o *se diluyó* en ella. Nada más lejos de la realidad. Lo que se advierte en los años de la Transición y, muy especialmente, a principios de la década de los ochenta es un claro desplazamiento de la estética neovanguardista (o neobarroca: “venecianos”, etc.) hacia un artificio de naturalidad que produce el efecto de lo verosímil y hacia un tono más narrativo e irónico al mismo tiempo, pero también en este caso sería impropio hablar de “estéticas dominantes”, puesto que no desaparece la diversidad.

No me puedo extender más. Diré, para terminar, que la cultura española (y, por supuesto, la literatura) de los años ochenta –la que podría incluirse en el horizonte de la llamada *posmodernidad*– contó con aportaciones muy valiosas, aunque también tuvo mucho de espejismo, de brindis al sol. Y es que quizás no habíamos cambiado tanto como nosotros mismos quisimos creer.

¹⁷ Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 250-251.

¹⁸ Ver Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, colección Vandalia, 2003, y Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.

Antologías y libros de poemas citados

A.A.V.V. (Colectivo 77: Álvaro Salvador y otros), *La (región) poesía más transparente*, Málaga, Ángel Caffarena editor, 1976.

Andreu, Blanca, *De una niña de provincias que se vino a vivir a un Chagall*, Madrid, Rialp, colección Adonais, 1980.

Bautista, Amalia, *Tres deseos (Poesía reunida)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

Bejarano, Francisco, *Antología (1969-1987)*, Granada, Maillot Amarillo, 1990.

Botas, Víctor, *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe, 1994.

Buenaventura, Ramón (ed.), *Las Diosas Blancas Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, 1986.

Castellet, Josep Maria, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

Delgado Díez, Fierro, Llamas, *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, colección Vandalia, 2003.

Egea, Javier,/ García Montero, Luis,/ Salvador, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

García Gallego, Jesús,/ Saval, Lorenzo (eds.), *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (monográfico de la revista *Litoral*, nº 169-170, Málaga, octubre de 1986).

García Martín, José Luis, *Las voces y los ecos (Antología)*, Madrid, Júcar, 1980.

García Montero, Luis, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, Granada, Zumaya, 1980.

- *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

Luque, Aurora, *Hiperiónida*, Granada, Zumaya, 1982.

Mora, Ángeles, *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Genil, 1982.

- *Antología*, Granada, Maillot Amarillo, 1995.

Navarro, Justo, *Serie negra*, revista *Antorcha de Paja* (Córdoba), nº 9, septiembre de 1976.

Ortiz, Fernando, *Versos y años. Poesía 1975-2003*, Sevilla, Colección Vandalia, 2003.

Pereda, Rosa M^a/ Del Moral, Concepción G. (eds.), *Joven poesía española (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1979.

Rossetti, Ana, *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo, 1980.

- *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, 1985.

Salvador, Álvaro, *La mala crianza*, Málaga, Ángel Caffarena editor, 1974.

- *Las cortezas del fruto*, Madrid, Endimyon, 1980.

Salvago, Javier, *La destrucción o el humor*, Sevilla, Calle del Aire, 1980.

Sánchez Rosillo, Eloy, *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Barcelona, Tusquets, 2004.

**Título para las actas: *DEMOCRACIA, IDENTIDAD Y CAMBIO*
(En torno a la poesía española durante la Transición)**