



*Las poetas en el contexto de las revistas de la transición:
Antorcha de paja¹*

Poets within the context of the transition journals:
Antorcha de paja

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen: Las revistas literarias resultan materiales indispensables para obtener una visión realista y plural de los horizontes creativos de cada momento histórico. El presente trabajo se centra en el análisis de la presencia/ausencia y participación de las poetas en algunas de las revistas más relevantes de la transición española prestando especial atención a la revista *Antorcha de paja*, una de las más significativas de este período.

Palabras clave: Revistas, Transición, *Antorcha de paja*, poetas españolas.

Abstract: Literary journals are indispensable materials to get a realistic and diverse vision of the creative horizons about each historical moment. This paper centers on the analysis of the presence/absence and participation of poets of some of the most relevant Spanish transition journals paying special attention to the Journal *Antorcha de paja*, one of the most significant of this period.

Key words: Journals, Transition, *Antorcha de paja*, Spanish Poets.

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE)



Pórtico

En cualquier proceso histórico perviven y se entrelazan, en una ininterrumpida suerte de sucesivos oleajes, heterogéneos itinerarios o plurales encrucijadas dialécticas en las que dialogan a la par que se van desalojando los caleidoscopios de las corrientes artísticas coexistentes. El panorama orgánico de una sociedad literaria como la de los años setenta es lo suficientemente amplio para dar cuenta de una diversidad legitimada de tendencias y de heterodoxas promociones que se verán sustancialmente influenciadas y transformadas con el fin de un estado autoritario y dictatorial como el franquista y el progresivo establecimiento de un nuevo régimen político. En medio de una sociedad cambiante, en gradual proceso de aniquilamiento y de reconstitución, la vida literaria y cultural fue testigo de los cambios, coexistencia y disgregación de las diversas promociones poéticas que convivieron en este singular período.

En este contexto de convivencia y coexistencia, las revistas literarias resultan materiales imprescindibles para obtener una visión realista y plural de los horizontes creativos de cada momento histórico. Mediante ellas se han ido perfilando nombres y sucediendo propuestas y tendencias que el paso del tiempo así como la discriminación del canon y la estipulación de la crítica han ido asentando u olvidando según sus inherentes procesos selectivos, clarificadores y de exclusión cualitativa.

Desde que los rebeldes movimientos vanguardistas y los poetas del 27 vieran en las publicaciones periódicas una de las direcciones más útiles, accesibles y directas para penetrar en el entramado poético-cultural y promocionarse, el número de revistas fue creciendo al amparo de grupos, autores particulares, espacios geográficos o doctrinas para construir sus particulares signos de afirmación, distinción, legitimación y pensamiento. Trabajos como los de M. Ramos Ortega (2005), F. Rubio (1976), J. J. Lanz (2007) y F. Guzmán Simón (2008), entre otros, han ido deslindando buena parte de los fondos bibliográficos y fuentes periódicas presentes en los anaqueles de este particular momento histórico.

Los tres últimos lustros de la dictadura franquista fueron fructíferos en lo que a creación de revistas poéticas se refiere. Se ha registrado la aparición de alrededor de un centenar publicaciones en el tramo comprendido entre 1960 y



1977 aproximadamente, cantidad que se vería incrementada si se computasen algunas publicaciones previas con alguna época ya iniciada con anterioridad a 1960 y continuidad durante algunos años como podrían ser los casos de *Cuadernos de Ágora* (1956-1964), *Caracola* (1952-1975), *Caleta* (1953-1969) o *Papeles de Son Armadans* (1956-1979). En cualquier caso, para el período de la transición, a partir de 1969, con la aparición de revistas como *Artesa*, *Cuadernos de Poesía* (Burgos, 1969-1977, de Antonio Leandro Bouza) y *Fablas. Revista de poesía y crítica* (Canarias 1969-1979, de Antonio Atalaya Cabrera y Alfredo Herrera Piqué), se iniciaba un nuevo rumbo en el contexto de las publicaciones literarias periódicas nacionales. A ellas, les siguieron otras como *Trece de nieve* (Madrid, 1971-1977, de Gonzalo Armero y Mario Hernández), *Marejada* (Cádiz, 1973, del Grupo Literario Marejada, encabezado por J. Fernández Palacios), *Antorcha de paja* (Córdoba, 1973-1983, de Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro), *Camp de l'Arpa* (Barcelona, 1972-1977, de Juan Ramón Masoliver y Manuel Vázquez Montalbán) y, poco después, *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* (Madrid, 1974-1976, de Antonio Martínez Sarrión) que, en líneas generales, han marcado el devenir y la evolución de la lírica de su tiempo².

Las poetas en las revistas de la transición

A lo largo de los años cincuenta, con algunos precedentes notables cuales pueden ser los casos de Carmen Conde, Ángela Figuera o Susana March, entre otras, inicia su andadura un nutrido grupo de escritoras formado por

² Adentrándose en los años centrales de la década de los setenta por su especial significado como encrucijada entre el autárquico sistema gubernamental franquista y el nuevo régimen político parlamentario se podría segregar un significativo conjunto de revistas con cierto recorrido, presencia y evolución entre ambos sistemas políticos. Estas pueden ser representativas de los posibles cambios o transformaciones consustanciales al propio decurso literario y significativas en el proceso de liberación ideológica, cultural y socio-política fruto del fin del estado franquista. A las citadas arriba, se podrían añadir, entre otras, títulos como *Peña Labra* (Santander, 1971-1989, de Aurelio García Cantalapiedra), *Cal. Revista de poesía* (Sevilla, 1974-1979, de Joaquín Márquez), *Kurpil. Revista de Poesía* (San Sebastián, 1973-1977, de Santiago Aizarna. Entre 1977-1981, cambió de nombre pasando a titularse *Cantil*), *Batarro. Coplas de Calainos* (Almería, 1973-1977, de Diego Granados), *Bahía. Pliegos poéticos «Campo de Gibraltar»* (Cádiz, 1967-1983, de Manuel Fernández Mota, Daniel Florido y Antonio Sánchez Campos) y la tercera época de *Litoral* (Málaga, 1968-, de manos de José María Amado y Lorenzo Saval).



Concha Lagos, M^a. Elvira Lacaci, Angelina Gatell, M^a. de los Reyes Fuentes, Gloria Fuertes, Julia Uceda, M^a. Victoria Atencia y un largo etcétera que tuvo un visible y notorio contrafuerte en la publicación de las dos antologías de Carmen Conde *Poesía femenina española (1939-1950)* (1967) y *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971) y en la de M. Romano Colangeli, *Voci femminili della lirica spagnola del 900* (1964). Los nombres y las obras de estas autoras no sólo se muestran como signos de singular relevancia para el panorama lírico del momento sino que, más allá, muchas de ellas estuvieron al frente de revistas e iniciativas editoriales y culturales de primer orden. Además de ser poetas con presencia activa en tertulias, lecturas, editoriales y premios literarios, tuvieron una participación aceptable en algunas de las principales revistas literarias del período como *Caracola*, *Cuadernos de Ágora*, *Papeles de Son Armadans* o *El pájaro de paja*.

En la década de los ochenta se incrementaron notablemente las voces poéticas de mujer, pero conviene no olvidar el volumen de poetas que publicaron sus primeros textos en la década anterior y que, por tanto, iniciaron su andadura a la par que muchas de estas revistas como desgranó la antología de M. P. Palomero, *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea* (1987), donde se censó una nómina incompleta en la que se cuantificó un total de 241 poetas (206 hombres y 35 mujeres).

En el caso de las publicaciones periódicas, la historiografía literaria dispone aún una fecunda veta exegética toda vez que apenas si se han realizado muy someras aproximaciones a la contribución de las escritoras en ellas así como los alcances y consideraciones epistemológicas que se podrían desprender de su participación en los impresos hemerográficos de la transición. Lógicamente, un exhaustivo análisis de estos extremos desbordaría los límites y pretensiones de este estudio. No obstante, se estima oportuno realizar un sumario registro que pueda extraer algunas conclusiones parciales que contribuyan como claves de bóveda desde las que poder parangonar la participación femenina en *Antorcha de Paja* y, a la vez, comprobar el posible valor, los significados y las interpretaciones que estos hechos pudieran conllevar. Las líneas siguientes reflejarán los resultados de una apretada prospección de las particularidades, inserciones, exclusiones y posibles



significaciones de la autoría femenina en un conjunto de revistas representativas del periodo como muestra de referencia. En concreto, por su interés y trascendencia para esta época y los diálogos que pudieran mantener con *Antorcha de paja*, se han seleccionado las revistas *Fablas*, *Trece de Nieve*, *La ilustración poética española e iberoamericana* y *Peña Labra*.

Desde Las Palmas, bajo la dirección de A. Herrera Piqué y la colaboración activa de un consejo de dirección formado por Domingo Velásquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno (hasta el n.º 10), J. Rodríguez Padrón y, desde el n.º 14, J. Jorge Padrón, pretendieron, con la edición de los 75 números de la revista *Fablas* (1969-1979), revitalizar el género lírico desde una triple intención programática de interés, actualidad y novedad (n.º 1, p. 2)³.

En veintiocho números hay presencia de autoría femenina. El grueso de las aportaciones femeninas se concentra en los primeros años de su existencia coincidiendo, por otro lado, con el momento de mayor interés de la misma⁴. Su presencia será esporádica pero se mantendrá más o menos permanente en sus dos primeros tercios de vida. Sin embargo, a partir de 1974, coincidiendo con la aparición los contratiempos cada vez más acuciantes, no aparece ningún nombre de mujer entre sus firmas⁵.

En *Fablas* se contabilizan los nombres de dieciocho escritoras ligadas en su mayor parte a la generación del medio siglo. Junto a María Beneyto y

³ *Fablas* tenía la pretensión de ser una revista abierta y plural donde tuvieran cabida las diferentes promociones poéticas que cohabitan cada particular instante al lado de la heterogeneidad de tendencias expresivas y la variedad lingüística de España y del extranjero (n.º 1, p. 1), dejando a su vez espacio para la exhibición de la creación canaria y para la crítica de las novedades bibliográficas. *Fablas* quiso proyectar el eco de las renovaciones, intereses e inquietudes que se sucedían en el panorama literario nacional por lo que dedicó buena parte de sus páginas a dar a conocer las creaciones de las generaciones más jóvenes en toda su extensión -con reticencias hacia los novísimos-, sin menoscabar, por el número y volumen de seguimiento, las creaciones de los poetas con más bagaje de la generación de los cincuenta y sin olvidar a los poetas experimentales y rupturistas, a los miembros del 27 como Aleixandre y Cernuda o a aquellos otros ligados a la generación del 36.

⁴ En este sentido, debe ser anotado que, a partir de 1972, se produce una traslación del foco de gravedad artístico hacia un discurso poético más plástico (Guzmán Simón, 2008: 221) y que, desde 1976, la revista comenzó un paulatino proceso de declive apreciable en unas salidas cada vez más esporádicas, unos contenidos que fueron menoscabando la trascendencia y pluralidad de sus primeros números y una indolencia progresiva hasta su desaparición en 1979.

⁵ Repárese en que el número de marzo de 1974 reúne desde el n.º 52 al 61, a lo que hay que sumar la reducción progresiva del número de colaboradores y la limitación de las aportaciones de la mayor parte de sus páginas a escritos de los coordinadores de la revista o de autores próximos a ellos.



Gloria Fuertes, las dos autoras que están presentes en el primer número de la revista, aparecen Chona Madera –con poemas dominados por la tristeza, la dolorosa angustia vital, la muerte y los recuerdos–, Concha Lagos, Angelina García, Pilar Lojendio, Pino Ojeda y, en los n.º 36 y 37, Francisca Aguirre con un poema en el que se interroga sobre el ser, la identidad y la existencia y un segundo, titulado “La felicidad” del libro *Ítaca*, donde se cuestiona sobre la felicidad ante la falta de confianza en la vida y en los seres humanos. A su lado, publican dos escritoras sudamericanas: la cubana Mireya Robles, n.º 28-29, cuyo primer poemario *Petits poèmes* había visto la luz en 1969 y la argentina Sofía Acosta con dos poemas “Las voces”, n.º 26-27, y “Los dones” n.º 38-39.

La mayor parte de las autoras recogidas eran conocidas en el momento de la publicación de sus textos, sin embargo también se cuenta con la presencia de escritoras menos conocidas cuando publicaron en ella. Este es el caso de una joven poeta Carmen Nogués Lacuesta de quien se edita un poema de carácter visual y temporal en el n.º 47 y de Beatriz Álvarez, autora de tres composiciones “Simbad, por Klee”, n.º 20, “Intromisiones”, n.º 28-29 y “Elementos”, n.º 36 aunque parece ser que no tuvieron demasiada fortuna en el campo de la creación. La nómina se completa con Mary Carmen de Celis, protagonista en Salamanca del experimentalista Grupo Base 6 junto a Antonio Álvarez Colino quien publica el poema “Densidad uno” (n.º 33); la joven poeta canaria Natalia Sosa, autora de dos novelas *Stefanía* (1953) y *Cartas en el crepúsculo* (1963) años antes de dar a la luz sus primeros poemarios *Muchacha sin nombre* (1980) y *Autorretrato* (1981), quien proporciona dos poemas “Muchacha sin presente”, n.º 26-27 y “Llega el recuerdo”, n.º 32, en una línea donde se funden lo social y lo personal en estrecha conexión con lo real y lo más íntimo; y Elena Asins, artista plástica referente del arte conceptual en España, de quien se reproduce un poema de un verso (n.º 22-23) donde, con una separación entre lo que podrían ser dos hemistiquios, se lee la frase: el rumor de las alas del pájaro / la inmanencia de las cosas, seguido por una sucesión de letras que parecen simular el sentido del contenido del propio texto



pueden encontrar algunos nombres de mujer que, por su excepcionalidad, merecen siquiera una somera anotación.

El primer nombre de autoría femenina que aparece es el de la pintora italiana Nanda Papiri, la denominada y conocida como musa del Postismo, cuya firma aparece en una de las ilustraciones de su segunda entrega donde la revista rindió homenaje a Eduardo Chicharro, esposo de aquella. Su presencia, lógicamente, encuentra explicación razonable en la cercanía y relación matrimonial que la ilustradora guardaba con el protagonista del número a la vez por la fuerte amistad mantenida entre los editores de la revista y grupos de artistas plásticos próximos a esta.

El n.º 7 reproduce el poema “Para un caballo turco” de la francesa Anne Marie Magdeleine Bernard traducido por Justo Alejo mientras que los n.º 5 y 6, dedicados a la poesía norteamericana contemporánea, recogieron textos de varias poetas estadounidenses⁸. Se reserva un espacio destacado a la poeta Sylvia Plath a quien se dedica un artículo firmado por el coordinador del número K. Power sobre el poemario *Ariel*, el último de Plath, a la vez se reproducen tres poemas: “Ariel”, “El tejo y la luna” y “El solicitante”. En ellos se aprecia el tono conversacional y confesional de su poesía donde, desde una temática personal y femenina, se funden pasiones, miedos, preocupaciones y anhelos en un vertiginoso descenso hacia un voraz abismo enloquecedor donde la única salida fue la del suicidio. El volumen se completa con un poema visual de Mary Ellen Solt, una extensa composición de homenaje a F. García Lorca –“Poema Federico García Lorca”, n.º 1-2, segunda época– de la escritora francesa Clarisse Nicoïdski, la poeta de lengua sefardí más importante del siglo XX, y la composición “El hombre-polilla” de Elisabeth Bishop, texto fundamental de su obra recogido en *North-South* (1946) en el que se manifiestan las paradojas del mundo hombre moderno que, enfrentado a un mundo

⁸ Este número monográfico, coordinado por el poeta y crítico Kevin Power, quiso dar a conocer algunas de las características definitorias de la lírica norteamericana en el período comprendido entre 1950 y 1970 particularizado, entre otros aspectos, por su voluntad objetivadora, el retorno a la lengua hablada y comprensible con visos de objetivización que pudiera acercar a creadores y receptores y una aproximación generalizada a los lectores frente a los defensores de la autonomía del objeto artístico como arte fundamentado en sí mismo.



despiadado, se ve obligado a resguardar sus auténticos y frágiles sentimientos que son, precisamente, los que lo distinguen y caracterizan como humano.

Uno de los aspectos más destacables y diferenciadores de *Trece de Nieve* fue la atención preferente prestada a la poesía extranjera con traducciones de autores reconocidos como José M^a. Valverde, Mario Hernández o Guillermo Carnero, entre otros. A su lado, destaca la actividad de Carmen García del Potro, especialista en traducción de lengua inglesa y responsable de la traslación para esta revista (n.º 3, 4 y 5-6) de los trabajos ensayísticos y de creación lírica de Kevin Power de quien también trasladó al español, cinco años después, *Una poética activa: la poesía norteamericana: 1910-1975* cuyo germen estuvo en sus trabajos para el n.º 5-6 de esta publicación. Fue responsabilidad suya también la traducción de los nueve poemas de Ezra Pound del n.º 4 tomados de *Lustra* junto a Mario Hernández y firmó la traducción del poema “El tejo y la luna” de Sylvia Plath (n.º 5-6).

Mención aparte merece la colaboración de Margarita Smerdou Altolaguirre, sobrina de Manuel Altolaguirre, quien obsequió a la revista con tres poemas inéditos del malagueño poeta del 27 escritos en su exilio mexicano: “Vuelvo la vista, bajo la mirada”, “El aire” y “Gigante” cuya aparición en la revista fue el origen de la antología sobre Altolaguirre que constituyó el segundo número de la colección editorial de *Trece de nieve*, que, mantenida entre 1974 y 1976, sirvió como hilo conductor entre las dos épocas de existencia de la misma (Lanz, 2005: 238). Completan las aportaciones femeninas dos trabajos ensayísticos de Marie Laffranque y María Zambrano en el número homenaje a García Lorca. En el primero, la investigadora francesa aborda algunas de singularidades del Lorca conferenciante; mientras que Zambrano se centra en las singularidades del viaje como símbolo lorquiano y en su alcance como alegórica galería sin retorno donde inexorablemente fluctúa la tensión del peregrinaje entre la infancia y la muerte.

Cuatro son las autoras que publicaron en *La ilustración poética española e hispanoamericana*: Cristina Peri Rossi, Carmen Martín Gaité, Aurora de Albornoz y Ana M^a. Moix; a las que habría que sumar el nombre de la ilustradora Margarita Suárez-Carreño, responsable del grabado de la cubierta del n.º 9 (enero de 1976). Emerge, como primer dato de interés, que, de las



cuatro, dos: Albornoz y Martín Gaité, además de pertenecer a la promoción de los cincuenta, son autoras alejadas de las nóminas poéticas de su momento puesto que sus aportaciones descollaron más en el campo de la narrativa en el caso de Gaité y en el del ensayismo y la investigación en el de Albornoz. Por su parte, Peri Rossi y A. M^a. Moix son ejemplos representativos de las nuevas sensibilidades y de las renovadoras líneas creativas de los setenta.

Esta revista fundada por Antonio Martínez Carrión en compañía de los editores Jesús Munárriz y José Esteban reunió promociones literarias desde el 27 hasta los novísimos quienes contabilizan la nómina más extensa y representada de la revista. No obstante, en su corta vida, brindó un acertado y amplio muestrario de los imprescindibles protagonistas de las corrientes literarias de postguerra a excepción de la denominada “poesía arraigada”⁹.

El primer aspecto destacable es el de la heterogeneidad de las cuatro autoras recogidas. La primera aparición femenina se fecha en diciembre de 1974 (n.º 5-6) cuando se publican dos poemas de C. Peri Rossi, escritora de origen uruguayo pero afincada en España desde 1972, quien, además de tener una trayectoria narrativa a sus espaldas hasta ese momento, había publicado *Evohé* (1971) y *Descripción de un naufragio* (1974). Dos son los poemas reproducidos “Quieta en los salones” y “La amarántula la mole la maja..”, poema de fondo erótico en el que se percibe la dialéctica entre el deseo y el miedo, el juego entre atracción y repulsión que genera la mujer amada, que formó parte de su tercer libro *Diáspora* (1976).

El n.º 8 (junio de 1975) recoge tres poemas de C. Martín Gaité: “Madrid la nuit”, “Libros y papeles” y “¿Quieres jugar?”. Aunque la poesía fue el género menos ensayado por Martín Gaité poco tiempo después de estos poemas publicaría su primer poemario *A rachas* (1975). Si en el primero se ofrece un cuadro de las horas gastadas en el mundo nocturno de la vida madrileña como

⁹ En sus páginas, aparecen representados poetas del 27 como Bergamín y Larrea y sociales con Celaya y Otero a la cabeza, poetas vanguardistas como Gabino-Alejandro Carriedo, el barroquismo del sur de Cántico con Pablo García Baena, los autores de la generación del medio siglo como Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y Francisco Brines, y nuevas voces como Fernando Quiñones, Carlos Álvarez y Félix Grande por lo que, en ella, se puede apreciar el engarce entre las voces de los cincuenta y los nuevos nombres que rompieron las corrientes vigentes a partir de los setenta así como el proceso evolutivo y de transformación que caracterizó el género lírico en este tiempo.



envés frente a lo visible y como cronotopo para sentirse viva, en “Libros y papeles”, poema de corte popular y de ascendencia folklórica y musical, consume una defensa de la lectura y de literatura en el calor del hogar, mientras que en el tercero, con un telón de fondo infantil, se reflexiona sobre la amistad en la infancia, un deseo de jugar que choca contra el persistente establecimiento de sus reglas hasta culminar en la soledad final como vía para hallar un solaz propio de recreo y de invención.

En enero de 1976 se publica un poema de A. de Albornoz¹⁰ donde se brinda una sentida dedicatoria de una poeta que ha vivido el exilio y ha regresado a la patria hacia Rafael Alberti que aún es víctima de la España peregrina en Roma.

Finalmente, la revista reproduce dos sonetos de Ana M^a. Moix, la única mujer recogida en la trascendental antología de los novísimos que marcó el rumbo de las corrientes poéticas nacionales tras su aparición. Los dos textos, “En el cincuenta aniversario de una dama joven” y “Sombra de ti. De mí, fantasma vuelo...”, distan mucho de las creaciones experimentalistas y de vanguardia que le valieron ser incorporada a la antología de Castellet por lo que se puede apreciar cierto viraje en su poesía similar al trazado por otros compañeros de promoción según se muestra en el primero de los sonetos cuyo vértice temático gira en torno a la incombustible belleza femenina de madurez que no declina a pesar del paso de tiempo.

Promovida desde la Diputación Provincial de Santander con la pretensión de retomar el impulso literario y cultural de revistas santanderinas predecesoras como *Carmen*, *Proel* o *La isla de los ratones*, en otoño de 1971, dirigida por Aurelio García Cantalapiedra, inició su andadura *Peña Labra*, revista que mantuvo una fértil producción a lo largo de dieciocho años en los que llegó a lanzar sesenta y ocho números¹¹.

¹⁰ Aurora de Albornoz sigue siendo una escritora más conocida por su vertiente investigadora que por su veta creativa a pesar de haber publicado obras como *Brazo de niebla* (1957), *Poemas para alcanzar un segundo* (1961), *En busca de esos niños en hilera* (1967) o *Palabras desatadas* (1972) si bien en los últimos se viene rescatando esta faceta en trabajos como los de Begoña Cambor (2010). *Hacia todos los vientos. El legado creativo de Aurora de Albornoz*. Madrid: Devenir.

¹¹ Esta fue una revista ecléctica y plural aglutinadora de todo tipo de tendencias, nombres, corrientes y agrupaciones literarias. En sus páginas, a través de monográficos y números tan



Gracias a su carácter misceláneo, conciliador y aglutinador, la revista ofrece un amplio espectro de nombres donde hubo espacio reservado para la autoría femenina. El número de escritoras publicadas asciende a un total de ochenta y nueve (Saiz Viadero, 2005: 256): de sesenta se ofrecen muestras de creación lírica, mientras que el resto responden a colaboraciones en prosa o textos de carácter ensayístico.

Del examen de los nombres, textos y evolución de la revista se pueden extraer una serie de conclusiones significativas. En primer lugar, además de subrayar el importante número de escritoras tanto en el ámbito de la creación poética como en el de la investigación, el ensayo y la prosa cabe ser enfatizado que, en casi todos los números de la revista, se cuenta con participación y presencia femenina¹². En cuanto a los nombres, grupos y filiaciones estéticas de las autoras publicadas salta a la vista la falta de atención a las nuevas voces líricas o a aquellas jóvenes que comenzaban a ofrecer sus versos en el propio marco contextual de la revista como Clara Janés, Dionisia García, Juana Castro, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Elsa López, Pureza Canelo o Ana M^a. Moix, entre otras muchas, máxime teniendo en cuenta su longevidad.

Por otro lado, la selección final deja mucho que desear en cuanto a los nombres y protagonismo literario de las autoras recogidas puesto que las firmas allegadas no ofrecen nombres de altura literaria o figuras destacadas del canon actualizadas o preponderantes en su momento. Es honroso que la

heterogéneos como variados, se acogió un amplio muestrario creativo en sucesión diacrónica que va desde los poetas del 27 a los aspirantes a creadores de su momento en números trimestrales en heterogénea amalgama donde se funden y comparten número poetas de ayer y de hoy, maestros reconocidos y aspirantes a ocupar un puesto en el panorama poético nacional.

¹² Las excepciones se encuentran en varios números centrados en homenajes a poetas o iniciativas literarias como son los casos del dedicado a Espadaña n.º 14), a Dionisio Ridruejo (17), a Juan Ramón Jiménez y "Espacio" (41), a José Hierro (43-44), a Alberti (46-47) y a Francisco Brines (57). En tres números más, estos de carácter misceláneo (51, 59 y 63), se advierte igualmente la ausencia de representación femenina. Caso distinto es el número 50 donde, a pesar de no aparecer ninguna escritora, se cuenta con la presencia como dibujante de Manuela Armada a quien hay que sumar en tareas de grafismo y de ilustración de la revista los nombres de Gloria Torner (n.º 14) y Berta F. Abascal Berasategui (n.º 27) así como la reproducción de un trabajo escultórico de Marga Gil Roësset.



revista publicase ejemplos del quehacer lírico de de Susana March, Carmen Conde, Concha Lagos y Julia Uceda justo en sus primeros lanzamientos pero, posteriormente, a excepción de algunos casos como los de Ángela Figuera, Xohana Torres, Lucía Sánchez Saornil y Pino Ojeda, el de Rosalía de Castro, a quien se dedicó el n.º 55, los de Cecilia Bustamante, Miranda D'Amico, Noel M. Valis y Linda Gregg como autoras extranjeras y algunos más que se podrían añadir como los de Concha Zardoya, Encarna Fontanet, Concha Espina, Carmen Bravo-Villasante, Isabel Paraíso, Angelina Muñiz, Ana M^a. Navales, Lola Salinas o Marián Bárcena –estas últimas ya en los números finales–, el resto de autoras apenas son conocidas en el panorama nacional, estando relacionadas con la revista por vínculos geográficos, de amistad y localismos que encuentran explicación en la consideración de ser una revista abrigada por poderes públicos.

A pesar de que casi todos los números cuentan con participación femenina, salvo en el n.º 39 donde aparecen textos de seis escritoras, en la mayor parte de los ejemplares el número de autores es sustancialmente superior al de aquellas en proporciones considerables ya que, cuanto más, sólo aparecen dos o tres escritoras en un mismo número. Además, es revelador que las apariciones son únicas y esporádicas, es decir, que apenas si se repiten los nombres de las poetas o se publica más de un poema de la misma autora salvo en los casos de Matilde Camus, Carmen Conde, Cecilia Bustamante, Francisca Perujo, Pulka Gil y Gloria Ruiz quienes aparecen en tres o más números. Del resto de escritoras o solo se publica un texto o tienen apariciones en dos números, en el mejor de los casos.

De todas las escritoras publicadas, las santanderinas Matilde Camus y Gloria Ruiz son, con diferencia, las que más creaciones brindaron a la revista: la primera con más de una docena y la segunda con seis. A su lado, las principales autoras cántabras encontraron un hueco en el que dejar su legado lírico. Entre ellas, por su importancia local, merecen ser citadas M^a. Teresa Huidobro, Carmen Alonso Castro, Marisa del Campo, Concha Rincón, Isabel Vallejo, Paloma Sainz de la Maza, Yolanda Soler Onís o Mercedes Ibáñez Soto. Lamentablemente, los versos de otro nutrido grupo de escritoras apenas si han tenido trascendencia más allá de las páginas de esta revista y de otras



publicaciones periódicas como testimonio de autoría que o no logró encontrar acomodo editorial a sus libros o no halló resquicios para lanzar sus obras más allá del ámbito local por lo que han quedado como retazos de testimonios líricos sin más efecto que su aparición en las letras de molde de esta revista.

En definitiva, aunque esta publicación fue longeva en el tiempo y dio una amplia cabida a la producción literaria femenina, se muestra como revista de carácter tradicional y localista que pretendió recuperar parte de la mejor tradición literaria española del siglo XX pero sin atender a las nuevas corrientes o a los renovadores vientos estéticos de la poesía. Sus índices autoriales, sus números monográficos y su propia idiosincrasia son exponentes de unos prepuestos orgánicos que se preocuparon más de la promoción y representación literaria de poetas locales que del enjuiciamiento, atención o visibilización de la diversidad de las nuevas corrientes poéticas de su contexto. La revisión de las poetas recogidas son fiel reflejo de su espíritu y principios. A pesar del extenso muestrario disponible, la mayor parte de las autoras son santanderinas, otras apenas si tuvieron éxito en el campo de la creación lírica y aquellas más conocidas representan momentos literarios ya superados en los años setenta por lo que se muestra la importante carga que, para la revista, representó la tradición y el homenaje al lado del revisionismo y del localismo.

Antorcha de Paja

La cordobesa revista *Antorcha de Paja* no va a ofrecer un paisanaje muy distinto al ofrecido por ejemplares periódicos próximos a los de su contexto desde el punto de vista de género.

Nacida de forma casi casual en abril de 1973 con la edición por parte de Francisco Gálvez de un primer impreso de la revista de forma modesta y sin pretensiones de continuidad (Lanz, 2012: 11), la publicación tuvo continuidad gracias al interés que generó en jóvenes poetas cordobeses como Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro.

En una línea cronológica que abarcó diez años desde 1973 a 1983, *Antorcha de paja* hizo de la heterodoxia, la protesta, la radicalidad y el carácter reaccionario sus señas de identidad. Su espíritu incendiario prendió en el panorama nacional con sus críticas a lo dado, la denuncia de la marginación de



la literatura de autoría andaluza, el inconformismo, el rechazo de la mayor parte de la poesía y de la cultura imperantes (Ruiz, 2005: 327) y su deseo de contribución al remozamiento del panorama poético y a la superación de las estéticas hegemónicas. Sus presupuestos ideológicos tenían una marcada inclinación por la novedad, por un deseo de romper con las parcialidades y por una doble intención de regeneración de la poesía del momento acompañada por una aspiración al diálogo y al encuentro con poéticas diferentes así como una clara intención de desmarcarse y denunciar la hegemonía de la estética novísima (Ruiz, 2012) además de establecer cauces para dialogar críticamente con la cultura y la política de su tiempo.

Aunque los postulados de la revista se muestran constantes desde su lanzamiento, los vaivenes de la publicación así como su propia evolución y la de sus promotores al lado de las transformaciones inherentes al contexto histórico y social nacional distinguen tres momentos diferentes en su proceso editorial a lo largo de catorce entregas: cinco números en una primera etapa comprendida entre 1973-1974, seis en un segundo ciclo (1976-1977) y tres entre 1980 y 1983, de ellas dos fueron números dobles (13-14, marzo 1980, y 15-16, marzo 1982) y uno triple, el último (17-18-19, abril 1983)¹³.

Caído el muro de la dictadura, según se desprende de sus editoriales (Rosal, 2015; y Ruiz Pérez, 2005) *Antorcha de Paja* abogó por el avance de una cultura popular auténtica, alejada de folklorismos vacíos, por el poder social de la cultura y el reclamo de ruptura con el pasado por medio de la rebelión, que llevaron a la revista a una acentuada “voluntad de renovación a partir de la estética vigente y la afirmación de la poesía como praxis y verdad, ya se vuelva hacia la experiencia íntima o se vuelque a la consideración del mundo exterior, metafísico, social o poético” (Ruiz Pérez, 2005: 336).

¹³ La mayor parte su nómina autorial está formada por poetas nacidos en los cuarenta y los cincuenta y, por tanto, coetáneos a sus impulsores y a los poetas novísimos aunque destaque la publicación de textos de autoría andaluza y cordobesa en consonancia con sus sustentos ideológicos desde Vicente Aleixandre a José Infante pasando por Juan de Loxa, Manuel Ríos Ruiz, Álvaro Salvador, Justo Navarro, Carmelo Sánchez Muros, José Gutiérrez, Carlos Edmundo de Ory, Jesús Fernández Palacios, Fernando Merlo y los poetas cordobeses coetáneos. No obstante, en su deseo de dar cabida a otras sensibilidades acogió en sus páginas las voces de jóvenes poetas como Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Marcos Ricardo Barnatán o José Luis Jover.



Como en el caso de las revistas más destacadas de su contexto histórico, poca atención mereció la producción literaria de autoría femenina en la mesa de redacción de *Antorcha de Paja*. Hasta el penúltimo número de la colección (15-16), no se recoge texto o nombre de mujer. En este volumen doble, de veintidós páginas (marzo de 1982), se abre una nueva sección dedicada a la crítica de libros que apenas si tendrá recorrido puesto que la desaparición de la revista un año después dejará en solo dos los números en los que aparezca y en siete el guarismo de reseñas abordadas.

La primera de las cuatro breves reseñas aparecidas en el n.º 15-16, rubricada por Francisco Gálvez, es dedicada al libro *Los devaneos de Erato* (1980) de Ana Rossetti. En el momento de la redacción de la reseña, el libro había sido reconocido al alzarse con el Premio Gules patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia e impulsado por la Editorial Prometeo¹⁴.

F. Gálvez se vale de la modernidad, la singularidad y la juventud de su autora, lo heterodoxo del poemario, su espíritu rebelde y novedoso y el viraje en el foco de atención con respecto a los tópicos de la poesía de ese momento como pretexto para, como venía haciendo en los editoriales de la revista, apuntar y dirigir sus críticas hacia la tiranía estética de la poesía novísima y hacia los mecanismos generacionales y maniobras críticas y editoriales que los respaldaron. Frente al dirigismo y la preponderancia literaria de un grupo generacional respaldado por la crítica y por unas directrices y códigos comunes encaminados a afianzar una hegemonía continuada por gregarios voceros emuladores, F. Gálvez acentúa la falta de nombres destacables entre la joven poesía de este tiempo: “Salvo honrosas excepciones, las hay y muy importantes, los jóvenes poetas asisten a la poesía con una cierta medida dignamente satisfecha, pero raramente espléndida”.

Para Gálvez son contados los poetas destacables. La poesía ha sucumbido al amiguismo, al centralismo, a la promoción y al comercio y al

¹⁴ De él se había destacado, además de la trascendencia y visibilidad de la obtención del premio, sus renovadores componentes temáticos y pasionales, los juegos y transgresiones con respecto a referentes mitológicos y eróticos, el tratamiento sin sometimientos de nuevas propuestas líricas en lo social, lo religioso, lo ideológico, lo moral o lo artístico (Jurado, 2013: 10-11) y, en definitiva, la apertura y remozamiento poético que suponía esta obra frente a la hegemonía de la poética cultista y veneciana de los novísimos y sus epígonos.



dictado de una sola directriz. La crítica tampoco sale bien parada puesto que, según Gálvez, no realiza su función al prestar más atención al servicio mercantilista para suplementos literarios y revistas y a su cercanía con los autores que a su dimensión cualificadora y de penetración en lo poético. Sin embargo, frente a los yugos centralistas de poder y de la sensibilidad dogmática, mediante nuevas propuestas estéticas y creaciones jóvenes como las representadas por Ana Rossetti se podría volver a la auténtica poesía y al descubrimiento de voces personales capaces por sí mismas de hacerse oír y encontrar su espacio en el panorama poético sin necesitar de la fuerza de ningún grupo generacional, axioma predictivo que, en el caso de la poeta gaditana, sigue vigente hoy día.

No ahonda el crítico en el enjuiciamiento del libro o en un análisis más o menos conclusivo en relación con los valores o caracteres diferenciadores del poemario. Personalidad, autenticidad y poesía hermosa, espléndida, intencionada y emocional son los calificativos con los que se define el fondo de la obra. Tanto en su práctica como en sus postulados teóricos, F. Gálvez instaba a devolverle a la poesía la autenticidad y la legitimidad de la voz personal y heterodoxa frente a los palimpsestos e imitadores de las estéticas de moda; de ahí que insistiera en resaltar “el gusto personal de lo poético” que A. Rossetti exhibía en este libro y las capacidades creativas y renovadoras de la gaditana para dotar a sus poemas de las eficientes dosis de propiedad e iconoclastia esenciales para “diferenciar un libro transcrito, de otro auténtico”.

La reflexión final no ahonda en lo que podría ser el trasfondo estético del libro o en los rasgos intestinos de un poemario disidente y novedoso que abrió aristas hacia nuevas estrategias discursivas, renovadoras posibilidades de enfocar temas y tópicos universales y transgresoras formas de ver, decir y pulsar el arte amatorio y la dicción poética. Para Gálvez, “Ana Rossetti acierta en sus «devaneos» y produce una poesía hermosa, espléndida, intencionada y emocional, en el marco de la no tan joven poesía española”, sentencia concluyente que ilustra el cambio experimentado en el paisaje poético donde la sensibilidad novísima iba siendo reemplazada por promociones más jóvenes con intenciones heterodoxas y un deseo de comunicar emociones vitales por



medio del verso contraponiendo unos nuevos frutos y un espíritu renovador a los maduros productos venecianos.

El triple número 17-18-19, de abril de 1983, rezuma aire de despedida. *Antorcha de paja* había logrado la consecución de algunas de sus pretensiones: críticos y antólogos integraban a los jóvenes poetas andaluzas en editoriales de difusión nacional y atendían las praxis de los márgenes y la periferia; la nueva poesía encontraba en creaciones andaluzas los elementos necesarios para la renovación poética; se superaba el centralismo literario y se atendían las manifestaciones culturales alejados de los circuitos de poder; y su apuesta humanística y vitalista hallaba continuación en propuestas estéticas que comenzaban a iluminar otras hogueras creativas (Lanz, 2012: 94). Por todo ello, este último número auguraba el fin de su ciclo reforzado por un conjunto de textos de carácter teórico y revisionista donde, desde varios posicionamientos críticos, se sancionaban las aportaciones de la revista a la vez que se hacía recuento de su estado, sus aportaciones y sus propuestas. El número se inicia con el manuscrito con el que Vicente Aleixandre saludó la aparición de la revista con el simbolismo aparejado de cerrar un círculo iniciado diez años atrás. Dos artículos recopilatorios sobre la presencia y repercusiones que *Antorcha de paja* había supuesto en su década de existencia y otros dos trabajos firmados por José Infante y Álvaro Salvador sobre las llamas irradiadas desde la publicación acompañados por una reflexión de F. Gálvez sobre la joven poesía española y el proceso de una degeneración poética y crítica como la atisbada a lo largo de dos lustros de existencia de la revista son acompañados por la aportación de la poeta jiennense Fanny Rubio, no en su calidad de poeta sino de especialista en el panorama hemerográfico nacional.

Las consideraciones de F. Rubio sobre el papel, valor y trascendencia de *Antorcha de paja* en su contexto ajustan y refuerzan los prepuestos teóricos vertidos por sus responsables en los sucesivos editoriales de la revista y en sus manifestaciones programáticas. Con el título “Lugar de la poesía”, se realiza una apasionada defensa de la importancia, eficacia y significado de las revistas literarias frente a los premios constituyéndose como haz y envés de la literatura. Para Rubio, los galardones están prostituidos al suponer la entronización del escritor bien posicionado socialmente o de mérito e implican



su proyección pública y la legitimación de su producción, mientras que la revista es lo diametralmente opuesto al premio: “su negación”. Las revistas representan el trabajo artesanal y en la sombra de un obrero frente al destino o el de un grupo de amigos capaces de fraguar sus proyectos individuales en una empresa colectiva. Se constituyen como trincheras domésticas desde las que parapetarse para entablar dicotomías dialécticas frente a lo hegemónico con el conocimiento previo de que la brega doctrinal y las ideas, a priori, no van a proyectarse más allá de la frontera del número de suscriptores.

Conscientes de su atalaya de marginalidad y desatención, *Antorcha de paja* denunció el estado de postración y de indiferencia de la poesía andaluza ante la dictadura editorial y los aparatos culturales centralizados en el eje Madrid-Barcelona. Desde el aislamiento de la periferia, F. Rubio reivindicó el deseo de regeneración y de pluralidad impulsado por el grupo cordobés auspiciado, entre otros motivos, por su atención a corrientes poco transitadas de su tiempo como la vuelta hacia una experiencia íntima o la proyección en los poemas del mundo exterior, metafísico, social o poético. A pesar de ser conocedores de su posición marginal en los inframundos de la cultural oficial o de los espacios de poder y sabedores de la ausencia de medios, de la falta de apoyos o de su situación periférica en la clandestinidad peligrosa de la sombra, la actitud combativa del grupo editor no cesó en sus diez años de existencia gracias a una persistente voluntad para iluminar renovadores espacios en el seno de la poesía española y denunciar las injusticias de la cultura literaria hegemónica en pos de una defensa del poder social de la cultura, una emancipación de la cultura de los círculos de poder y una apertura a otras formas de entender lo poético donde tuvieran cabida todas las encrucijadas y propuestas estéticas.

F. Rubio destacaba su carácter iconoclasta y, a la vez, aglutinador entre el pasado y el presente, entre las herencias de *Cántico* y de la tradición y sus atenciones hacia actitudes revolucionarias como las de mayo del 68 constituyéndose en “madonna fiel a la memoria literaria pero crítica e insatisfecha con el panorama en el cual surge” (p. 12). Su atención a la historia y a los legados recibidos no entraron en contradicción con sus principios de vigilancia y recelo con respecto a la cartografía poética de su tiempo y su



actitud escéptica en relación con los cambios que iban sucediéndose en el panorama poético desde 1973, conformándose, por todo ello, como testigos singulares de las graduales mudanzas doctrinales superadoras de la escisión entre cultural y vida, lugares de subversión y de belleza (p. 12).

En el último número de la revista, F. Gálvez, en un texto teórico definitivo para entender la postura ética y doctrinal de la revista, “Joven poesía española. (Apuntes sobre una degeneración poética y crítica), reprochaba la marginalidad a la que habían sido recludos numerosos círculos poéticos jóvenes que aspiraban a dialogar con otras corrientes, brindar otras propuestas estéticas o ampliar los horizontes del marco más ortodoxo o dominante de la poesía de su época. En propuestas ideológicas semejantes enfoca José Luis Amaro su crítica vertida sobre la antología recopilada por Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)* (Alhambra, 1981). Amaro reforzaba las ideas de Gálvez con respecto a la perspectiva crítica denunciada por su correligionario. Para él, las antologías no respondían a su misión y directrices primeras al no atender a la diversidad ni a la heterogeneidad de las encrucijadas de la poesía en cualquier asentamiento sincrónico. Reivindicaba que el panorama poético siempre era fragmentario, plural, heterogéneo y diverso pero, en lugar de atender los múltiples frentes y las fraccionadas aristas literarias que cualquier época exhibe, el panorama mostrado por las antologías distaba un tanto de estos extremos resultando “fragmentario tanto de nombres como de objetividad, más atentas a un esquema generacional derivado de las culturas centralistas de Madrid y Barcelona, que a un criterio abarcador de las distintas voces periféricas” (p. 30). Además proseguían viciadas al continuar sustentándose en las “mismas coordenadas que en su momento propiciaron la irrupción de los novísimos”. Aunque Amaro arma una reseña pretexto puesto que, en lugar de analizar la obra objeto de estudio, aprovechó la oportunidad para verter sus ideas y su posicionamiento con respecto al foco de interés del libro comentado, no obstante, aplaude el valor de la antología de F. Rubio y J. L. Falcó porque, según el crítico y pese a algunas ausencias, venía a corregir el panorama poético establecido por las anteriores antologías, ateniéndose “a unos criterios valorativos [...] más amplios y certeros que las antologías que la



habían precedido” en clara alusión a las que habían encaramado al grupo de Castellet y Gimferrer.

Se destaca, igualmente, su certero y panorámico estudio preliminar, estimado como esencial para el estudio de la década de los setenta y las corrientes precedentes con el fin de ir resituando, a través de los 96 autores recogidos y de los cuarenta años abarcados, los eslabones de las encrucijadas poéticas desde 1939 hasta 1980.

Además de insistir en una defensa de las revistas y de las antologías como vehículos renovadores y estrategias discursivas proteicas y equidistantes frente a los criterios de la cultura dominante al compás de la propia introducción de la compilación, los párrafos finales abundan en enfatizar el carácter histórico de la antología y su aspiración a la objetividad como goznes desde los que ampliar la tradicional nómina de autores recogidos por otras antologías. Igualmente, se pondera su carácter disidente y su aspiración aglutinadora al dar entrada en sus páginas “a jóvenes poetas actuales no vinculados a la nómina de los novísimos, los ya consagrados o en plena madurez creativa” a los que se unen nombres de poetas que apenas si habían sido incluidos en los principales repertorios colectivos como los casos del Grupo Cántico, de poetas surrealistas como Carriedo o Labordeta o de otros marginados como Rejano, Gil-Albert, Garfias, Serrano Plaja o Domenchina. Por todo ello, según concluye Amaro, uno de sus principales logros fue el de su pluralidad y liberalidad con respecto a la última poesía al ser capaz de superar los encorsetamientos y reducciones al uso y proporcionar un marco panorámico representativo de la variedad lírica del momento y no lanzarse como mero eslabón de un “determinado grupo o tendencia” en alusión a la poesía novísima.

El único poema de autoría femenina aparecido en la revista es el titulado “La buhardilla de Thomas” de Ana Rossetti, integrado posteriormente por la escritora gaditana en la primera parte, “Introito”, de su libro *Indicios vehementes* (1985). En el texto convive y se segrega una doble conexión culturalista cuyo protagonista es el malogrado poeta británico Thomas



Chatterton¹⁵. Por un lado, el protagonismo recae sobre el desorden psíquico y literario enfocado sobre la figura del joven poeta inglés y, por otro, sobre la tabla, “La muerte de Chatterton”, que el pintor prerrafaelita Henry Wallis compuso con Chatterton como referente interartístico.

Rossetti fija su mirada en el cuadro de Wallis como correlato objetivo desde el que proyectar su intertexto poético donde se combinan dos niveles de referencia que marcan su tejido poético: el del plano vital del personaje y el de su creación literaria, manifestándose en ellos la correlación entre vida y literatura (Lanz, 2012: 91). El poema se construye como una écfrasis descriptiva en terminología de V. Robillard. Haciendo uso de una técnica cercana a la reproducción cinematográfica cada una de las paraestrofas del poema focaliza y describe un detalle del cuadro de H. Wallis por lo que el lienzo verbal de Rossetti lleva a cabo una cascada dialógica interdiscursiva donde se funden historia, literatura, pintura y poesía. El referente intertextual elaborado en el poema parte de un hipotexto constituido por la legendaria historia del suicidio del prerromántico escritor inglés convertido primero en referente interartístico en la pintura del pintor prerrafaelita para luego ser retomado como correlación interdiscursiva en la nueva visión y proyección lírica elaborada por la poeta gaditana.

Con el fondo de una pormenorizada observación fílmica, la mirada de Rossetti va deteniéndose minuciosamente en muchos de los detalles que componen la tabla de Wallis. Es un poema taraceado por la plasticidad de las palabras y de la imagen descrita donde se alterna la descripción más o menos objetivada de la pintura con las personales impresiones que despiertan ciertos aspectos ante la mirada de la poeta y la nominación de algunos detalles particularizados y singularizados a través de los versos entre paréntesis que

¹⁵ Ante la falta de éxito de su poesía entre los poetas románticos ingleses y evidenciarse que no iba a poder vivir de ella como era su deseo, en 1770, Thomas Chatterton se suicidó con arsénico en su buhardilla londinense de la posada Gray, rodeado de sus escritos, a la temprana edad de diecisiete años, alcanzando, desde ese momento, la inmortalidad a la que aspiraba y que su práctica literaria le negaba. El trasfondo romántico de la determinación de Chatterton así como el aliento rebelde e inconformista que inflamó el espíritu del XIX se aunaron para que Henry Wallis ilustrara el supremo gesto de desprecio a la vida del joven poeta.



actúan como contrapunto personal y sentimental frente a la organicidad materialista del cuadro cuya descripción se realiza en el resto de paraestrofas.

El marco temporal del amanecer enmarca la silueta del malogrado poeta yaciendo sobre la cama con la sangre del cabello que mana sobre su rostro. Siguiendo la propia focalización del poema, el lector observa cómo se va deslizando su mirada por el cuadro: desde la “encantadora curva/ la del cuello que emerge del entreabierto escote)” hasta “la arrugada blancura de la amplia camisa”, “el brazo que pende hasta el entarimado” y los todos los poemas rotos esparcidos por entre el entarimado. Sin embargo, frente al dramatismo de la estampa, y “excepto los papeles esparcidos”, el sosiego de la voz lírica se fija un par de detalles que llaman su atención: que esté “la habitación en riguroso orden” y que incluso se acostase sin deshacer la cama”. El hastío de no poder luchar contra su sino, la falta de reconocimiento así como la pena con la que desgarró cada línea de escritura contrastan con el primer plano y la estima de la hermosura del poeta con el que finaliza la composición: “Y al fin se sabe que, salvo la boca/ tan horrorosamente contraída,/ que salvo el tinte azul de sus mejillas ralas,/ el muchacho era hermoso”. Hermosura que contrasta con la pérdida de la vida, con el punto y final de una existencia tan joven como baldía porque “no cumplirá más años de ahora en adelante”.

A modo de corolario

De los análisis de las nóminas autoriales proyectados sobre algunas de las principales revistas poéticas de la transición se han desgranado datos significativos sobre la participación de las escritoras. Nula o la poca atención se dedicó a las creaciones femeninas como se puede colegir en revistas como *Trece de nieve*, *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* o *Antorcha de paja*, mientras que otras, como *Fablas* y, en mayor medida, *Peña Fabra*, las que más oportunidades brindan las escritoras, no atienden las novedades ni dan cabida a las nuevas poetas que comienzan su trayectoria en una nueva etapa decisiva en la transformación del canon, la caída de un sistema socio-político y la instauración de nuevos postulados socio-culturales y literarios.



La revisión efectuada demuestra que las poetas, una vez más, fueron marginadas cuando no invisibilizadas. Ni grupos que aspiraban a denunciar los focos centralistas de poder como *Antorcha de paja* fueron capaces de sustraerse a este fenómeno. Orillados en la periferia meridional, los promotores cordobeses lanzaron sus llamas contra los centros de poder y la prostitución de la cultura desde su atalaya crítica e independiente. El paso del tiempo ha ayudado a que la heterodoxia de *Antorcha de paja* haya sido considerada gracias a la labor de la crítica y a que sus propuestas doctrinales, creativas e ideológicas se muestren como signos de disensión frente a unas panorámicas reduccionistas y exclusivistas como las que se perfilaron en los años setenta bajo el yugo del culturalismo novísimo. Sin embargo, el mismo lapso temporal ha vuelto a evidenciar que, mientras algunos ostracismos son superados, las cuestiones de género continúan siendo tarea pendiente. Obviando algunos de sus principios rectores en lo relativo a sus pretensiones de dar voz a las jóvenes promociones o de ser ilustradoras de la heterogénea cartografía lírica de cada momento, las publicaciones periódicas no atendieron todas las posibilidades creativas de su tiempo y apenas si reservaron espacio para dar a conocer las creaciones de mujer, una vez más orilladas en la periferia de la marginalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- GUZMÁN SIMÓN, F. (2008). *La poesía andaluza de la transición (1966-1982). Revistas y antologías*. Tesis doctoral.
- JURADO MORALES, José (ed.) (2017). *La poesía de María Victoria Atencia*. Madrid: Visor.
- LANZ, Juan José (2005). "Trece de nieve. Revista de poesía (Madrid, 1971-1977)". En M. Ramos Ortega. *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Vol. III. Madrid: Ollero y Ramos, pp. 209-246.
- LANZ, Juan José (2007). *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- LANZ, Juan José (2012). *Antorcha de Paja. Revista de poesía (1973-1983)*. Madrid: Devenir.
- PALOMERO, Mari Pepa (1987). *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión.
- RAMOS ORTEGA, M. (ed.) (2005). *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. PÉREZ BUSTAMANTE, A. S. (coord.); Vol. III. Madrid: Ollero y Ramos.



- RUBIO, Fanny (1976). *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner. 2ª ed. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- ROSAL NADALE, María (2015). "Antorcha de paja en el contexto de la transición", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 784, pp. 113-121.
- RUIZ PÉREZ, P. (2005). "Antorcha de Paja (Córdoba, 1973-1983): una revista para los 70". En M. Ramos Ortega. *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Vol III. Madrid: Ollero y Ramos, pp. 325-352.
- SAIZ VIADERO, José Ramón (2005). "Peña Labra (Santander, 1971-1989) en el panorama de revistas poéticas de Cantabria". En M. Ramos Ortega. *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Vol. III. Madrid: Ollero y Ramos, pp. 247-302.