

DESDE LOS NOVÍSIMOS HASTA FÉLIX F. CASANOVA: UNIÓN DE VIDA-OBRA, CONTRACULTURA Y MÚSICA ROCK

FROM THE NOVÍSIMOS TO FÉLIX F. CASANOVA:
UNION OF LIFE AND OEUVRE, COUNTERCULTURE AND ROCK MUSIC

Sofía NICOLÁS DÍAZ

Universidad Complutense de Madrid

sofianicolasdíez10@gmail.com

Resumen: En este artículo tomo como eje al escritor Félix F. Casanova para demostrar tres aspectos de la poesía del tardofranquismo y la transición: la fusión de vida-obra, la influencia de la contracultura, y especialmente la relación con la música rock de la que pretendo esbozar una breve arqueología de recuperación debido a la limitada presencia crítica sobre este aspecto. Los tres elementos se encuentran íntimamente relacionados en autores subterráneos del campo literario de la transición, como es el caso de Casanova, o interpretados bajo un paradigma que los desactiva, tal cual sucedió con los novísimos. Cuestiono el constructo crítico y recorro los destellos rockeros en la obra poética de Casanova sin olvidar los precedentes existentes. Una lectura posible desde planteamientos textuales, culturales y socioliterarios.

Palabras clave: Tardofranquismo. Transición española. Poesía. Contracultura. Rock. Vida-obra.

Abstract: In this article, I consider the writer Félix F. Casanova to discuss characteristics of poetry written during late Francoism and transition to democracy. First, his case demonstrates the fusion of poets' lives and oeuvres. Second, it demonstrates the influence of counterculture on poetry. Most importantly, however, the relationship of poetry with rock music of which I consider to outline a brief archaeology of recovery that aims to be the complement to the limited critical information available on the subject. These three aspects will be intimately related in underground authors, as is the case with Casanova. Always minimized by the academia, as is the case with novísimo authors. I question the accepted mainstream criticism and I travel through the rock music flashes in Casanova's poetic body of work. As well as other previous authors. These can be appreciated from textual, cultural and socioliterary perspectives.

Keywords: Late Francoism. Spanish transition. Poetry. Counterculture. Rock. Life-work.

Introducción

La conexión entre el poeta canario Félix F. Casanova (1956-1976) y los novísimos no pretende etiquetarlo como tal, tampoco considerarlo un postnovísimo o un escritor de la generación de los ochenta. El vínculo más bien demuestra que estas clasificaciones le obviaron. Partir de un escritor menor¹ sirve primero para justificar un abordaje socio-cultural e histórico enfocado en los imaginarios juveniles que durante el tardofranquismo y la transición se desarrollaron en oposición a los establecidos. Así me distancio de la común interpretación novísima que propone la falta de compromiso, el culturalismo y el esteticismo en explicación a la mezcla de baja y alta cultura, la intertextualidad o la interdisciplinariedad, cuando admiten una explicación contracultural (Méndez, 2004). Una lectura que deja fuera a los autores en los que la vida y el arte se encontraron intensamente.

En Casanova las cuestiones biográficas o históricas sí cobran importancia, sería un error interpretar su obra sin atenderlas. El lazo vida-obra del proyecto bohemio vanguardista se convertirá en la práctica social de los jóvenes de la contracultura, hastiados del franquismo y temerosos de las derivas del desarrollismo neoliberal expandidas en democracia.

La segunda razón por la que se invoca a este escritor de muerte prematura, causa pero no única de su invisibilidad —ausente de manuales o antologías literarias a lo que se añade una escasez de estudios que se mitiga en Internet (Vageresse, 2017)—, será la de recorrer algunas características de dicha contracultura ibérica. El tercer motivo y principal, se centra en la vertiente de la misma que concierne a la música rock relacionada con la poesía, elemento de socialización cristalizado en estética colectiva de vital presencia en la obra del canario.

La visión democratizadora de la poesía presente en las culturas subversivas de los sesenta y setenta influirá en canales no literarios como la música, las revistas, la pintura o el cine, convirtiéndola en «lenguaje generacional» (Labrador, 2008: 38). En línea con esta idea la obra de Casanova resulta manifestación del uso del rock como nuevo lenguaje transgresor convertido en medio y metáfora de los anhelos de cambio, alimentando recíprocamente a la lírica.

Pretendo armar una breve arqueología del discurso poético del rock que manejó el escritor, prueba de su calado en la contracultura y el *underground* nacionales, fenómenos carentes de narrativa propia durante años al ser desdibujados de las representaciones culturales adoptadas en democracia². Este ejercicio será conducido a través de los poemas, el diario y otros textos de Casanova, además de archivos y autores que ilustran la elaboración identitaria en torno a esta música. La labor arqueológica es un instrumento analítico que indaga en las fracturas de producción de discurso mediante «la revisión del valor del documento», abriendo la vía al cuestionamiento de los relatos históricos hegemónicos (Foucault, 2002: 9). El método plantea un rastreo de ausencias del pasado —«la incidencia

1 El concepto de literatura menor que Labrador (2009) aplica a los poetas arrebatados de la transición, proviene de Deleuze y Guattari (1978) como contraposición a las 'grandes literaturas'. Es la escritura realizada por una minoría dentro de una literatura mayor, dotándola de una naturaleza revolucionaria. Se caracteriza por una desterritorialización lingüística alejada de los códigos de masas; también por articular dilemas individuales conectados con cuestiones políticas, en «ella todo es político» y el contexto social no se limita a ser un marco. Por último es «un dispositivo colectivo de enunciación», se expresa de forma abarcadora capaz de transformar la dicción individual en acción comunitaria (Deleuze y Guattari, 1978: 28-31).

2 Las investigaciones sobre estas realidades se hicieron esperar pero han aumentando de volumen paulatinamente hasta la actualidad, lo que refleja el interés creciente en discursos fuera del relato cultural dominante.

de las interrupciones»— que ilumine el origen y el porqué de las mismas (Foucault, 2002: 5). Solo así se puede apreciar el archivo correspondiente a una memoria en disputa con el saber establecido que interpele al presente.

2. Los novísimos y la poesía en transición. Un trenzado de escritura, vida y sociedad para descifrar el campo literario

El acuerdo crítico novísimo se consolida en voces como García Martín (1980), Prieto de Paula (1996) o Lanz (1993), junto a las que incluyen a poetas del grupo. Recoge hitos pronto cuestionados³: el esteticismo veneciano, el culturalismo, la innovación formal, la ruptura con la generación de la poesía social, el sustrato de la cultura de masas y la necesidad de un abordaje textual. A esto se añade una segunda etapa marcada por el desencanto que desemboca en el neoclasicismo, el reencuentro con la tradición y el repliegue en formas subjetivas abandonando la experimentación. En *Postnovísimos* (1986) y *Fin de siglo* (1992), antologías de Luis Antonio de Villena, varias de estas características se extienden dibujando un panorama de la poesía de mediados de los setenta en adelante. García Martín (1988a;1988b) o Jaime Siles (1992) convergen con la tesis de Villena, especialmente cuando describen la poesía en democracia, al hilo de la ‘otra sentimentalidad’ y la poesía de la experiencia.

Iravedra (2018) cuestiona la concepción de compromiso adoptada por la historiografía tradicional ciñéndose a lo textual. El grupo novísimo evidenciaría la rigidez de una formulación relacionada con la idea de ‘contrato social’, que se sustituye por un «modelo estético» autónomo que enfrenta lo hegemónico ocupándose en la forma del mensaje (2018: 612). La subversión es una labor textual traducida en lo camp, el irracionalismo, la metapoética o la crítica a la realidad en poemas de voluntad política contenida. Méndez (2004) y Labrador (2008, 2017) desde preceptos socioculturales discuten las consideraciones académicas al evocar autores ocultos con intención de resolver tensiones respecto a los canonizados. Se preguntan qué tipo de relato histórico se legitima y qué nos dicen del mismo las nóminas de ‘elegidos’. Ambos coinciden en que se desestiman los «aspectos más conflictivos» en una intencionada desconexión «entre poiesis y praxis» más visible en la fase tradicionalista, aunque presente desde el inicio (Méndez, 2004: 15).

Méndez (2004) enumera las poéticas desatendidas de Eduardo Haro Ibars, Eduardo Hervás, Diego Jesús Jiménez, Jenaro Talens o Aníbal Núñez. Blesa (1998) describe las ‘logofagias’, estéticas textuales del silencio que responden a un enfrentamiento al poder, señalando la emergencia de las poéticas heterodoxas. Orihuela (2013) ilustra la contracultura con una reunión de poetas visuales de corte menor. Labrador (2017) despliega una heterogénea bohemia transicional sin consolidación en la que aparece Casanova entre otros muchos. La recuperación de los autores olvidados suele producirse *a posteriori*. Así ocurrió con la compilación de las obras de Casanova a manos de Demipage en 2017, perdidas en lejanas primeras ediciones: casi todas póstumas e inencontrables objetos de culto.

3 Uno de los novísimos *seniors* advertía sobre la incorrecta homogenización orquestada por los tratadistas al caracterizarles de ‘venecianos’, corsé desacertado pues prevalecía la variedad. Además del favorecimiento de la corriente esteticista que continuaba una década después «construyendo un neoacademicismo literario, consagrador de esa literatura ensimismada que, [...] se puede convertir en arqueología inmediata, novísima o posnovísima» (Vázquez Montalbán, 1985).

Estas contranóminas intentan solucionar el desarreglo crítico entre «lenguaje y realidad» (Méndez, 2004:56), para poner en valor una «poética como utopía» que incide sobre lo real porque posee una naturaleza material (Casado en Méndez, 2004: 56). Sobre la sugerente condición transformadora de la poesía desahuciada —ya sea por no ser figurativa o por hacer uso de un realismo conflictivo—, Navarro (2023: 243) articula una crítica que acota su alcance al quedar atrapada en una «aporía [...] posmoderna». La crisis cultural humanista que desvincula conocimiento y moralidad es la causa. Las diferentes poéticas se sostienen en ideologías favorables a una ‘comunidad’ política cultural desestabilizada por un paradigma posmoderno alejado de los grandes metarrelatos. En el desplazamiento hacia la periferia y la otredad de esta condición, lo común se presenta dividido, la utopía resulta inalcanzable y ese desorden durante la transición obtiene distintas expresiones de nihilismo o esperanza en los autores (Navarro, 2023: 239-243)⁴.

La plantilla novísima ha sido retocada tras la propuesta antológica de Castellet pero en función de una experiencia no problemática de la transición unida a los pactos de olvido y el acuerdo social en un país que se amoldaba a las lógicas neoliberales⁵. Me acerco a Casanova aplicando visiones y herramientas que hablan de la obra en su contexto, es decir, de sus circunstancias de aparición y su posicionamiento histórico, que reconoce las hostilidades que lidiaron estos sujetos con su tiempo alejándose del común lugar celebratorio. Desde esta posición, la obsesión cultural resulta una evasión consciente que mitiga el ambiente decadente del tardofranquismo; signo de una autodeterminación que construye «una vida a través de la cultura» (Labrador, 2008: 228).

En *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68* (2011), Lanz sí consigna un capítulo al compromiso literario de estos escritores vinculado a los fenómenos contraculturales de mayo del 68. Aunque el evento francés y la consecuente explosión internacional —la Primavera de Praga, la oposición estudiantil a la Guerra de Vietnam, el movimiento hippie-psicodélico, las marchas por los derechos civiles del colectivo LGTBI o de los afroamericanos—, no culminaron en términos de cambio definitivo, supusieron una mutación colectiva del deseo que se añade a la tradición utópica, otro eslabón hacia una democracia real.

La literatura se convirtió en artefacto revolucionario, se revisó el marxismo aplicado por las izquierdas propagando un pensamiento dionisiaco, es el caso de Marcuse, que en *Eros y Civilización* lo fusiona con el psicoanálisis para una crítica a la moralidad represiva occidental. La cuestión identitaria surge en los versos de los sesentayochistas con diferentes estrategias, sostenida en una «dimensión crítica» que tomaba «modos de compromiso indirecto» traducidos en referencias, elipsis, ironías, juegos o máscaras (Lanz, 2011:156). Sus escrituras suponen una resistencia al franquismo sociológico,

4 El investigador aborda con una imagen cultural ideológica la lírica transicional que funciona de limen entre el yo y los demás. A la poesía se le escapa lo político cuando alcanza el umbral de lo ideológico común condenada a una paradoja irresoluble. Para ello se apoya en *Poesía, ideología e historia (siglos XX y XXI)*, que considera el poema un documento de historia que no evidencia la realidad concreta en la que surge, más bien es producto de su cambiante «sistema ideológico», esto es, de un conjunto semiótico y simbólico de prácticas, sentimientos e imaginarios y sus contrarrespuestas, que fórmula un diálogo alejado de «automatismo(s) historicista(s)» (Lanz en Navarro, 2023: 242).

5 Vilarós (2018) sostiene que incluso antes de la muerte de Franco la política y la sociedad comenzaron a sellar su pasado reciente desactivando las alternativas rupturistas en favor de un consenso que impuso una necesaria amnesia de la historia reciente. El cambio se forjó sobre disposiciones continuistas que preservaron el modelo económico entre otras cosas, aflorando heridas socioculturales aparentemente soterradas.

base orgánica conservadora que atravesaba la familia, la educación o las instituciones, reformulada en una deriva tecnócrata de tolerancia social generalizada. Estos escritores se enfrentan a una coyuntura en la que hacerse a sí mismos era complicado porque se imponía un orden de representación concreto.

Tras la muerte del dictador se esbozan las diferentes vías hacia el destino democrático que plantean la posibilidad o no de inserción en el poder. La canonización supuso un proceso de adecuación operado por crítica y escritores en base a habilidades sociales que aseguraran hueco en un campo literario que invisibilizó a los autores problemáticos exceptuando a Leopoldo María Panero (Méndez, 2004).

Jaime María Ferrán (2017) también considera la contracultura como marco interpretativo de novísimos específicos: Ana María Moix, Panero, Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión. De sus textos emanan referentes rebeldes como James Dean o Bob Dylan, afines a poéticas de sesgo antiautoritario. Ferrán (2017) señala el proceso de autonomía que posibilita estas derivas, se trata del discurrir de tres «movimientos culturales» que tras la Segunda Guerra Mundial modificaron la naturaleza de la juventud transformándola en un sujeto histórico capaz de reconocerse a sí mismo, traducidos en «oleadas distintas en las que se han creado nuevas significaciones imaginarias de formas de vida» (Heller, 1989:234). Los jóvenes ocupan un lugar emancipado que procura socializaciones por encima de las diferencias de clase o formula lenguajes propios que intervienen en la batalla cultural.

3. La potencia contracultural desvanecida: un recorrido por la línea de sombra de la literatura

En el tardofranquismo los cauces económicos liberales se materializan en el crecimiento urbano especulativo, la potenciación del turismo y el consumo, la apuesta por las clases medias y cierto aperturismo forzado por estos fines. Pero el régimen mantiene dispositivos de control ineludibles, entre ellos las leyes de censura o la Ley de Peligrosidad Social que penaba con cárcel la homosexualidad y el consumo de drogas. El recorte de libertades y derechos básicos se ejerció hasta bien pasada la muerte del dictador. Todo ello procuraba un ambiente estático que resultaba gris y tedioso en palabras de los más *outsiders*, así lo describe Ribas (2017), o el propio Félix: «Un adolescente aburrido / es, ciertamente, un paisaje / muy triste, [...] / sabiendo que hay mujeres / que duermen / con la boca abierta / y docenas de parejas / que hacen el amor [...]» (Casanova, 2017: 395).

La dictadura vigilaba y castigaba cualquier cuestionamiento a sus preceptos por lo que el rechazo de determinados grupos sociales fue en aumento. La represión del movimiento estudiantil —visible en manifestaciones aplacadas con enorme violencia junto a la suspensión del funcionamiento de las facultades (Ribas, 2017)—, o del movimiento obrero —que procuró estados de excepción o procesos como el 1001 del TOP de 1972 que llevó a la cárcel a numerosos miembros de la Coordinadora General—; resultan buenos ejemplos.

Si nos dirigimos a testimonios de la época resultan frecuentes los encontronazos con las fuerzas del orden debidos simplemente al aspecto físico —tener el pelo largo como Félix F. luce en las fotografías de la edición de Demipage— o a actividades de diversión y reunión en la calle. Casanova relata un episodio de este tipo tras ser galardonado con un premio: «en una fiesta ridícula me dieron las 25.000 calas [...] Parecía de película... Luego, celebrándolo, unos guardias nos detuvieron a Ángel y a mí: hacían preguntas idiotas» (2017: 670-71). El escritor demuestra asimismo una visión burlona hacia el aparato de ascensión en base a premios propio a la escena literaria del momento. En su diario personal confiesa que el dinero conseguido en estas convocatorias se lo gasta en comprar discos (2017: 677).

Resumir el entramado contracultural del tardofranquismo y la transición no es fácil. Su florecimiento responde a un cambio profundo en la posición de deseo (Fernández Savater *et al.*, 2018). Entre las características, muchas ya apuntadas, encontramos un imaginario ácrata que supuso cuestiones de todo tipo: asociacionismo, ecologismo, feminismo, antipsiquiatría, amor libre, grupos de liberación, activismo y posiciones estéticas, etc. Éste fue materializado bajo un conjunto de fines e identidades heterogéneas. La metamorfosis empieza en el día a día que moldea las formas de vida.

Los circuitos clandestinos se fortalecieron generando materiales combativos y obras de contenidos prohibidos. Es característico el impulso vitalista inicial y luego la retirada o el silencio en respuesta al rumbo fallido de las utopías. Los no interesados en amoldarse a una realidad inalterable se dedican a exprimir la vida, lo que en algunos casos supuso derivas de abandono de la escritura, locura o autodestrucción. Se germina un campo de ícaros o «estrategias icarias» que suponen obras abortadas, abandonadas o interrumpidas (Rodríguez de la Flor, 2012: 95).

La concepción libre de la sexualidad dio lugar a la representación del cuerpo o el homoerotismo, fruto de nuevos hábitos amorosos. El consumo de drogas abrió las puertas de la percepción a lo sensorial, el mundo psíquico y la experimentación, pero tomará un cariz peligroso en los cauces nihilistas. Las instituciones de organización social tradicionales se consideran dispositivos de control a los que ofrecer alternativas que beben del anarquismo alentando formas diversas de cooperación. Serán esenciales las prácticas musicales iconoclastas en torno al rock, además de otras músicas: jazz, blues, country o folk. Este conglomerado constituirá un nuevo *habitus*⁶ que incorpora el derecho cotidiano a divertirse y compartir, aspectos que el rock facilita: «Aquel tumulto disfrutaba contorsionándose y ligando con descaro al ritmo de *Satanic* de los Rolling. Me dejé llevar por aquella música y bailé como un poseso [...]» (Ribas, 2017: 79).

La crónica biográfica de Ribas (2017) acerca de la publicación alternativa *Ajoblanco* evidencia las atribuciones de Labrador (2008; 2017) sobre la generación perdida del 77. En ella podemos enmarcar por hábitos, edad e identificación a Casanova, nacido a mediados de los cincuenta y fallecido en 1976 antes de cumplir veinte años. Este grupo da un paso más allá respecto a los ‘progres’ del 68. Toman las posturas que éstos recién habían abandonado: «romper con el pasado, hacer la literatura que no se había hecho hasta entonces en España, construir el lenguaje del futuro» (Labrador, 2008: 374). El contexto tardofranquista y transicional lo favorece. La autodeterminación es más vívida, algo perceptible en el aspecto físico que destaca por una mayor adscripción a mitos musicales o literarios⁷. Llevan las experiencias heredadas al extremo, por eso hay más recorridos del abismo. A ese respecto,

6 El *habitus* es una adaptación práctica e inconsciente de los sujetos en base a socializaciones que aporta esquemas de captación e interacción con el mundo (Bourdieu, 2007: 86). La quinta de Casanova encuentra un *habitus* regido por el nacional-catolicismo tecnocrático donde la familia de clase media urbana es el núcleo. En su caso, una familia progresista de economía desahogada y elevado capital cultural. Félix comenzó los estudios de Filosofía y Letras; su madre, era pianista; su padre era escritor y médico, fundador del grupo político nacionalista-comunista Unión del Pueblo Canario (García Martín, 2016). Pero el *habitus* juvenil moderno no casa con el modelo de oposición al régimen de la izquierda republicana —continente de un impulso libidinal fosilizado—, es más, escapa al esquema de las dos Españas y especialmente a la condición burguesa.

7 Las estrategias «bioliterarias» aúnan formas de vida, cuerpos y producción artística, la literatura supera los límites del texto construyendo vínculos materiales entre personas atraídas por los mismos productos culturales, que emularán a su escritor favorito (o personaje literario) (Labrador, 2017: 47-49).

el final de Casanova plantea dos relatos: un fatídico accidente doméstico debido a un escape de gas mientras se daba un baño —la versión oficial y familiar—, o un suicidio, esto es, un acontecer radical.

Para Vagueresse (2017) los tres temas que vertebran la obra del canario son la muerte, el sexo y el rock. Resulta llamativa la omnipresencia de la primera en un chico tan joven que articula una obra sostenida en un diálogo eros-thánatos⁸. El poeta freak Haro Ibars (1976: 52) confirmó esta tendencia en la necrológica dedicada a Félix donde señalaba la «obsesión casi premonitória que por la muerte manifestaba su obra escrita; su novela *El don de Vorace* puede definirse como una búsqueda de la muerte, como ejercicio en el envés de la vida». En la única novela de Casanova la Parca es protagonista pero simultáneamente existe un dinamismo desbordante acompañado de una nutrida intertextualidad, fruto de la avidez por leer y escuchar música frente al tedio. El corpus queda atravesado por una ambivalencia entre pulsión mortífera y vitalismo (Vagueresse, 2017: 39).

Haro Ibars fallece tras años de adicción a la heroína, Eduardo Hervás se suicida después de dudosos tratamientos en psiquiátricos, Fernando Merlo muere por sobredosis, Lois Pereiro por sida, El Ángel también, Pedro Casariego Córdoba se quita la vida, Aníbal Núñez sucumbe a la ola tóxica... Estos muertos prematuros junto a los que sobrevivieron en la otredad ignorados por las instituciones, son la «línea de sombra», los «márgenes», verdadero alimento de las literaturas nacionales que España aparentemente no poseía si atendemos a la oficialidad (Molina Foix, 2010). Esta transición sumergida acoge el signo maldito de la identidad romántica reelaborado bajo vinculaciones culturales —literatura, cine, cómic, música— asentadas en la tradición *underground*.

Las geografías dispuestas para las actividades comunitarias resultarán escenarios indispensables constituidos por alcobas, pisos o habitaciones, estudios artísticos, bares, clubs, cafeterías, discotecas, locales de ensayo o espacios colectivos de asociaciones. Los del 77 conquistarán la calle reconvertidos en *flâneurs* que realizan manifestaciones, performances, conciertos, festivales o encuentros diversos en el espacio público. La socialización y el intercambio de información se producirán en estos eventos en paralelo al intercambio de publicaciones heterodoxas. La actividad asociativa junto a la creación de grupos y comunas se multiplicará.

Pero el desarrollo de estos fenómenos resultará obstaculizado por políticas que pasarán de la persecución o censura dictatoriales al difuminado en democracia de las voces discordantes por un nuevo modelo cultural posmoderno y exportable, «burocratizando la revolución» (Ferrán, 2017: 135). El canon pop comercial delimitado por la apropiación política y empresarial de fenómenos como la Movida, responde a este paradigma. Los espacios autónomos del campo poético en democracia elaborados por la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, que retoman la tradición, el clasicismo sin alardes heroicos, abandonando las vanguardias y las utopías, también (Gracia, 2001: 56-58)⁹.

8 Pese a la mínima presencia del componente maternal en la obra, no hay duda de que el fallecimiento de Concepción Martín Díaz (instigadora del gusto del hijo por la música) en 1972 cuando Félix tiene dieciséis años, resultó una durísima experiencia que puso al adolescente en inesperado trance con la pérdida y posible detonante de la omnipresencia de la muerte en sus escritos.

9 Aunque Navarro (2023) describe el anhelo de conexión con la comunidad frente al individualismo, y la búsqueda de una comunicación democrática a través de un realismo ficcional pactado con el lector capaz de negociar la vivencia de la realidad, comulgo con Gracia (2001) o Méndez (2004) en que la poesía de la experiencia erigida en representación del nuevo espacio poético abogaba por una estética de la normalidad favorable a la institucionalización. Es difícil rastrear utopías en posturas acríicas enfrentadas a las vanguardias o al romanticismo trágico.

4. «I love rock'and'roll»: el rock como lenguaje poético de resistencia, provocación y vanguardia

Félix F. Casanova fue desde niño un «hiperlector transicional» (Labrador, 2008:383) cuyo precoz desarrollo derivó en una intensa actividad escritural semejante a la de un Rimbaud canario (Vagueresse, 2017). Paralelamente procura una identidad de rockero melómano, devorador de cientos de casetes y vinilos. Con dieciséis años escribe su primer libro de poemas, *El invernadero*, galardonado con el premio Julio Tovar. En 1974, su novela *El don de Vorace* ganó el Benito Pérez Armas, siendo publicada un año después. En colaboración con su padre, Francisco Casanova de Ayala, poeta postista, elaboró también algún título¹⁰. Su diario personal a lo largo de 1974 cuando estudiaba letras en la Universidad de La Laguna, publicado póstumamente en 1983 como *Yo hubiera o hubiese amado*, contiene entradas con tentativas de poemas, listas de discos y lecturas mayormente extranjeras. Dentro de la tradición autóctona menciona a los postistas, a los poetas del 27, algunos nombres del grupo del cincuenta y el del sesenta, y a los novísimos. Continúa el programa revolucionario de estos últimos: «Leo *El extranjero*, de Camus, [...]; a Jaime Gil de Biedma, a Soto Vergés. Releo a Azúa, a Carnero, a Gimferrer, Papá, Ullán [...], Kafka, [...] Valéry [...]» (2017: 612). En otra entrada comenta: «Releo *Pautas para conjurados*, de Martínez Sarrión, un español realmente nuevo, parece sajón y eso es terrible, tiene hallazgos que te cortan los cinco sentidos» (2017: 639). Félix mostrará un notable interés por este autor adscrito a las poéticas rupturistas de su grupo —«el “ala extrema” novísima» junto a Montalbán, Panero y Ullán, serán los más influyentes para la siguiente generación— (Labrador, 2008: 528).

La «sensibilidad del rock» que Villena (1986; 1992a: 158) describe en los postnovísimos, la introducción de elementos sobre la vida de los jóvenes rockeros como cosmovisión vital, convertida en poesía eléctrica visionaria que hace del rock tema y a la vez molde de aspectos formales; aparece antes en los novísimos. Aunque en los del 68 la literatura y el cine siguen siendo materias de mayor peso, no faltan ejemplos: «Probablemente la tierra se hundiría si yo hiciera esa pregunta. Resultaría agradable, como oír un disco de THE PINK FLOYD, otros prefieren Berg, otros se van de putas, la casa de los 100 000 placeres» (Panero, 2020: 53). El título del primer libro de Panero, *Así se fundó Carnaby Street* hace referencia a la famosa calle de Londres en la que socializaba el *underground* británico musical, más tarde mundialmente famoso. El poeta es claro en alineamientos y gustos personales, en los paratextos dedica el libro *A los Rolling Stones* —banda rebelde del *hard-blues* rock por antonomasia—, junto a una cita del expresionista Trakl. El alemán forma parte de una tradición de origen romántico que acoge el patrimonio literario de los disidentes. Referente también para los músicos en esa doble faceta: influencia para la composición de canciones e ídolos díscolos que imitar.

10 Félix F. firma los siguientes libros de poemas: *El invernadero* (escrito en 1973 y publicado en 1974), *Una maleta llena de hojas* (escrito entre 1974-75, premiado en 1975 y publicado en 1977, póstumamente), *La memoria olvidada* (escrito entre 1974-75, recoge los libros anteriores y textos inéditos, publicado en 1980), y *Agua negra* (escrito en 1975, publicado póstumamente). Junto al padre realizó *Cuello de botella* (con poemas de entre 1969-73, publicado en 1976) y *Los botones de la piel* (escrito entre 1969-73, publicado en 1986). En vida publicó poemas en revistas o periódicos, también relatos o crónicas musicales. En 1990 la editorial Hiperión reeditaría *La memoria olvidada* añadiendo textos inéditos bajo el título *La memoria olvidada (Poesía 1972-1976)*. El prólogo elaborado por el padre, menciona los títulos y la división que el hijo realizó sobre su producción poética hasta 1974, que repudió exceptuando el primer libro conjunto.

Pero en los años cincuenta las políticas culturales franquistas provocaron una desigual recepción del rock'and'roll:

[...] tardó en imponerse en el suelo ibérico, a pesar de que los primeros discos de Elvis Presley se editaron en España solo unos meses más tarde que en EEUU. En realidad, ni la radio ni la incipiente TVE le dedicaron especial atención por lo que no causó un gran impacto en el público. (Ordovás, 1987: 12).

En un principio las temáticas polémicas fueron adoptadas por los cantautores españoles (Grijalba, 2008). Habrá que esperar a finales de los sesenta para que los jóvenes se acerquen al rock incendiario, del que la censura de canciones o portadas de discos por amoralidad despertó mayor interés. Fueron decisivos los viajes al extranjero para descubrir el movimiento psicodélico progresivo, el incipiente protopunk, el *beat* o el glam rock, además de facilitar el acceso a libros y discos inencontrables aquí —Casanova visitará París junto a su padre y su hermano en 1975—.

El rock y sus ramificaciones sonoras se convirtieron en prácticas contraculturales de primer nivel, medio de transmisión de narrativas heterodoxas que consignan unas características de estilo opuestas al pop mediático (Sheila Whiteley, 2003). Los visos místicos y surrealistas presentes en las letras —que beben de fuentes románticas y simbolistas, de la ciencia ficción o las novelas de Herman Hesse—, se unen a técnicas instrumentales experimentales, cifra de un cambio espiritual opuesto a la racionalidad, el materialismo y el control de las organizaciones sociales neoliberales o autoritarias.

Lo mismo ocurre con el rock que codifica el contexto urbano, la vivencia callejera, las drogas y las minorías, tipo The Velvet Underground Bob Dylan o Rolling Stones. En el mismo encontramos alineamientos alejados de posturas bien pensantes, que, como sucede en las creaciones de Casanova, vinculan política y estética¹¹ sin detentar una postura de compromiso manifiesta. El despliegue de regímenes de representación que bucean en los ángulos oscuros de la sociedad modifica lo real al articular otro 'reparto de lo sensible' —o estética—, donde las jerarquías cambian, se otorga voz a quien no la tiene y se plasman otros imaginarios (Rancière, 1996).

Sucedió con el jazz, la generación *beat* se nutría de la improvisación, el ritmo y el sentido liberador de la música afroamericana para mostrar disconformidad con la sociedad blanca, racista y pacata de los cincuenta con sus aburridos *music hall*. Las novelas de William Burroughs o el famoso *On the road* de Kerouac abundan en referencias a este género que procura innovaciones formales en las obras de estos precursores de la contracultura. Sus libros gozaron de amplia circulación entre los jóvenes más iconoclastas, Casanova menciona varios de ellos en su diario, pasando a formar parte del acervo *underground*. Los *beat* serán padrinos de las posteriores generaciones rockeras, el poeta Allen

11 Los poemas intercalan menciones a drogas incluso en términos de consumo propio: «Voy a coger el teléfono/ y llamar a un amigo (...) / Es igual quién esté/ al otro lado del hilo:/ uno se reirá [...] / con otro me fumaré un porro» (2017: 406). La literatura drogada también se manifiesta con imágenes inducidas por tóxicos visionarios: «El león con cabeza humana/ las ratas voladoras/ el palacio de opio, el saltamontes grotesco, [...] / y sigue por el camino del arco iris/ comiendo coloridos kilómetros/ hacia la eternidad...» (2017:429). Por los versos discurren realidades afines a la sensibilidad del poeta, un paisaje humano del margen visible en las Islas Canarias, donde caben indigentes —«[...] cuando cruzo las calles con mendigos en cada esquina, les lanzo mis monedas [...]» (2017: 430) o barren-deros moros que «canturrean tristemente» (2017:384). Igualmente surgen los músicos callejeros que se encuentra en el viaje a París, sujetos desposeídos, «hombres sin raíces» que «siguen cantando/ por pesetas, francos y peniques» (2017: 410).

Ginsberg acompañaba a Bob Dylan en las giras, lo que impulsará fructíferas relaciones entre música y literatura. En España este hermanamiento entre poetas y rockeros no llegaría según Grijalba (2008) hasta los postnovísimos, que se lanzan a componer letras para músicos, aunque esta clasificación crítica no nos resulte muy operativa.

El rock supone otra de las «vanguardias mundiales» que prendieron la avidez de los novísimos, una «provocación antielitista antes que una celebración culturalista», lenguaje popular para epatar a los mayores y al sistema (Méndez 2004:24). Pasado el tiempo Martínez Sarrión continuará hablando de «la pertinencia de comparar la poesía y el rock» (en Méndez, 2004: 24). El escritor de Albacete era pródigo en referencias y subtextos musicales. En el poema «Fuegos artificiales», una composición de imágenes superpuestas a modo de *collage*, la voz se declara «caníbal» de la baja y alta cultura desertora de la tradición que luego se «quema» con el negocio de la industria del entretenimiento *mainstream*, y entre la que hallamos un «jazz mahometano progresivo» (Martínez Sarrión, 1981: 88). En los intertextos de sus poemas hay alusiones a Charlie Parker, Nat King Cole o al cantaor Pericón de Cádiz. La música negra y el flamenco están enmarcadas en la heterodoxia de las minorías afroamericanas y gitanas, ambas abrazadas por el rock, cuya genealogía está directamente relacionada con el blues.

En *Una tromba mortal para los balleneros*, el poema «Thesaurus del I. M» es atravesado por el influjo musical del country-rock progresivo en la manera en que superpone imágenes o encabalga el ritmo de los versos rompiendo la sintaxis, rematado con un diálogo semejante al tono conversacional de una canción, donde referencia composiciones de Bob Dylan —«Lay Lady Lay» y «Desolation Row»— que suenan de fondo en el esbozo de una escena de escucha musical «girando el disco en grandes plataformas» (1981:143). «Ummagumma» está dedicado a Pink Floyd, el título es homónimo al de un disco doble de esta banda caracterizado por largas composiciones relacionadas con visiones psicodélicas que el texto refleja con imágenes irracionales mediante ‘écfrasis’ musicales cuajadas de sinestesias.

El padre de Casanova relata el inicio en la escritura del hijo vinculándolo a las prácticas musicales disidentes:

Él ideaba unas letras en su incipiente inglés de bachillerato para ponerles música con su guitarra. Eran canciones al estilo de Bob Dylan y los Rolling Stones. Un día me tradujo uno de sus blues y le quedó un poema redondo. Le animé a publicarlo y lo envió a la revista de Pamplona *Disco Expres*, de la que era asiduo lector. (Casanova de Ayala en Casanova, 2017:605)

Disco Expres fue un semanario musical publicado entre 1968 y 1979, no deliberadamente contracultural como si lo fueron las revistas *Ajoblanco*, *Star* u *Ozono*, pero sí manifestación incipiente de aquella onda expansiva a través de la música; principalmente del rock anglosajón y secundariamente del rock patrio afín a sus distintas corrientes¹². Los vínculos mencionados entre dos de los lenguajes

12 Ante la dispar recepción española del rock’and’roll, consecuencia de políticas culturales represoras, se dio a conocer un estilo pop «más o menos edulcorado y transformado», encarnado por los Teen Tops, los Llopis o el Dúo Dinámico (Ordovás, 1986:12). El aumento de eventos musicales a ritmo de twist (con sus consecuentes llamadas al orden) fue imparable, apareciendo las primeras publicaciones especializadas —*Discóbolo* o *Fonorama*— además del estilo yeye propio a un universo cursi de modernidad contenida. A inicios de lo sesenta surgen los conjuntos rockanroleros de chicos peinados —Los Pekenikes, Los Estudiantes, Los Salvajes...—. El *beat* rock anglosajón de los Beatles

generacionales: poesía y música, determinan las interacciones del público de estas revistas. En la primera página de *Disco Expres* las secciones «Nos escriben cartas» y «Poema para una canción» animan a la participación de los lectores mediante creaciones propias, opiniones personales intercaladas con debates y anuncios para compartir discos o formar una banda. Desde 1975 en adelante habrá una explosión de magazines unidos al rock: *Vibraciones*, *Rock Especial*, *Rock Cómix*, *Rock de Lux* o *Ruta 66*, que se convierten en focos comunicativos e informativos. Entre sus páginas aparecen crónicas de conciertos, cómics *underground*, reportajes y artículos de temas alternativos, lanzamientos de discos o letras de canciones traducidas.

El *modus vivendi* de Casanova da un paso biomusical: la formación de una banda junto a su mejor amigo. La cohorte del 77 acelera este proceso, novísimos como de Villena (1951) o Luis Alberto de Cuenca (1950) compondrán canciones para grupos pero no serán parte de ninguno, tampoco vestirán de rockeros, seguirán en todo caso las coordenadas del *dandy*. El poeta Haro Ibars (1948) sí compartió intereses y rasgos presentes en chicos más jóvenes (uñas pintadas, chupa de cuero, gafas de sol), además de participar en un conjunto efímero. Igualmente se dedicaría a la composición de letras y a una labor divulgativa en la que destaca el ensayo *Gay Rock* de 1975, que será un total referente para promociones posteriores, donde traducía canciones y poemas de rockeros¹³.

Ángel Mollá y Félix fundan Hovno, equipo artístico-literario y conjunto de rock sin trabajos musicales editados¹⁴ cuyo significado es ‘mierda’ en checo. Este cambio de idioma permitía sortear la censura a la vez que plantea «un programme no future subversif» (Vagueresse, 2017:23). En Hovno fusionaban su entusiasmo por las guitarras eléctricas y la poesía «rockmántica», componían *collages* plásticos, canciones y poemas (Casanova de Ayala en Casanova, 2017: 512). Uno completaba una línea que pasaba al otro para comenzar la siguiente a modo de montaje experimental construido a través de un imaginario enfrentado al franquismo sociológico: «Angelito [...] /sabía [...] que los Rolling no se disolvían que Franco/ no se retiraba que había lenteja con huevo duro/ para comer» (Casanova, 2017: 530). El espíritu agitador de los británicos cohabita paradójicamente con la eterna presencia del

o los Rolling tardó en calar (Ordovás, 1986). A finales de los sesenta el *beat* marca la evolución acompañada por la llegada del *acid* y el *hard rock*, que mezclados con otros géneros conformarán el *underground* patrio. Estas corrientes son las que enganchan los oídos de Casanova en su versión anglosajona. En la península aparecerán Los Canarios que cantaban en inglés (oriundos también de las islas), Los Buenos, banda de blues rock, Henry and the seven, adelides del soul rock o Shelly y la nueva generación. La música progresiva catalana se consolida en manos de Jaume Sisa o Pau Riba en comunión con el folk. En el sur el grupo Smash fusionó rock, blues y flamenco, redactando el ‘Manifiesto del borde’ una proclama de naturaleza estético-política. Estas bandas tendrán una repercusión limitada porque el franquismo constreñía las interacciones juveniles y limitaba determinadas derivas musicales. El servicio militar desestructuraba los grupos en momentos cruciales y la precaria industria debilitaba una escena relegada a las ‘catacumbas’ (Val Ripollés, 2017).

Las listas de éxitos solían coparlas la canción ligera melódica o pop, con el festival de Benidorm como buque insignia del desarrollismo musical. A mediados de los setenta el rock macarra y el urbano toman el relevo a las tendencias enumeradas. Acto seguido irrumpirá la Nueva Ola.

- 13 Debido a la creciente influencia literaria del rock la editorial Tusquets publica un año antes *Los cantos de la conmoción*, antología de letras de canciones que incluye creaciones de Chuck Berry, David Bowie o Alice Cooper además de otros compositores (Villena, 1989).
- 14 Hacían grabaciones experimentales y «caseras», «[...] música disonante y cacofónica, algo dadaísta» que suplía la falta de técnica y la necesidad creativa; cuando la destreza y colaboración con otros músicos dio frutos que se acercaban a un blues rock más redondo, Casanova falleció (Mollá, 2023: 7).

caudillo vinculada al plato tradicional de legumbres de tono pardo y gris, símbolo del paisaje emocional agobiante con que conciben el ambiente que les rodea.

Frente al modelo estructurador y limitado de la célula familiar las relaciones de amistad adquieren valor convertidas en redes esenciales para el sentido comunitario de las vivencias: «Y en esta comuna de amistad todo era de todos: guitarras, discos, libros. Y hasta su propia habitación, llena siempre de amigos, de música y versos» (Casanova de Ayala en Casanova, 2017: 608).

Los dos amigos escriben el “Manifiesto Hovno” publicado en 1972 en un periódico local, resumen de una postura estético-vital que reúne influencias musico-literarias:

Nos agrada el dulce lamer de Ian Anderson, la asquerosa belleza de Pink Floyd de Fripp & Sinfield y los suyos de Deep Purple y el romper cabezas y el deslizamiento “en zig-zag” de EL&P y CSN & Y y VDGG y TYA y lo nice [...] y todo aquello que puede causarnos regocijo en cierto sentido y amamos el hacer de Sarrión (MARTÍNEZ) (2017: 689).

Enumeran conjuntos de rock psicodélico, progresivo y blues (como Emerson, Lake & Palmer)¹⁵, mientras aluden a la experiencia sonora con sinestesias, oxímoron y epítetos: ‘asquerosa belleza’, ‘dulce lamer’... La vanguardia musical aporta unas novedades estéticas capaces de ‘romper cabezas’, porque generan atracción y fascinación. Poesía y música resultan mecanismos culturales de goce y rebeldía, vehículos de emancipación contrapuestos a las energías libidinales mortíferas del capital: «yanquilandia y los mercados comerciales» (2017: 689); y de la opresión, encarnada en el fenotipo del varón adulto de masculinidad hegemónica al que se parodia: «los prejuicios que brotan de los corazones acartonados de nuestros narizones de bigote corto» (2017: 690). Recurso común a las letras de rock, irónicas, socarronas y provocadoras con los maestros o los padres, eco del desafío cultural que presentan.

Finalmente declaran no temer a dadá sino a los discursos de los profesores de política. La reivindicación de la vanguardia ilustra los rastros soterrados de disidencia en los proyectos revulsivos de la realidad que a lo largo del siglo XX se han resistido al embate del poder desembocando en la radicalidad nihilista del punk (Greil, 1993); este último, género de aparición sincrónica a la muerte del autor y que el manifiesto ‘Mierda’ prefigura.

Las fotos de Casanova que acompañan a la reedición de Demipage —pueden visualizarse en Internet— son buen ejemplo de la complexión biomusical de los chavales modernos. La «belleza efébrica» se traduce en unos labios carnosos, las ondas en cascada de la melena larga, unos pantalones de campana ajustados acompañados de una guitarra eléctrica Eko o unas gafas de sol (Molina Foix, 2010). Félix encarna el retrato en ciernes de un imberbe Jim Morrison¹⁶. Su aspecto y forma de vestir

15 Las otras siglas corresponden a Crosby, Stills, Nash & Young, Van der Graaf Generator y Ten Years After. Ian Anderson es el cantante, guitarrista y flautista de los Jethro Tull, banda progresiva con elementos de música clásica, blues o jazz. Este subgénero apostó por la factura intelectual, la destreza interpretativa y la preponderancia de otros instrumentos frente a la guitarra, en una legitimización cultural del rock (Val Ripollés, 2017). Anderson meneaba su pelo largo con verdaderos arrebatos durante los conciertos en los que tocaba la flauta travesera con gran virtuosismo.

16 Mollá recuerda la adolescencia de ambos amigos en el colegio católico-privado La Salle-San Idelfonso de Tenerife, entretenidos en conversaciones sobre Janis Joplin, Jimmy Hendrix o Morrison. El día en que Morrison fue encontrado muerto con veintisiete años en la bañera de su apartamento parisino, se dirigieron a casa de Félix para escuchar

resultan tecnologías personales que le identifican en su día a día, también en la enunciación de los escritos.

Estos jóvenes en España son los ‘melenudos’ del ‘Rrollo’, el fenómeno *under* que brotará en las ciudades de los setenta y que Jesús Ordovás describió en un libro de mismo título tomado de esta expresión coloquial: «La pólvora hace estornudar/ a los insectos en Chile [...] / Todos los hijos del mundo/ intentan unirse, / oyen los mismos discos/ y se dedican al mismo rollo» (Casanova, 2017: 392)¹⁷. Fernando Aramburu lo indica en el prólogo a la reedición de 2017, pero existen numerosos testimonios para los que el ritual de escucha compartida supuso «uno de los primeros ejercicios de libertad de la tan cacareada Transición Política Española» (Taján en Grijalba, 2008: 201).

La producción poética del joven se acerca hasta 1973 hacia un estilo novísimo, más barroco y simbolista en *El invernadero*, también al automatismo experimental presente en *Hovno* y en los proyectos junto al padre. Estas tendencias derivarán hacia otro modo, pero no serán del todo abandonadas posteriormente, cuando el lenguaje se hace más prosaico, alcanzando intimidad y un «tono urbano, nocturno (y humano)» de tipo confesional (Mollá, 2023: 7). El rock y la presencia de la muerte jugarán un papel destacado que se entremezcla con lenguaje directo y memoria reciente bajo una «cadencia surrealista» (Molina Foix, 2010). En esta etapa se percibe el matrimonio entre poética rockera e irracionalismo común a las letras de Bob Dylan y otros músicos en la estela neovanguardista cuyas canciones trascendían lo meramente musical, porque podían funcionar por sí solas, eran poemas de ritmos sincopados (Villena, 1989).

La «poética del rock» depende de la prosodia, de las notas y ritmos que acompañan las palabras, que las expanden, las acentúan o las remarcan, cargando el signo lingüístico de connotaciones diversas: emocionales, románticas o agresivas (Pérez Pascual, 1994: 47). Es habitual que el lenguaje se torne conversacional abandonando pomposidades porque el elemento connotativo lo aporta la música, lo que también se relaciona con la naturaleza popular de estos géneros. El lenguaje contracultural visible en fanzines o cómics formulará un estilo antirretórico, jergal y popular a la par que irónico, relacionado con la desterritorialización lingüística menor. Rasgos presentes en la producción última del autor que recurre al diálogo directo con apelativos coloquiales: «¿Sabes una cosa, pequeña? / La última página de mi álbum / tiene tu boca lluviosa mordiéndome un labio, / un disco de rock’n’roll/ y calcetines de colores» (2017: 420). Además, el ritmo sincopado repetido de forma específica despliega una yuxtaposición casi azarosa de imágenes que genera una sintaxis novedosa (Padrón en Vagueresse, 2017: 43).

juntos la célebre canción “The End”. La experiencia, casi mística, tomó visos de «ritual funerario oficiado por el propio difunto» (Mollá, 2023: 6).

- 17 En «*Graffiti*», Casanova invoca a la hermandad de ‘peludos’, que además de tener el pelo largo se reconocen por usar auriculares y fumar cigarrillos. Éstos decoran sus habitaciones con estampas de los rockanroleros de los cincuenta, padres fundacionales del género: «[...] y los peludos que nacen/ con auriculares en la cabeza/ y coleccionan cientos/ de cajetillas de Camel/ y fotos de los viejos/ que le dieron cuerda/ a todo este asunto.» (2017: 402). El *graffiti* alude a una frase dedicada a Buddy Holly en la pared de un retrete porque los muros resultan medios naturales para las proclamas populares. La poesía y la música ayudan a apoderarse de la calle, espacio en vías de recuperación en un país constreñido por numerosas limitaciones civiles. La ciudad, personificada en voz colectiva, se narra mediante las historias de la gente, no con las noticias oficiales de los periódicos: «El papel higiénico/ es el auténtico/ diario íntimo/ de la ciudad» (2017: 402).

Otros efectos rítmicos se producen mediante figuras de repetición, ya sean anáforas, geminaciones, paralelismos o aliteraciones. Así sucede con el sonido de la ‘x’ que evoca el rasgueo de una guitarra eléctrica distorsionada junto al chillido de un indio (propio al imaginario cinematográfico del *western*) asimilándolo al jadeo sexual: «Y te juro por el fantasma de Hendrix / que oí la trompeta de ataque/ del Séptimo de Caballería / y un grito siux /que te cruzó el sexo» (2017: 404). Este poema, “Habitación 128”, alude a una experiencia amorosa personal y despliega recursos como el homenaje a mitos musicales, en este caso a Jimmy Hendrix, genio del rock fallecido por la ingesta de barbitúricos que como sucede en otros fragmentos: «Las leyendas de los retretes:/ “Buddy Holly vive con su rock en Tijuana”» (2017:402), interpreta esta música en su capacidad trascendente, convertida en «vecteur de “résurrection”» que mantiene vivos a sus artistas muertos (Vagueresse, 2017: 46).

El componente sexual —traducido en una verbalización explícita o velada que ocupa con fluidos, partes del cuerpo y experiencias de placer los poemas—, es intrínseco al rock, introductor de la fuerza libidinal rítmica en la música pop (Ordovás, 1987). Las letras de canciones destilan una sensualidad escandalosa para los mayores. Los códigos estilísticos también lo sugieren: vestimentas ceñidas que no dejan lugar a la imaginación —la portada de *Sticky Fingers* de 1971 con el pantalón marcando los genitales que fue censurada en España—, torsos descubiertos unidos a una gestualidad desbocada y aspectos melódicos de carácter orgiástico. Los alaridos jadeantes de Jim Morrison y Mick Jagger, o los movimientos de cadera de Elvis Presley resultan buenas muestras. Por eso en «Noviembre y mi chica» casa a la perfección hacer el amor en el coche mientras en la radio suena un «dulce rock’n’roll» (2017: 396).

Hay un despliegue de campos semánticos constituidos por melodías o instrumentos: voces, trompas, guitarras Fender, teclados, country, blues o jazz. A veces en forma de símil: «Al final del invierno / te hablé tan rápido / como una armónica de boogie woogie» (Casanova, 2017: 404). En otras ocasiones la descripción sonora formula écfrasis parecidas a las de Martínez Sarrión: «Se cruzan las voces y tiemblan, / Emerson se escurre en el teclado, / corre de lado a lado en zigzag, /rompe la barrera del tiempo, vuela, / [...] se entumescen los huesos y las gargantas» (2017: 425). Lo mismo sucede en «Al *Tarkus* de E.L.P» con un onirismo simbólico deudor de la ciencia ficción que alude al álbum de Emerson Lake & Palmer cuya carátula muestra un armadillo-tanque de guerra que avanza un combate alucinógeno e interplanetario: «En las cuevas extragalácticas y rojos tendones, / a su paso se encuentra el palacio fatídico/ con muros de opio en sus torretas» (2017:428).

La intertextualidad musical es otro recurso habitual, Vagueresse (2017) localiza una célebre referencia en «Eres un buen momento para morirme», último poema escrito antes de fallecer, que alude al tema versionado por Nancy Sinatra, «Bang, Bang». Un verso entero se ocupa con la onomatopeya del estribillo de la canción, evocación al juego infantil de indios y vaqueros en el que los disparos fingidos representan el desengaño amoroso adulto. El poeta —metaforizado en pistola de pasión— ‘dispara’ e interpela —con la denominación cariñosa «nena», calco del *girl* o *baby* de las melodías rockeras— a la que era su novia y dedica el poema en los paratextos: «A María José» (María José Sánchez Pinto, presente en las fotografías de la edición de Demipage). Quién sabe si esos últimos versos eran una despedida premeditada o la mala fortuna los convirtió en profecía. Las fronteras entre realidad y literatura resultan difusas en el artista transicional ‘culpable’, que se ve convertido «[...] en letra: su *biografía* se anula por el doble juego *peligroso* (Bataille, Leiris) de la literatura. Escribe lo que le sucede, pero *sólo le sucede al escribirlo*. La creación es su autocreación [...]» (Labrador 2017: 378):

[...]
Debes saber que a veces
soy como un entierro interminable,
siempre triste y azul
subiendo y bajando
por la misma calle.
Pero otras veces soy un río de risa
corriéndome por toda la ribera,
haciendo el amor a la mar,
una felicidad contagiosa
un revólver de amor, nena,
y voy a disparar justo a tu corazón
¡bang, bang!
¿te di?
Quiero arrollarte, enrollarte y arrullarte,
montaña de aguardiente
y tarde rojiza
Eres un buen momento para morirme.
(Casanova, 2017:421-422).

Los intertextos musicales también aparecen en forma de citas directas de canciones. A la reproducción literal de un largo mandamiento religioso de ‘amor al prójimo’, común en aulas dirigidas por organizaciones religiosas, se contrapone un fragmento de la canción «I got the blues» de los Stones, metáfora musical de desamor melancólico: «“Love is a bed full of blues” / esto es correcto, moderno, ágil» (2017:499). El rock se considera el lenguaje poético eficaz que ha venido a romper el yugo expresivo de lo represivo y antiguo. La capacidad sintética de las letras de las canciones, que al acompañar música se deben a una economía expresiva capaz de decir mucho en poco tiempo y espacio, ejerce una influencia convertida en marca de un estilo depurado y menos ornamentado. La expresión se condensa, eligiéndose específicamente con hallazgos que connotan al máximo a la par que el ritmo se sincopa y los versos se acortan.

Las emociones que la música genera resultan contradictorias en esa dinámica antagónica que guía los versos. Es una dependencia insoslayable: «La música/ es lo único que me importa», generadora de dicha compartida, para convertirse en un blues que te arrastra hacia «un pozo individual» evasivo y autocomplaciente (2017: 410-411). Esta disposición sentimental de tipo dual alcanza carácter generacional en un momento histórico de cambio que sorprende a los sujetos idealistas esperando una revolución existencial que se sospecha imposible.

En una entrevista dos días antes de morir el isleño insiste en la vinculación de su existencia con un larguísimo rock, fusionando vida y música por última vez. No podemos afirmar que se suicidara, Mollá (2023) habla de una falsa leyenda que lo relaciona con autores malditos, que más que admirar, Félix parodiaba. Sin embargo, su idiosincrasia es comparable a la de otros coetáneos caídos. Estos sujetos abandonan los proyectos vitales cuando los lenguajes del cambio, el rock o la poesía, resultan insuficientes (Labrador, 2017). Más allá de hipótesis, Félix se convirtió en un escritor malogrado dueño de una obra que pretendía cierta dislocación y que ahora ocupa una constelación borrosa.

5. Conclusiones

La poesía del rock permite un entendimiento del campo literario de la transición expandido porque recupera autores relegados o cuestiones epistémicas reconocidas pero no excesivamente estudiadas. Por ejemplo, la relación de los novísimos y el rock como iniciadores de esta interacción. La obra de Casanova demuestra que el alcance del rock no fue superficial en la poesía española, abarca cuestiones formales y temáticas vehiculadas por el enfrentamiento al mundo burgués y la ruptura estética.

Será posible tratar el diálogo literatura-rock de forma individual o mediante una comparativa entre autores o disciplinas. De este binomio surgen escritores que también han sido músicos —muestra preceptiva es Ángel Petisme (Villena, 1992a: 159)—. Y es que en las últimas décadas del siglo XX la música popular vertebrará los principales fenómenos culturales. Félix F. Casanova, Eduardo Haro Ibars, Fernando Merlo, Xaime Noguerol, Lois Pereiro, Antón Reixa, Pepe Sales, Mariano Sánchez Soler, El Ángel (Ángel Álvarez López), Poppy (José Antonio Saavedra) o Roger Wolfe, son poetas en los que el rock suena con diversos resultados. Algunos todavía ocupan el subsuelo, algo que eligieron conscientemente, desinteresados de la escena literaria se enunciaron mediante canales subalternos con una obra que nos habla de un tiempo histórico controvertido. En un sentido inverso que atiende al rock influido por la literatura, encontraríamos que también aquí hubo rockeros —no solo cantautores— que escribían poesía, es el caso de Ramoncín y su libro *Animal de ojos caídos...* de 1979. Pero las relaciones poesía-rock sobre todo en el primer sentido no han sido especialmente abordadas, por lo menos de forma extensa o monográfica¹⁸.

El estudio de esta música en la poesía de Casanova relacionada con el imaginario contracultural apela a cuestiones extratextuales y biográficas que exigen enfoques de tipo cultural, comparativo, histórico o socio literario. Por otra parte, revela posiciones de deserción en las que sin ejercerse un compromiso declarado, se cuestiona el momento histórico mediante un lenguaje iconoclasta. La obra del canario articula un gesto artístico convertido en acto político del que brota un testimonio, una ruina desenterrada que susurra al presente a ritmo de rock.

Referencias bibliográficas

- CASANOVA, F. F. (2017). *Obras completas*. Madrid: Demipage.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Anexos de *Tropelías*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BOURDIEU, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XX Editores.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A., LABRADOR, G., & JEREZ, C. (2018). *Economía libidinal de la transición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FERRÁN, J. M. (2017). *La ruptura posmoderna: esteticismo y culturalismo en los poetas «novísimos» españoles*. Sevilla: Renacimiento.

18 Destacan los números de la revista *Litoral*, ‘«La poesía del rock» y «Rock español. Poesía & imagen» publicados en 1989 y 2010, o el libro de Elisa Zamora, *Juglares del siglo XX: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor* de 2002.

- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GARCÍA MARTÍN, D. (2016). «Yo hubiera o hubiese cumplido 60 años», en *El Estado Mental*. Disponible en: <<https://elestadomental.com/diario/yo-hubiera-o-hubiese-cumplido-60-anos>> [20 de septiembre de 2024].
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1980). *Las voces y los ecos*. Gijón: Ediciones Júcar.
- (1988a). «Tendencias de la poesía última». *Los Cuadernos del Norte. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 9 (50), pp. 150-153.
- (ed.) (1988b). *La generación de los ochenta. [antología]*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians.
- GRACIA, J. (2001). *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
- GREIL, M. (1993). *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- GRIJALBA, S. (ed.) (2008). *Palabra de rock. Antología de letristas españoles*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- HARO IBARS, E. (1976). «Muere Félix Francisco Casanova», *Triunfo*, Año XXX, 678, p.52.
- HELLER, Á. (1989). «Existencialismo, alienación, postmodernismo: los movimientos culturales como vehículos de cambio en la configuración de la vida cotidiana», en A. HELLER Y F. FEHÉR. *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península, pp. 232-247.
- IRAVEDRA, A. (2018). «De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas novísimos», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 585-615.
- LABRADOR, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- LABRADOR, G. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.
- LABRADOR, G. (2008). *Poéticas e imaginarios de la transición española. campo, discursos, fracturas*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LANZ, J. J. (1993). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LANZ, J. J. (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1980). *El centro inaccesible. Poesía 1967-1980*. Madrid: Hiperión.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2004). *Poesía '68. Para una historia imposible. Escritura y sociedad, 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MOLINA FOIX, V. (2004, abril 24). «Las flores del maldito», en *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2010/04/24/babelia/1272067946_850215.html> [20 de septiembre de 2024].
- MOLLÁ, A. (2023). «Félix F. Casanova, el artista como colegial imberbe», *Letras canarias 2023*, 12, pp. 6-7.
- NAVARRO, S. (2023). *La comunidad inasible. La poesía española de la Transición en la crisis del humanismo*. León: Universidad de León.
- ORDOVÁS, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.

- ORIHUELA, A. (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Editorial Berenice.
- PANERO, L. M.^a (2020). *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor.
- PÉREZ PASCUAL, Á. (1994). «La poesía y el rock», *Pliegos de la insula Barataria. Revista de creación literaria y de filología*, 1, pp.137-152.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RIBAS, J. (2017). *Los '70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: Editorial Planeta.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2012). *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición Española*. Edición no venal. Salamanca: Editorial Delirio.
- SILES, J. (1992). «Los Postnovísimos», en F. RICO y D. VILLANUEVA (eds.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres*, Vol. IX. Madrid: Crítica, pp.161-164.
- VAGUERESSE, E. LE (2017). «Félix Francisco Casanova (1956-1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol: sexe, mort et rock'n'roll chez le poète maudit des Canaries», en F. HEITZ, E. LE VAGUERESSE y S. MORENO (eds.). *Petits génies. La création à 20 ans*. Reims: Editions et presses universitaires de Reims, pp. 21-51.
- VAL RIPOLLÉS, F. DEL (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985, diciembre 3). «Sobre “los novísimos” y sus postrimerías» en *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1985/12/03/opinion/502412411_850215.html> [20 de septiembre de 2024].
- VILARÓS, T. M.^a (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- VILLENA, L. A. DE (1992a). «Los Postnovísimos», en F. RICO y D. VILLANUEVA (eds.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres*, Vol. IX. Madrid: Crítica, pp. 157-161.
- VILLENA, L. A. DE (ed.) (1992b). *Fin de siglo. Antología. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid, Visor Libros.
- VILLENA, L. A. DE (1989). «Su poesía». *Los Cuadernos del Norte. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 56 (10), pp.18-19.
- VILLENA, L. A. DE (ed.) (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visor Libros.
- WHITELEY, S. (2003). *The Space Between the Notes. Rock and the Counterculture*. New York: Routledge.