

**LAS NUEVAS FORMAS DE ATENCIÓN
EN LA CULTURA ESPAÑOLA DE LA TRANSICIÓN
EL EJEMPLO DE LA REVISTA SEVILLANA *SEPARATA* (1978-81)**

Fernando GUZMÁN SIMÓN
Universidad de Huelva

Resumen: La literatura española de la Transición desarrolló nuevas *formas de atención* con la incorporación de autores, textos y metatextos ajenos al canon literario de la posguerra. La difusión de esta nueva relectura de la tradición se realizó a través de numerosas revistas literarias, como la publicación periódica *Separata* (1978-81). En sus páginas, la interdisciplinariedad del arte, la crítica y la literatura dio carta de naturaleza a un nuevo horizonte literario posmoderno que planteó las bases culturales de la década de los ochenta.

Palabras clave: Transición, revistas literarias, textos/metatextos, relectura de la tradición.

Abstract: The Spanish Literature of the “Transición” years (approximately from 1969 to 1978) developed new areas of focus thanks to the incorporation of authors, texts and meta-texts that were of lesser importance in the post-civil war literary canon. The spreading of this re-interpretation of the literary tradition took place in several specialized magazines, such as the Sevillian *Separata* (1978-1981). Through its pages, art, criticism and literature established a new postmodernist literary horizon that set the foundation for the decade of the 80's.

Keywords: Transición, Literary magazines, texts/meta-texts, re-reading of tradition.

1. INTRODUCCIÓN

Todo comentario sobre dichos textos varía de una generación a otra porque responde a diferentes necesidades.

Frank Kermode (1999: 63)

De la misma manera que Frank Kermode inauguró en 1985 su ensayo *Formas de atención* (1999) con un análisis de la historia de la pintura de Botticelli y cómo su valoración crítica había evolucionado a lo largo de la historia, lo que

llama la atención del ensayista británico es el proceso de recuperación de Sandro Botticelli y su instalación en el canon pictórico o en la historia de la pintura como uno de sus referentes fundamentales. Este estudio condujo a Frank Kermode a dos conclusiones bien distintas. La primera aludía a la necesidad de justificar el presente pictórico de los autores prerrafaelitas que promovieron un renovado interés por la investigación de la pintura de Botticelli. Por otro lado, el nuevo estatus que concede la inclusión del pintor italiano en el canon estético elaborado por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX convirtió a Botticelli y a sus premisas estéticas en una expresión artística contemporánea. En este sentido, el análisis de Frank Kermode argumenta que la perpetua modernidad de un texto no consiste en el valor intrínseco que éste posea, sino en la elección de determinados criterios que contiene un «texto» en particular y que, en la mayor parte de los casos, suele estar determinada por las instituciones docentes que legitiman, según Kermode, los actos interpretativos (Kermode, 1998).

El carácter sistémico y dinámico de la organización del *canon literario* configura una distinción clara entre los textos que pertenecen al centro del sistema literario (o canon) y los continuos desplazamientos de numerosos textos de la periferia al centro (proceso de canonización o *transferencia*, que denominó Even-Zohar), y viceversa. Dicha dinámica de la selección de textos está incardinada sincrónicamente a través de la reflexión metateórica. Ésta discrimina aquellos textos que no responden al sentido especular de la teoría, siendo marginados a la periferia del sistema. La interrelación entre los textos y los metatextos que configuran el canon literario se convierten así en los pilares de un sistema dinámico en continua tensión entre el centro y la periferia. Pero, ni los *textos* ni los *metatextos* nos sirven para entender, por sí mismos, la configuración del canon literario español del final de la década de los setenta. De ahí que inframos en todo este proceso de canonización la intervención decisiva de diversos elementos de la comunicación cultural, como las revistas de jóvenes autores procedentes de la periferia del sistema. De este modo, el mismo sistema literario genera en su periferia vehículos de difusión alternativos que incorporan nuevas interpretaciones ajenas al canon literario institucionalizado (Even-Zohar, 1990 y 1999). Éste es el sentido ejemplar que adquirieron las páginas de la revista *Separata*, donde nació entre 1978 y 1981 un discurso en el que se realizó una profunda lectura de la tradición desde una perspectiva posmoderna, pues no se relee la tradición «para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente» (Talens, 2000: 360).

2. CULTURA Y TRANSICIÓN EN LA ESPAÑA DE 1978

El año 1978 marcó el inicio de varios proyectos editoriales de gran repercusión en el panorama cultural español. Junto a *Separata*, se publicaron las revistas culturales *Letras de Sur* (1978) de Granada y *Poesía* (1978-...) de Madrid, la monográfica *Calle del Aire* (1977-78) o la «underground» *El Despeñaperro*

Andaluz (1978). Todas ellas fueron vehículos de distintas sensibilidades en un año donde el despertar editorial andaluz fue tan numeroso como efímero. Varias de las publicaciones citadas (como *Letras del Sur*, *Poesía* y la misma *Separata*) desarrollaron un modelo de revista de tipo cultural, donde abundaban las reflexiones críticas sobre arte, literatura o música, siempre ligadas a posturas creativas de actualidad. Este hecho es, con diferencia, el elemento más reiterado por la crítica al escribir sobre la revista sevillana *Separata*: «Quizá el mayor mérito de *Separata* —comenta José Cenizo— sea el de conjugar perfectamente, en relación interartística, la poesía, la prosa y la investigación en el amplio campo de las humanidades y el arte pictórico» (Cenizo, 2002: 305).

La revista *Separata* publicó seis números en cinco entregas entre los años 1979 y 1981 y, tanto su formato (21'5 cm. x 27'5 cm.) como su extensión (setenta y una páginas), apenas varió en sus tres años de vida. Impresa en Gráficas del Sur (cfr. Ortiz-Colón, 1999), su precio de venta al público fue de doscientas pesetas por un número simple, y cuatrocientas, por el número doble. El número de ejemplares de la revista *Separata* no superó los quinientos y su canal de distribución fue el correo ordinario, dirigido a los suscriptores de la publicación distribuidos por toda la geografía española, especialmente en Madrid y Barcelona. Este hecho abocó a la revista *Separata* a un silencio casi absoluto en los medios culturales de la ciudad de Sevilla, olvido crítico que se ha prolongado hasta nuestros días. Entre los autores que la citan y comentan críticamente, encontramos los trabajos de Francisca Noguerol Jiménez y Miguel Ángel R. Matellanes (1989), José Cenizo (2002), Manuel Jurado López (1980) y Jorge Urrutia, quien anota las virtudes y riesgos de un proyecto editorial como el de *Separata*:

Es en Sevilla donde se publica la revista literaria andaluza más interesante del momento, heredera de la concepción de la revista como objeto bello que tuvieron Juan Ramón Jiménez o los hombres del veintisiete. (...) Me refiero a la revista *Separata*, dirigida en Sevilla por Jacobo Cortines en la que colaboran, además de literatos y críticos, pintores y arquitectos. Todavía se cierne sobre ella el peligro de caer en el rasgo sevillano de sobrevalorar el medio, peligro que denunció y criticó duramente otro sevillano: Luis Cernuda. En el último número la revista parece tender ya hacia la salida (Urrutia, 1981: 134).

Buena parte de esta responsabilidad estuvo a cargo de Jacobo Cortines, acompañado en el consejo de redacción por Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís y José Ramón Sierra. Más tarde, a partir del número cuatro encontramos en la secretaría a Cecilia Romero Solís y a Victoria O'Kean. Por otro lado, el novedoso diseño gráfico de *Separata* fue realizado por Roberto Luna y Juan Suárez y, junto a éstos, contaron con la colaboración de diversos artistas plásticos que completaron el contenido gráfico de los números de *Separata* con distintos grabados, fotografías y dibujos.

A pesar de la heterogeneidad del consejo editorial de *Separata*, la confección final de cada uno de los números recayó en su director, Jacobo Cortines. La colaboración de Gerardo Delgado estuvo orientada hacia las artes plásticas donde introdujo, junto con José Ramón Sierra y Juan Suárez, uno de los elementos distintivos de esta revista: la reproducción de numerosas obras plásticas de artistas de primer orden, como el expresionista abstracto Robert Motherwell. Por otro lado, Vicente Lleó era un buen conocedor de la historia del arte barroco, Diego Romero de Solís, del ámbito de la filosofía (orientada hacia el pensamiento literario), y José Ramón Sierra procedía de la arquitectura. Este grupo se reunió en torno al proyecto editorial de Jacobo Cortines quien, tras una breve participación en la revista universitaria *Pliago*, contó para su nuevo proyecto con la colaboración de artistas y estudiosos de inquietudes intelectuales similares, procedentes de distintas disciplinas y pertenecientes al equipo de autores de los setenta. En sus páginas, la revista *Separata* ejemplificó el diálogo entre las diversas artes, dando respuesta al empobrecimiento que provocó la endogamia poética de la posguerra española. Para Jacobo Cortines, el enriquecimiento de la literatura partía del diálogo fructífero entre los distintos ámbitos de la cultura, entendida ésta desde una perspectiva clásica y humanista. En consecuencia, la incorporación de las propuestas estéticas ajenas a la literatura (como la filosofía, las artes plásticas, el folklore o la historia del arte) constituyeron un marco de referentes culturales que anunciaba un concepto de la cultura y del hombre posmodernos. Las responsabilidades del director de *Separata* no acabaron aquí. De hecho, el significativo título de la revista fue ocurrencia del propio Jacobo Cortines, aludiendo con él al término «separata» relacionado con el mundo de la imprenta. Los números de la revista se publicaron en cada una de las estaciones del año, como hiciera don Ramón María del Valle-Inclán con sus *Sonatas*.

Los seis números editados de la revista *Separata* albergaron una amplia y heterogénea nómina de colaboradores. En este sentido, se trata de una propuesta editorial ajena a un grupo y, por tanto, independiente y autónoma en la selección de los materiales publicados. Dicha diversidad en las colaboraciones, así como la amplitud de los temas abordados (literatura, artes plásticas y arquitectura), la convierten en una de las primeras revistas de corte «cultural» en las postrimerías de la década de los setenta. El grupo fundador de la revista *Separata* estuvo compuesto por los pintores Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís y José Ramón Sierra. Junto a éstos, también colaboraron en los inicios del proyecto, además del pintor Juan Suárez, los poetas Abelardo Linares y Fernando Ortiz. Estos últimos habían iniciado recientemente el proyecto editorial de la revista *Calle del Aire* que, en cierto modo, formaba parte de un mismo impulso desarrollado en la ciudad de Sevilla al final de la década de los setenta. Además de la citada revista *Pliago*, Jacobo Cortines entabló amistad con Mario Hernández, director de la revista madrileña *Trece de Nieve* (cfr. Lanz, 2005). De este ambiente intelectual, procedió la relación del director de *Separata* con los escritores

Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello que, como veremos en las páginas siguientes, colaboraron indirectamente en esta revista.

El último número de *Separata* vio la luz en 1981, fecha de la publicación de su ejemplar doble cinco-seis. Las causas de su desaparición debemos encontrarlas en la propia precariedad material en la que se desarrolló el trabajo de la revista desde su primer número. En este sentido, las escasas subvenciones obtenidas para su publicación y el agotamiento que provocó el trabajo artesanal de la propia revista acabaron por precipitar la renuncia de su director. La interrupción de esta publicación supuso, en cierto modo, la confirmación del destino efímero de una revista que, en cierto modo, poseía un proyecto editorial muy avanzado para su época. Esto, antes del nuevo *estado cultural* (Fumaroli, 1991) desarrollado a partir de 1982, provocó una indiferencia casi absoluta en el panorama cultural y crítico español. La complejidad de una perspectiva posmoderna aplicada a una visión artística plural e intelectualmente exigente sólo pudo ser apreciada en la década de los ochenta. Para entonces, la apuesta de Jacobo Cortines había desaparecido, dejando tras de sí un vacío editorial que no fue cubierto hasta mucho tiempo después con la publicación de la jerezana *Fin de Siglo*, la sevillana *Renacimiento* o la granadina *Olvidos de Granada*, entre otras.

3. EL CONTENIDO DE LA REVISTA SEPARATA

La revista *Separata* publicó seis números entre los años 1979, 1980 y 1981, aunque el proyecto inicial estaba constituido por cuatro números anuales que coincidían con los cambios estacionales. Los ejemplares se distribuyeron de la manera siguiente: el número uno fue publicado en el invierno de 1978/1979; el número dos, en la primavera de 1979; el número tres, vio la luz en el verano de 1979; y el cuatro, en la primavera de 1980. Por último, el número doble cinco-seis se editó en la primavera de 1981. Respecto al proyecto editorial inicial, la irregularidad que mostró la revista *Separata* evidenció claramente las dificultades que sus responsables debieron salvar para su publicación.

La organización de los contenidos de *Separata* no sufrió demasiados cambios en sus distintos números. Los artículos, poemas, dibujos y litografías que se reproducían en sus páginas se estructuraron de una manera similar. La disposición de todos estos elementos no siguió ningún orden temático preestablecido, sino que la organización temática de *Separata* estuvo subordinada a un criterio que conjugó variedad y amenidad. De entre todos los elementos constitutivos de *Separata*, el artículo científico o crítico fue el más extenso. Con el fin de analizar la heterogeneidad temática de estas colaboraciones, hemos establecido una clasificación de dichos artículos publicados en *Separata* según la disciplina que abordan. Así, los hemos organizado en cuatro grupos según estén relacionados con las áreas de la crítica o el estudio literarios, la historia, el arte o la arquitectura.

3.1 Los artículos críticos y científicos

Los estudios literarios contaron con la colaboración de diversos profesores universitarios: Alberto González Troyano, Diego Romero de Solís o el mismo director de la revista, Jacobo Cortines, entre otros. Los artículos publicados en el número uno de *Separata* abordaron asuntos tan heterogeneos como «Los viajeros románticos y la seducción “Polimórfica” de Andalucía» de Alberto González Troyano o la preocupación por la visión del otro en «La paloma de Kant» de Diego Romero de Solís, donde este autor analizó exhaustivamente la influencia de los pensadores alemanes (Kant, Schopenhauer y Nietzsche) en las reflexiones machadianas de Juan de Mairena. También la escritora Rosa Chacel colaboró con el artículo «Los títulos», texto en el que abordó su propia experiencia lectora de las obras de algunos autores contemporáneos. El número dos de *Separata* (primavera de 1979) albergó un texto de Juan Benet titulado «Onda y corpúsculo en *El Quijote*» y en el número cuatro Mauricio Bacarisse publicó su artículo «Fernando Villalón». Este último estuvo acompañado de las cartas de Villalón dirigidas a su amigo Bacarisse que servían de presentación al poeta sevillano del veintisiete. La publicación de la correspondencia entre Bacarisse y Villalón nos acerca a las circunstancias que rodearon la vida literaria de este particular grupo sevillano en la década de los años veinte. Sin embargo, no fue la última ocasión en la que se abordó la «Edad de Plata» en las páginas de *Separata*. La recurrencia a la obra de los autores del veintisiete fue una constante en esta revista, como muestra Luis Antonio de Villena en un artículo dedicado al poeta granadino Federico García Lorca y titulado «La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*». Poco meses después, el número doble cinco-seis ofreció a sus lectores sendos artículos sobre la Andalucía literaria y mítica. El primero de ellos estuvo a cargo de Jacobo Cortines (1980) y realizó una revisión del movimiento modernista. El segundo, titulado «El mito de la Andalucía romántica», fue firmado por Félix de Azúa, quien expuso el origen romántico de numerosos tópicos del sur peninsular. La atención a la literatura andaluza en la revista *Separata* no parece algo accidental, sino que parte de una elaborada visión de la poesía española contemporánea que situaba la lírica andaluza como uno de sus elementos constitutivos esenciales.

En general, los diversos temas que abordan estos artículos estaban orientados a una relectura de la tradición literaria centrada, especialmente, en la literatura modernista. La recuperación de la tradición finisecular del siglo XIX y principios del XX se convirtió en uno de los temas favoritos de la joven poesía de los ochenta. No obstante, la presencia del modernismo simbolista fue palpable en muchas de las composiciones poéticas de finales de la década anterior. Esta nueva actitud ante la tradición rescató a numerosos autores andaluces del cajón de las sensibilidades periclitadas (Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado) rechazando, por el contrario, a toda la literatura vanguardista y su máxima moderna de la «ruptura como tradición» (Siles, 1994:

21; Lanz, 1994). Junto a esta primera reivindicación del modernismo simbolista hispánico, también encontramos otro foco de interés en la relectura del Romanticismo. A través del descubrimiento de los paisajes andaluces en los textos románticos, los distintos estudios sobre el siglo XIX español crearon un ambiente óptimo para la recepción de una renovada sensibilidad neorromántica. Los jóvenes poetas contemporáneos contemplaron en esta tradición la forma de expresar un mundo que acababa, un escepticismo ante la modernidad que mostraba numerosos signos de agotamiento. Se trata de expresar la inseguridad del hombre ante los cambios que sufre el sujeto posmoderno (Cañas, 1989; Urrutia, 1985). Un nuevo entorno que, al igual que dos siglos antes, buscaba denodadamente la expresión de *lo sublime*, esta vez, en su versión posmoderna.

Otro de los núcleos temáticos de *Separata* lo hallamos en las páginas dedicadas a la arquitectura. El primer artículo sobre este asunto estuvo firmado por José Ramón Sierra que, bajo el título «Elogio de la destrucción de la ciudad. La casa sevillana contra las casas de Sevilla», recogió el significado de la muralla de Sevilla y su evolución histórica. Con un criterio más exhaustivo, Víctor Pérez Escolano publicó las páginas «Elementos para una taxonomía de la ciudad» en la que abordó las «prácticas discursivas» de la arquitectura en distintas épocas. Asimismo, el arquitecto Rafael Moneo presentó en estas páginas su «Propuesta para el Cannaregio en Venecia». En ellas, su autor difundió un proyecto arquitectónico que proyectaba el desarrollo urbanístico de este barrio veneciano. Estos artículos críticos de temática arquitectónica se convirtieron en una de las apuestas más singulares de la revista *Separata*. Ya en los años setenta, la arquitectura tomó la iniciativa de las reflexiones artísticas que plantearon el cansancio de la estética de la modernidad. De hecho, el quince de julio de 1972 fue tomado por muchos investigadores como el comienzo de la «historia posmoderna»¹. Dicha fecha hace alusión a la destrucción del complejo habitacional Pruitt-Igode de St. Louis (Missouri), unas viviendas sociales que se convirtieron en el paradigma del Estilo Internacional de la arquitectura «modernista»². El fin de éstas simbolizó el agotamiento de los postulados estéticos de la modernidad y el comienzo, aún dubitativo, de un nuevo paradigma artístico. Todas estas circunstancias condujeron a la arquitectura de los setenta hacia una revalorización de lo vernáculo y local sobre los universales modernistas. Y, por ello, la revisión que realizan estos artículos de la arquitectura tradicional sevillana suscribe esta tendencia posmoderna que, poco a poco, va a impregnar la expresión artística en sus diversas facetas.

¹ Somos conscientes de que es incorrecto el uso del concepto «historia» en este contexto pues, en un sentido estricto, resulta contradictorio aludir a la historia tradicional unilineal en el discurso de la teoría posmoderna. Sin embargo, optamos por mantener esta paradoja con el fin de ser coherentes con nuestro propio discurso de carácter historicista.

² Utilizamos el concepto «modernista» en esta oración en su sentido anglosajón, es decir, vanguardista.

Por otro lado, el arte contemporáneo fue un elemento clave en las páginas de *Separata*, tanto en su expresión teórica como práctica. En la primera encontramos varios artículos, entre los que destacó el firmado por Gerardo Delgado que llevaba por título «Las Palmeras Salvajes. Hacia un espacio aformal», lugar donde reflexionó sobre la evolución de la concepción del espacio desde Giotto hasta Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Jim Dine o Jasper John. Este planteamiento teórico era compaginado con otras publicaciones más directamente artísticas, como el artículo a cargo de Isabel Claver titulado «Equipo 57: dibujos y manifiestos». Con esta clave, *Separata* difunde el arte contemporáneo de la neovanguardia que surgió en las postrimerías de la década de los cincuenta en París, convirtiendo las páginas de *Separata* en uno de los referentes de la reflexión artística española de posguerra y cuyo caso más característico fue el «Grupo 57». El interés del artículo citado no sólo se encuentra en el diálogo entre la reproducción de sus propuestas plásticas y su manifiesto titulado «Interactividad del espacio plástico», sino en el carácter de difusión de las propuestas racionalistas que del ámbito del arte concreto pasó a mirar hacia la vertiente neobauhausiana productivista de la Escuela de Ulm, dirigida por Max Bill. Este concepto hará que el arte se incorpore a la arquitectura, siendo parte del mismo espacio sin distinción alguna. La recuperación por primera vez del Equipo 57 en las páginas de *Separata* posee en las puertas de la *crisis de la modernidad* un interesante planteamiento que se reconoce no en la estética racionalista que rechaza, sino en la comunión de todas las artes.

Tratándose de los movimientos pictóricos del siglo XX, no podía faltar la firma de Juan Manuel Bonet, amigo personal y colaborador del director de *Separata*, con el artículo «El pintor y la cultura (divagaciones a partir de André Masson)». En estas líneas, Bonet describió el perfil artístico de dicho pintor francés a lo largo de una dilatada trayectoria hasta su última residencia en América, donde se convirtió en padre de la pintura abstracta norteamericana. El comentario del discurso vanguardista no acaba en las páginas escritas por Bonet, también Kevin Power aborda, desde una perspectiva literaria, la teoría del arte en «No me preguntasteis pero...», reelaboración del discurso teórico de los poetas Duncan y Olson y, más tarde, Guillermo Pérez-Villalta publicó unos «Textos y Dibujos», donde elaboró un diálogo teórico y práctico de la representación pictórica del paisaje. Por último, el número doble cinco-seis de *Separata* es inaugurado con varios artículos dedicados al pintor norteamericano Robert Motherwell, cuyo breve monográfico estuvo compuesto por los «Poemas a Robert Motherwell» de Octavio Paz («The skin/sound of the world») y Rafael Alberti («Negro Motherwell»), y por las reflexiones del propio autor sobre su proceso de creación bajo el título «Fragmento sobre *Elegía de la Reconciliación*». Estos artículos incorporaron un carácter interdisciplinar que tanto había enriquecido las páginas de *Separata*, componiendo una de las reflexiones más auténticamente posmodernas y contemporáneas del momento.

3.2 La creación plástica en la revista *Separata*

Desde otra perspectiva, la revista *Separata* se convirtió en difusora de la obra de numerosos artistas plásticos pertenecientes, en su mayoría, al equipo o grupo de los setenta. De ahí que las reflexiones estéticas de carácter teórico vean su proyección práctica en las numerosas colaboraciones de dibujos, fotografías y otros materiales plásticos que se intercalan en las páginas de *Separata*. Junto al interés de Jacobo Cortines por la expresión plástica, los pintores Gerardo Delgado, José Ramos Sierra y Juan Suárez fueron quienes gestionaron las numerosas colaboraciones plásticas en esta publicación sevillana. La transformación de las revistas literarias de los setenta en unas publicaciones periódicas de carácter cultural tiene en *Separata* uno de los referentes, donde las distintas artes plásticas entran en diálogo con la literatura contemporánea. A su vez, la cuidada edición de sus páginas revela una aspiración, casi modernista, de hacer de *Separata* un «boletín bello» profundamente andaluz.

Junto a los artículos antes descritos, el contenido de *Separata* tuvo como pilar fundamental la difusión de la obra de diversos autores plásticos, tanto jóvenes de los setenta como artistas consagrados en la segunda mitad del siglo XX. Entre ellos, Carmen Laffón inauguró el número uno de *Separata* (invierno 1978-1979) con la reproducción de dos de sus cuadros³. Tras la obra de esta artista sevillana, encontramos dos litografías del pintor español Fernando Zóbel. Este autor fue uno de los artistas plásticos más polifacéticos de los setenta, pues intercaló el trabajo plástico con el intelectual durante toda su trayectoria creativa. La presencia de la obra de Zóbel entre los más jóvenes autores de los setenta supuso la incorporación de las artes plásticas de los cincuenta a las páginas de *Separata*. Marcada por su cosmopolitismo, la obra de Fernando Zóbel renovó considerablemente la pintura española de los cincuenta, siendo visibles sus huellas en las obras de los jóvenes Saura, Millares, Canogar y Feito. Junto a Laffón y a Zóbel, Ignacio Tovar colaboró en *Separata* con dos cuadros expresionista de «zonas de color» («color field painting»), herederos de Rothko, Newman o Still. El segundo número de la revista *Separata* (primavera 1979) albergó obras de Jorge Teixidor, Luis Gordillo y Joaquín Sáenz, entre otros. El segundo, Luis Gordillo, abandonó temporalmente la pintura dedicándose a la realización de dibujos automáticos, que se expusieron en el Madrid de 1971. Esta muestra fue fundamental para todo un equipo de artistas más jóvenes que dio comienzo a

³ Al igual que en otros ámbitos creativos, en los años setenta se produjo un enfrentamiento estético entre dos posturas opuestas: los pintores realistas y los abstractos. En el ámbito de la pintura realista, la obra de Carmen Laffón fue para Andalucía lo que Antonio López, para la pintura madrileña de los setenta. Ambos configuraron un frente común que dignificó recursos formales que parecían olvidados tras las vanguardias pictóricas del siglo XX. Este hecho concedió a la pintura realista un carácter lírico-narrativo que lo aproximó inevitablemente a la literatura, donde los bodegones mostraban la ausencia humana y las figuras misteriosas invitaban a hacer una lectura simbolista de la obra. Este marco común fue el punto de partida de Antonio López y Carmen Laffón, cuya evolución posterior concedió a la segunda un mundo pictórico íntimo y personal.

la nueva figuración madrileña. Por todo esto, las páginas de *Separata* se convirtieron en un vehículo fundamental donde se presentaron, en el ámbito plástico, parte de la compleja evolución estética de los años setenta. Por último, Chema Cobo incorporó a la pintura figurativa elementos propios del *pop art*, logrando una expresión plástica cargada de ironía.

Los siguientes números de *Separata* recogieron una amplia nómina de autores entre los que destacamos los dibujos de Soledad Sevilla, Joan Hernández Pijuán, Miguel Ángel Campano, Manolo Millares y Félix Cárdenas. Éstos compartieron protagonismo con las cubiertas de *Separata* de José Guerrero y Robert Motherwell que decoraron los números cuatro y cinco/seis, respectivamente. No debemos olvidar la figura del también pintor Gerardo Delgado, que fue el gran dinamizador e intermediario de las colaboraciones de distintos artistas en *Separata*. Amigo personal de Jacobo Cortines, también colaboró en estas páginas con la cubierta del segundo número de *Separata* y dos dibujos pertenecientes al movimiento formalista del arte español. Dicho movimiento nació en los años sesenta como reacción al informalismo (arte oficial de estas fechas) y que, como era de esperar, propuso una estética que miró al futuro más que a la sociedad del presente.

En conclusión, las páginas de *Separata* representan tanto a los miembros del grupo «El Paso» como a los autores de la «estética de Cuenca». A su vez, también estuvieron presentes los formalistas más jóvenes, cuyas iniciativas estéticas antepusieron la razón a la emoción y propugnaron la incorporación del arte a la vida (por ejemplo, de ahí la importancia del diseño y la arquitectura). Los jóvenes autores buscaron formas artísticas que estuvieran a la altura del rango intelectual que había alcanzado la ciencia y, en general, el pensamiento en una sociedad que aspiraba a ser racional. Es evidente que, en estas fechas, la reflexión pictórica poseía una vitalidad que no encontramos en el ámbito de la literatura. Por esta razón, no es extraño encontrar en *Separata* una investigación sobre la interactividad del espacio de «Equipo 57» y la pintura reflexiva de Gerardo Diego. En los años setenta, la incorporación de estos pintores a las páginas de *Separata* revela, todavía hoy, una gran preocupación por la modernidad estética. Más llamativa fue esta apuesta cuando observamos cómo Palazuelo, que celebró en París su primera exposición individual en 1955, no tendría esa oportunidad en España hasta 1973; y sólo en 1993, se realizó una retrospectiva de la obra del «Equipo 57». En la actualidad, la crítica sigue considerando a estos autores como casos aislados, sin que se ponga de manifiesto qué vínculos hay entre ellos, cómo influyeron en el arte y la cultura española o qué peso tuvieron sus premisas teóricas y realizaciones prácticas en los equipos más jóvenes. La revista *Separata* fue una publicación cultural que supo recoger las aportaciones plásticas y teóricas de esta década, difundiendo buena parte de las polémicas que, unos años más tarde, dieron forma a los paradigmas estéticos de los años ochenta.

En otro sentido, el diálogo entre literatura y artes plásticas también se produce en *Separata* no sólo por contigüidad entre ambas, sino por la propia relación entre los dibujos y los poemas de un mismo autor. Dicha propuesta la hallamos en *Separata* con la obra de Juan Suárez que, tras unos dibujos de inspiración expresionista, nos presenta un poema en cuatro partes bajo el título «Tarjetas postales» donde recrea sus influencias y motivos pictóricos. Su pensamiento fragmentario e ilógico estuvo acompañado también de la propuesta de Luis Gordillo, Albert Ràfols Casamada, Guillermo Pérez-Villalta y los dibujos de Juan Navarro Baldeweg junto a los poemas de Álvaro Pombo.

Desde el primer número de *Separata*, su director supo intuir que la nueva poesía de finales de los setenta debería inspirarse más en las reflexiones y teorías estéticas pictóricas que en la poesía contemporánea española. Este hecho concedía a la expresión plástica cierto grado de anticipación a la literatura de los distintos movimientos estéticos europeos a partir de los años sesenta. A su vez, el diálogo entre el arte y la literatura permitió avanzar hacia la construcción de una sensibilidad posmoderna. Fruto de estas nuevas *formas de atención* en el ámbito pictórico fue la eclosión de la denominada «Generación Abstracta» que comenzó en los años setenta bajo el estímulo de Fernando Zóbel. Este espíritu de época que reflejaba las páginas de *Separata* coincidió con las actividades de la Galería Juana de Aizpuru y las páginas de la sección de arte titulada «El correo de las Artes» en *El Correo de Andalucía*, donde publicaron algunos colaboradores de la revista sevillana como Juan Manuel Bonet y Quico Rivas, bajo la dirección de Antonio Bonet Correa.

4. LA POESÍA EN LA REVISTA SEPARATA

La publicación de poesía en la revista *Separata* no resultaba, en apariencia, importante por el número de páginas que dedicó a este género literario en comparación con los artículos críticos. Sin embargo, no podríamos entender esta revista sin sus poemas. La vocación poética de su director garantizó la calidad extraordinaria de los poetas que colaboraron en estas páginas. Como muestra, *Separata* publicó en su primer número un conjunto de poemas de autores jóvenes donde eran perceptibles los cambios en las preocupaciones estéticas del final de la década de los setenta. La nómina de autores desconocidos en esta fecha nos permite inferir el grado de intuición de Jacobo Cortines al publicar versos de Quico Rivas, Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet, Ignacio Gómez de Liaño y Abelardo Linares, entre otros. Estos versos inauguraron un doble diálogo fructífero con las artes plásticas, en primero lugar, y con el ambiente cultural (poético y artístico) de Madrid, en el segundo, que convertiría a *Separata* en una de las propuestas literarias más avanzadas en 1978-79. Además, la relación de la revista sevillana con el ambiente poético madrileño de estos años provenía del contacto de esta revista con Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello. De ahí la incorporación de otros autores como Gómez de Liaño, Mario Hernández,

Luis Alberto de Cuenca o Quico Rivas. Los versos de este último plantean el desencanto propio del sujeto poético al final de la década de los setenta, cuando practicó una voz poética que expresaba el desengaño de lo cotidiano, la fugacidad de las esperanzas juveniles y la dramática aceptación del fracaso ante una revolución que nunca llegó. El redescubrimiento del tono personal e íntimo en el verso trasladó el centro de interés de un relato épico o un marasmo intelectual de carácter culturalista al ámbito del absurdo cotidiano y del fracaso personal. Ante una nueva conciencia anti-utópica, el sujeto poético no encuentra más que silencio y cansancio del mundo. El uso de la segunda persona en el poema y el tono coloquial nos acercan claramente a la oración poética propia de la poesía de la experiencia de los ochenta. En una especie de *revival* neorromántico, los versos aún inmaduros de Quico Rivas ofrecían una analogía perfecta con el signo de los tiempos y anunciaban numerosas inquietudes desarrolladas en la joven poesía de los ochenta.

En otro ámbito estético, hallamos la poesía de Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, cuyos primeros libros fueron publicados en la década de los ochenta por la colección madrileña «Trieste». Por esta razón, los poemas que ambos autores publicaron en las páginas de *Separata* fueron parte de los versos que precedieron a la publicación de *Junto al agua* y *La patria oscura*, respectivamente. En los textos publicados en las páginas de *Separata*, el poema «Sentido» de Andrés Trapiello mostró un discurso poco flexible para expresar una actitud ética particular. Dicha actitud anhelaba aprehender la esencia de aquello que era percibido por nuestros sentidos. Junto a esta búsqueda, Trapiello mostró su apego a la tradición manifestando su interés por *revisitar* el pasado. La ambientación crepuscular planteaba un tono melancólico donde los símiles y las metáforas destacan el instante bañado por la luz mortecina y crepuscular. De este modo, Trapiello reelaboró una lectura del simbolismo en la que se entremezclaban sueño y realidad. La alusión a la otredad presentaba la propia reflexión del sujeto poético ante su soledad y la monotonía del caer «de aguanieve». Estos versos mostraban claramente la progresiva recuperación del yo-intimista en el poema aunque, eso sí, tras diversos elementos distanciadores. El poema «Sentidos» ya nos anunciaba la *tradición* de la que partía la creación poética de Andrés Trapiello, entendida ésta como el «trayecto río arriba y a esas remotas fuentes que perseguimos todos, las llamamos tradición, o mejor aún, tradiciones, pues el río por donde discurre la poesía es largo, lleno de curvas y accidentes variados, lo mismo que la vida» (Trapiello, 1994: 96). De esta manera, en los primeros versos de Andrés Trapiello se infieren buena parte de los referentes literarios que le han caracterizado en su obra escrita a lo largo de la década de los ochenta. Su adscripción al círculo poético de «Trieste» queda plenamente justificada por sus estampas, donde canta al paisaje y a diversos escenarios en un tono emotivo e impresionista de eminente raíz simbolista.

Juan Manuel Bonet, por otro lado, publicó en el primer número de *Separata* los poemas «Mástiles» y «Socavar». En estos versos, su autor huía (al igual que Andrés Trapiello) de las estéticas de la década de los setenta, buceando en unos referentes culturales muy distintos a los usados por los poetas *novísimos*. Aunque su primer libro *La patria oscura* no vio la luz hasta 1983, la poética de Juan Manuel Bonet planteaba una búsqueda que le permitiera salvar la crisis literaria de finales de los setenta. Con todos estos elementos, el poeta e historiador del arte optó por unos versos breves, sugerentes y muy condensados que buscaban recrear una atmósfera vaga. Este carácter condensado del verso lo vuelve conceptuoso. De esta forma, Bonet configura sus primeros pasos del quehacer poético que tanta relación posee con su faceta de crítico de arte. La anécdota sirve al sujeto poético para expresar la confusión y la fugacidad del arte y la vida, ocultando a esta última en un difícil simbolismo pictórico.

Cercano a Bonet y Trapiello estuvo el poeta Jacobo Cortines, que desarrolló sus primeros poemas a partir de parámetros culturales muy similares a los descritos anteriormente. Su relación personal con ambos autores acabó por configurar un mapa análogo de lecturas y tradiciones poéticas que puede observarse en sus primeros poemas publicados en las páginas de *Separata*. La lectura de sus versos muestra a un autor que recrea una poética clásica de temática amorosa. En su primera etapa, desarrollada entre los años 1974 y 1982, su poesía osciló entre la influencia del modernismo simbolista de Manuel Machado, la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, la naturaleza domesticada de los jardines y la nostalgia decadente de estos espacios naturales próximos al impresionismo de Antonio Machado y, por último, el tono elegíaco y erótico. La relectura del modernismo simbolista en los años setenta condujo a la poesía española hacia una reflexión artística sobre la supuesta modernidad como ruptura (Paz, 1993; Siles, 1989). Las páginas de *Separata* mostraron de forma precoz, inusual y precisa una nueva poética joven, basada en la elección consciente de la *tradición* como fuente de inspiración y elemento distintivo frente a los supuestos adanismos de la neovanguardia. Además, la poesía de Jacobo Cortines, ajena al culturalismo distanciador de los *novísimos*, apostó por un giro hacia el intimismo neorromántico de temática amorosa, expresado con un lenguaje absolutamente claro y preciso:

Conocí la miseria y amé tu sinrazón,
oh la más bella, más rara, de las flores.
¿Por qué tu corazón reía en la tiniebla?
¿Acaso? No. El azar no te inquieta.
Tuya es la eternidad, el instante incompleto.
Tiempo es ya de recoger el gozo, tiempo
de amedrentar la duda que se cuele.
La caridad me vence jubilosa, igual que
la crueldad que me visita. Oh sinrazón,

tu resplandor me envuelve. ¿A dónde me diriges?
 Dejaré de existir entre dolores, dejaré
 que la paz se pierda en lo indecible
 y olvidaré al fin la gloria en los caminos.
 Agria es la soledad que he comulgado.
 Amargo el trance que no crucé ignorante (Cortines, 1978-79: 19).

La lectura de estos primeros ensayos poéticos fue lo que decidió a Fernando Zóbel a animar a Jacobo Cortines a que diera a la imprenta sus primeros versos en 1978 bajo el título *Libro a cuatro*. Éstos ya anunciaban sus obsesiones poéticas más recurrentes y ponían de manifiesto su temprana madurez. Para Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet y Jacobo Cortines, la recuperación de determinados autores (desde los clásicos áureos hasta los contemporáneos Juan Ramón Jiménez, los Machado, Cernuda, Guillén o Gil de Biedma) y la reelaboración del discurso poético fue lo que reivindicó, al final de la década de los setenta, la joven poesía de las páginas de *Separata*: el respeto a la tradición, la vuelta a la métrica del verso, la incorporación a los poemas de numerosas reflexiones y una sincera sensualidad.

Perteneciente a este mismo círculo literario de los setenta encontramos la poesía de Abelardo Linares y Fernando Ortiz. Ambos colaboraron con la revista, aunque nunca llegaron a aparecer como miembros del consejo editor. De hecho, si bien sólo publicó Abelardo Linares en las páginas de esta revista sevillana, la intención inicial fue que también lo hiciera Fernando Ortiz. Sin embargo, un conflicto originado en la elección de los textos de este último motivó, ya en la imprenta, su decisión de no publicar ninguno de sus versos. Por esta razón, fue Abelardo Linares quien vio únicamente impresos tres de sus poemas. El titulado «Un joven poeta compone versos hacia 1965» define la nueva estética desplegada por algunos de los jóvenes autores al final de la década de los setenta, una crónica poética en segunda persona de toda una generación que comenzaba a afianzar su espacio literario:

Eres joven. Por la ventana abierta
 entra brisa de julio y te estremece
 sentir el fresco aliento de la noche.
 Miras fuera la sombra esplendorosa
 del cielo y, encendiendo un cigarrillo,
 a la luz de la lámpara persigues
 el final de un poema que te huye
 pues habla de ti mismo y aún ignoras
 cómo será posible a un tiempo darle
 esa voz tuya (siempre inconfundible
 tras los ecos amados de otras voces)
 sin que nada delate tu presencia.
 Como un pequeño dios así podrías

ser todos y ninguno, confundirte
en cualquier personaje hasta el olvido
de ti mismo, ser tan sólo una sombra.

El arte es fingimiento. No te importe
mentir en lo que ves o en lo que sientes
pues verdad vale menos que belleza
y no es la realidad sino el ensueño
quien sustenta tu mundo de palabras.
Pero ahora pon todo tu entusiasmo:
que sea el ritmo apenas vaga música
y no se vea pasión. Todo medido.
Que, nítida, la idea aliente siempre
en cada verso tuyo, pero cuida
de atender al más mínimo detalle
para dar la viveza necesaria,
ese aliento de vida a tu poema.

Ya es tarde, estás cansado, tienes sueño.
Mentalmente, a desgana, por vez última
vas leyendo lo escrito. Mas no esperas
tus versos en un círculo perfecto.
«Eres joven. De la ventana abierta
llegan hasta ti la brisa...» Y te estremece
como revelación inesperada
de un ajeno secreto que ya es tuyo,
intuir un final a este poema (Linares, 1978-79).

Estos versos, inspirados en otros de Pere Gimferrer titulados «Julio de 1965» (1994: 126-128) —según anota José Luis García Martín (1979)—, trasladan en un tono coloquial varios lugares comunes de este equipo: a) la búsqueda de una voz poética personal, a la vez que está impregnada de *tradición* y cierto culturalismo de signo interno; b) «el arte es fingimiento», pues lo que se siente vale menos que la belleza; c) el cuidado del ritmo y la métrica del verso se hacen fundamentales, pero siempre en tono menor y sutil. En definitiva, se trata de todo un manifiesto de cuanto preocupa poéticamente a los autores de la segunda promoción de los setenta. En este caso, los versos son escritos por un *yo desplazado* del poeta que va dirigido a un *tú* mudo (Prieto de Paula, 1996: 329-368). Dada la cercanía entre ambas personas gramaticales, el «tú reflexivo» hace que el lector los identifique a pesar de la estrategia de distanciamiento seguida, que evita el fácil tono poético confesional. Con esta estrategia de la razón narrativa, Abelardo Linares nos presenta todo un manifiesto poético que anticipa la poesía de los años ochenta: la máscara autobiográfica, el tono discursivo e intimista, la apropiación de la tradición como nuevo paradigma poético, la narrativa y una vuelta a la métrica. En definitiva, los versos de Abelardo Linares,

Jacobo Cortines, Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello plantearon en sus diversas propuestas la reivindicación de este nuevo paradigma forjado en los últimos años de la década de los setenta.

En este mismo sentido, *Separata* albergó siete poemas de Mario Hernández y otros seis inéditos de Luis Alberto de Cuenca que, con posterioridad, fueron incluidos en el poemario *La caja de plata (1979-1983)*. Este adelanto de sus versos (sin apenas rectificaciones) delata el grado de madurez que el autor madrileño había logrado tras un riguroso proceso poético. En opinión de Javier Letrán, «registra esa subjetividad en crisis propia de la era posmoderna» (2005: 60). Los seis poemas publicados pertenecían a la sección «El puente de la espada», conjunto de versos que muestran la búsqueda de la identidad del sujeto poemático. Dicha identidad fragmentada aparece en el poema «Jano» de Luis Alberto de Cuenca, publicado por primera vez en *Separata*:

Dices que sólo soy Enrique Jekyll
y que no existe fórmula en el mundo
capaz de convertirme en Mr. Hyde.
Cuando pasen los días o los años,
cuando el tiempo nos lleve a otras hogueras,
hacia otra plenitud y otro desastre,
imagíname entonces, imagina
los rasgos de mi cara, reconstruye
lo que tu hielo convirtió en cenizas.
Y en la memoria esquiva de tu frío,
en el recuerdo de tu lejanía,
Eduardo Hyde seré, y por un instante
me amarás, aunque yo ya esté muy lejos;
y será hermoso, pues por un instante
yo seré tu tristeza, y no los otros (Cuenca, 1981).

La alusión al dios romano «Jano» (que da título a una de sus composiciones), evoca la representación iconográfica de una cabeza con dos rostros ya desde el título. Dicha imagen de disociación de la personalidad queda también reforzada en los versos por la cita del personaje de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Louis Robert Stevenson. Si ambas alusiones culturalistas proceden de la literatura, tampoco debemos olvidar que la cita explícita en un mismo poema suponía un guiño a la alta cultura y otro, a la más popular. El distanciamiento irónico de esta composición abre también la puerta a la ficción autobiográfica, es decir, a la indistinción entre lo real y lo fingido, que incorpora en la obra de Luis Alberto de Cuenca elementos propios de la posmodernidad. En un sentido distinto, la revista sevillana *Separata* recuperó el aliento y cuidado formal de *Trece de Nieve*, pero con una búsqueda poética muy distinta a la neovanguardista de la revista de principios de los setenta. *Separata* se convirtió, junto a *Calle del Aire*, en exponente de un nuevo impulso poético basado en

la tradición, a cuyas fuentes literarias hemos aludido con anterioridad. Un buen ejemplo de esto lo encontraríamos en la recuperación del libro *Gérmenes* (1910) de Pedro García Morales. La publicación de seis poemas de este autor, a cargo de Abelardo Linares, nos presenta a un poeta admirado por Juan Ramón Jiménez e incluido en la selecta revista *Índice* (1921) elaborada por el autor de *Estío*. La poesía de García Morales era profundamente modernista, con importantes deudas literarias que oscilaban entre el Manuel Machado de *El mal poema* y el Juan Ramón Jiménez de *Elejías*, «pero de buen tono, exento del oropel retórico y la quincallería temática que lastró la obra de tantos otros poetas menores del movimiento» (Linares, 1980: 60). No resulta gratuito el interés que estos jóvenes autores mostraron por la literatura modernista, a la que acuden en reiteradas ocasiones como parte fundamental de la tradición poética española.

Por otro lado, la búsqueda de un tono intimista en la expresión lírica que se inauguraba en estos años pudo explicar el interés por la obra de Emily Dickinson. Traducida por el poeta *novísimo* Vicente Molina Foix, la inclusión de cinco de sus textos en versión bilingüe enriqueció la perspectiva literaria de los jóvenes autores de finales de los setenta. En este sentido, tanto Pedro García Morales (autor del modernismo simbolista) como Emily Dickinson (cuyo drama personal adquirió dimensión universal en su propio jardín) simbolizaron dos núcleos de interés de la revista *Separata* y, por ende, de la joven poesía española que empezó a escribirse en las postrimerías de la década de los setenta.

La revista *Separata*, en su búsqueda constante del diálogo entre las artes plásticas y la literatura, publicó en el número cuatro los dibujos y los poemas de Albert Ràfols Casamada, gracias a la mediación de Gerardo Delgado. El pintor barcelonés fue uno de los pioneros en la corriente abstracta catalana, bebiendo de las influencias de Piet Mondrian y Mark Rothko, en un primer momento, y del *Pop Art* y del *collage* en el segundo, consiguiendo una reducción cromática en su obra. A mediados de la década de los setenta, y con la influencia del realismo europeo a sus espaldas, afirmó su lenguaje plástico mediante la división del lienzo en planos horizontales y verticales que potenciaba el contraste entre los colores. Esta importancia del cromatismo en la obra pictórica de Albert Ràfols Casamada era también perceptible en sus poemas «Les esperes», «Quan els braços», «Figura amb paisatge» y «A l'obrir la carta». La reflexión sobre los propios elementos que componen la creación pictórica fue expresada con todo su lirismo e irracionalidad en los versos de Albert Ràfols Casamada (Jiménez Millán, 1993: 38). En esta propuesta literaria, poesía e imagen quedan vinculadas inevitablemente toda vez que la obra pictórica contenía un alto grado conceptual. Este protagonismo absoluto del cromatismo luminoso, transparente y delicado se consolidó en la década de 1980, cuya elección estética seguía la estela de Rothko: sugerir estados anímicos a través del color.

Otro de los capítulos más destacados de *Separata* fue su decidida apuesta por la publicación de traducciones bilingües de muy diversa índole. La primera de

ellas la encontramos en el número dos de la revista sevillana, donde se editó la «Versión de la canción XXIII del *Cancionero* de Petrarca» traducida por Jacobo Cortines. El interés por la obra de este autor italiano debe enmarcarse en la revaloración de la literatura clásica, en un proceso que se inicia al final de la década de los setenta y que retorna a una sensibilidad basada en la tradición clásica. La relectura de Francesco Petrarca supuso la vuelta a las fuentes de nuestro clasicismo poético que, a su vez, adelantaba las tendencias de la joven poesía de los ochenta: la vuelta a la estrofa y al endecasílabo o alejandrino blanco; la melancolía y el paso del tiempo que se mezclaban con un amor sereno; y, por último, un verso claro y reflexivo, fruto de un cultismo interno que permitía al poema recrear una emoción que pareciera la propia vida (Villena, 1992: 9-34).

5. ALGUNAS CONCLUSIONES PARCIALES

En 1977, Rafael de Cózar escribió una radiografía del proceso cultural que se estaba produciendo en la ciudad de Sevilla: «Las raíces poéticas de un presente se anclan, sin embargo, en distintos pasados, no tan sólo de una población, sino de muchas literaturas y el poeta es más hijo de sus lecturas que de la ciudad de donde procede, aunque ésta condicione determinados aspectos de su creación, como de su vida» (1977: 22). Pocos meses después, en 1978, la revista *Separata* irrumpió en el panorama sevillano de finales de 1978 y principios de 1979 sin proclamas programáticas ni manifiestos ideológicos. La ausencia de una formulación explícita de sus objetivos como publicación no impide que las páginas de *Separata* delimiten un preciso proyecto literario: la relectura de la tradición, con la elección de nuevos textos y paratextos. En este sentido, los autores de *Separata* apostaron por un cambio de paradigma poético basado en una actitud antimoderna que repudiaba todo experimentalismo o vanguardia en la literatura. A pesar de la moderación de algunos de sus protagonistas unas décadas después (Trapiello, 1994), la apuesta por una nueva tradición se basó en la relectura del modernismo simbolista (especialmente de los autores andaluces) y la vigencia de los versos simbolistas de Gustavo Adolfo Bécquer. El redescubrimiento por parte de los autores jóvenes de la poesía de finales del siglo XIX delimitó un nuevo concepto de *tradición* poética, tanto en sus poemas como en los artículos de crítica literaria. En este punto, no debemos olvidar el diálogo entre las artes plásticas y la poesía. Dicho maridaje abrió a esta última una nueva *tendencia* (cfr. Yanke, 1996: 16) alternativa a la poética de principios de los setenta. Un buen ejemplo de esto que aquí afirmamos lo hemos señalado ya en el comentario del poema «Un joven poeta compone versos hacia 1965» de Abelardo Linares, donde se concentraron los rasgos más característicos de la poesía de la década siguiente: la vuelta a la tradición, la intertextualidad del poema, el clasicismo de su verso y el narrativismo (D'Ors, 1994). La revista *Separata* mostró el comienzo de una nueva poética basada, según nos describe Antonio Jiménez Millán, en «la desconfianza en el valor de espontaneidad (...) [y en el] resultado inseparable de

la conciencia de la tradición y de la necesidad de construir el poema. Casi todas las declaraciones recientes apuntan hacia el sentido de convención, de artificio, inherente a la poesía contemporánea» (1999: 71). Dicho artificio parte de una relectura de la tradición, como anota Julia Barella: «Una actitud moderna hoy es la que intenta incorporar tendencias y tradiciones del pasado para trasladarlas, desde una nueva sensibilidad, hasta el presente» (1987: 9). El interés de las páginas de esta revista sevillana por el impresionismo, el simbolismo o los poetas modernistas hace que estos funcionen «como intertexto y la situación como contexto, se crea un guiño y un *trompe-l'oeil* de complicidad: Un guiño que hace el autor al texto y el texto al lector y que termina involucrando (comunicando) a ambos en y con el texto y con su contexto y con la intertextualidad de su tradición» (Siles, 1994: 24).

Junto a dicha intertextualidad, también hallamos evidencias de la fragmentación poética del sujeto, de la convergencia genérica en las artes y la indistinción de la alta y la baja cultura. Dichas características estuvieron acompañadas en las páginas de *Separata* de una temática cotidiana y un tono coloquial, nostálgico y elegíaco. Todos estos elementos anotados en el comentario de la poesía de *Separata* nos muestran una nueva perspectiva poética que se identificó, en cierto modo, con una nueva *forma de atención* que debemos identificar con la poesía posmoderna desarrollada en la década de los ochenta.

Por otro lado, la revista *Separata* presentó ciertas similitudes en sus inicios con la publicación madrileña *Poesía* y la granadina *Letras del Sur*. Éstas coinciden en una preocupación por el cuidado formal de sus páginas y el desarrollo de un concepto amplio de cultura, que abarcaba la literatura, las artes plásticas, la arquitectura y la música, en sus diversas facetas. El diálogo entre poesía y pintura, literatura y filosofía, nació desde la misma esencia del proyecto inicial y gracias a la vocación de Jacobo Cortines por el arte, la intervención de Gerardo Delgado y la íntima relación de la poesía con la crítica del arte en las figuras de Quico Rivas, Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello. Las páginas de *Separata* presentaron toda una síntesis cultural de la España de 1978. Por primera vez, en ellas se anunciaba unas nuevas *formas de atención* que se desarrollaron en la década de los ochenta y que nos insertó, definitivamente, en la tradición estética posmoderna europea.

BIBLIOGRAFÍA

- AZÚA, F. DE, «El mito de la Andalucía romántica», *Separata*, núms. 5-6, primavera 1980, pp. 28-33.
- BACARISSE, M., «Fernando Villalón», *Separata*, núm. 4, primavera 1980, pp. 5-15.
- BARELLA, J., *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- BENET, J., «Onda y corpúsculo en *El Quijote*», *Separata* núm. 2, primavera 1979, pp. 53-57.

- BONET, J.M., «El pintor y la cultura (divagaciones a partir de André Masson)», *Separata*, núm. 3, verano 1979, pp. 5-14.
- CAÑAS, D., «El sujeto posmoderno», *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre 1989, p. 52-53.
- CENIZO JIMÉNEZ, J. *Poesía sevillana: Grupos y tendencias (1969-1980)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- CORTINES, J., «Júbilo de la sinrazón», *Separata*, núm. 1, invierno 1978-1979, p. 19.
- _____, «Sobre lírica modernista: El papel de Andalucía», *Separata*, núms. 5-6, primavera 1980, pp. 64-71.
- CÓZAR, R. DE, «Cuatro capítulos de una historia», *Nueva poesía. 2: Sevilla Bilbao, Zero/Zyx* (col. «Guernica», núm. 9), 1977.
- CLAVER, I., «Equipo 57: dibujos y manifiestos», *Separata*, núm. 2, primavera 1979, pp. 58-65.
- CUENCA, L.A. DE, «Jano», *Separata*, núms. 5-6, primavera 1981, p. 37.
- _____, *La caja de plata (1979-1983)*, Sevilla, Renacimiento, 1985.
- CHACEL, R., «Los títulos», *Separata*, núm. 1, invierno 1978/1979, p. 29.
- DELGADO, G., «Las Palmeras Salvajes. Hacia un espacio aformal», *Separata* núm. 1, invierno 1978-1979, pp. 57-62.
- EVEN-ZOHAR, I., «Polysystem Theory», *Poetics Today*, núm. 11:1, Primavera 1990, pp. 9-26; traducción inédita de Ricardo Bermúdez Otero en el sitio web del autor: <http://www.tau.ac.il/~itamarez> 11-05-2007.
- _____, «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas», trad. de Montserrat Iglesias Santos, en AA.VV., *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*, ed. de Montserrat Iglesias Santos, Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52.
- FUMAROLI, M., *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1991; ed. en esp., *El Estado cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2007.
- GARCÍA MARTÍN, J.L., Reseña de *Mitos* de Abelardo Linares, *Jugar con Fuego*, núms. 8-9, 1979, p. 120.
- GIMFERRER, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra [col. «Letras Hispánicas», núm. 383], 1994.
- GONZÁLEZ TROYANO, A., «Los viajeros románticos y la seducción "Polimórfica" de Andalucía», *Separata*, núm. 1, invierno 1978-1979, pp. 5-8.
- GORDILLO, L., «Dibujos y textos», *Separata*, núm. 2, primavera 1979, pp. 37-40.
- KERMODE, F., «El control institucional de la interpretación», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arcos Libros, 1998, pp. 91-114.
- _____, *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., «Introducción a la poesía catalana contemporánea. Una tradición propia», *Litoral*, núms. 199-200, 1993.
- _____, «La razón narrativa: Notas sobre la poesía hispánica de Fin de Siglo», *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, núm. 14, marzo 1999, p. 71; 2ª ed. corregida y aumentada, «Poéticas para un fin de siglo», en *Poesía Hispánica Peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento (col. «Iluminaciones»), 2006, pp. 21-124.

- JURADO LÓPEZ, M., *La poesía sevillana de los años setenta (Aproximación y análisis)*, Sevilla, Barro (col. «Vasija»), 1980.
- LANZ, J.J., «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1992», *Ínsula*, núm. 565, enero 1994, pp. 3-6.
- _____, «Himnos del tiempo de las barricadas»: Sobre el compromiso en los poetas *novísimos*», *Ínsula*, núm. 671-672, noviembre-diciembre 2002, pp. 8-13.
- _____, «*Trece de Nieve*. Revista de Poesía (Madrid, 1971-1977)», en Manuel J. Ramos Ortega (ed. y coor), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Salamanca, Ollero y Ramos, 2005, vol. III, pp. 209-246.
- LETRÁN, J., *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- LINARES, A., «Un joven poeta compone versos hacia 1965», *Separata*, núm. 1, invierno 1978-1979, pp. 24-25.
- _____, «Introducción a Pedro García Morales», *Separata*, núm. 4, primavera 1980, p. 60.
- MONEO, R., «Propuesta para el Cannaregio en Venecia», *Separata*, núm. 4, primavera 1980, pp. 22-35.
- MOTHERWELL, R., «Fragmento sobre *Elegía de la Reconciliación*», *Separata*, núms. 5-6, primavera 1980, pp. 13-17.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. y MATELLANES, M.A.R., «Veinte años de poesía en Sevilla», *Posdata*, núm. 9, 1989, p. 18.
- ORTIZ, F. y COLÓN, C., *La imprenta de San Eloy*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- D'ORS, M., *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur (Taller de Edición), 1994.
- PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral (col. «Biblioteca de Bolsillo»), 1993, pp. 15-37.
- _____, y ALBERTI, R., «Poemas a Robert Motherwell», *Separata*, núms. 5-6, primavera 1980, pp. 8-11.
- PÉREZ ESCOLANO, V., «Elementos para una taxonomía de la ciudad», *Separata*, núm. 2, primavera 1979, pp. 47-52.
- PÉREZ-VILLALTA, G., «Textos y Dibujos», *Separata*, núm. 4, primavera 1980, pp. 48-51.
- POMBO, Á., «Tres poemas y catorce ilustraciones», *Separata*, núm. 4, primavera 1980, pp. 69-71.
- POWER, K., «No me preguntasteis pero...», *Separata*, núm. 3, verano 1979, pp. 17-21.
- PRIETO DE PAULA, Á. L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- ROMERO DE SOLÍS, D., «La paloma de Kant», *Separata*, núm. 1, invierno 1978-1979, pp. 11-15.
- SAVATER, F., «El arte como forma de cordura», *Separata*, núm. 2, primavera 1979, p. 44.
- SILES, J., «La tradición como ruptura, la ruptura de la tradición», *Ínsula*, núm. 504, enero-1989, pp. 9-11.
- _____, «Ultimísimo poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en AA.VV., *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor Libros, 1994, p. 21.

- TALENS, J., «Escritura como simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica», en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra/ Universidad-Frónesis-Universitat de València, 2000, pp. 344-367.
- TRAPIELLO, A., «Las tradiciones», en Luis Muñoz (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación Provincial de Granada (col. «Maillot Amarillo», núm. 21), 1994, pp. 95-99.
- URRUTIA, J., «La literatura en Andalucía», en AA.VV., *El año literario español 1980*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 127-140.
- _____, «Poética en la crisis de la Modernidad (Notas personales sobre poetas del 68)», *Celacanto*, núm. 1-2, otoño 1984/ primavera 1985, pp. 13-16.
- VILLENA, L.A. DE, «La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*», *Separata*, núm.4, primavera 1980, pp. 36-42.
- _____, «La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)», en VV.AA., *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992, pp. 9-34.
- YANKE, G., «Prólogo», en *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial de Granada (col. «Maillot Amarillo», núm. 26), 1996, pp. 7-46.

Nombre del autor: Fernando Guzmán Simón
Dirección-e: fernando.guzman@dfesp.uhu.es
Dirección postal: C/ Manzanilla, 3, Puerta 6, 1º 3ª, 41013, Sevilla
Fecha de recepción: 26/05/2010
Fecha de aceptación: 04/02/2011