

«La otra sentimentalidad» y «La poesía de la experiencia». Una aproximación¹

“The Other Sentimentality” and “The Poetry of Experience”
- An Approximation

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza
España
jrubio@unizar.es

(Recibido: 10-06-2021;
aceptado: 03-11-2021)

Resumen. En la vida literaria se acuñan continuamente expresiones y etiquetas críticas para definir las novedades. Algunas resultan afortunadas y con los años entran en la historia literaria. Relacionadas con la poesía española, dos de estas etiquetas vienen siendo muy discutidas en los últimos años entre nosotros: «la otra sentimentalidad» y «la poesía de la experiencia». Asumidas por unos y denostadas por otros, a partir de ellas voy a hacer algunas consideraciones sobre algunos de los poetas españoles más representativos en las últimas décadas.

Abstract. New expressions and critical labels are continuously coined in the literary world in order to define novelty. Some of these turn out to be fortuitous and with the passage of time, enter into literary history. In relation to Spanish poetry, we have come to debate two of these labels in the last few years: “the other sentimentality” and “the poetry of experience.” Taken up by some and reviled by others, I will consider some of the most representative Spanish poets of the last decades in light of these terms.

Palabras clave: *Movimientos poéticos; Otra Sentimentalidad; Poesía de la experiencia; Educación literaria.*

Keywords: *Poetic movements; another sentimentality; poetry of the experience; literary education.*

¹ Para citar este artículo: Rubio Jiménez, Jesús (2022). “La otra sentimentalidad” y “La poesía de la experiencia”. Una aproximación. *Alabe* 25. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2022.25.11

La segunda etiqueta tiene que ver con el afortunado título del libro de Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, y la importancia que ha adquirido con el correr de los años el poeta que fue su principal defensor entre nosotros: Jaime Gil de Biedma. Se puede afirmar que Gil de Biedma fue el verdadero mediador entre Langbaum y los poetas españoles, cuando acudió a sus conceptos para explicar su propia escritura y para explicar la poesía de otros en ensayos como «El mérito de Espronceda» y «Como en sí mismo, al fin», un ensayo de 1977 sobre Luis Cernuda. Han sido estos escritos los que se han manejado sobre *la poesía de la experiencia* mucho más que los de Langbaum y de aquí ciertas distorsiones y simplificaciones. El libro de Langbaum, de hecho, no ha sido traducido en España hasta 1996, en la editorial granadina Comares. Edición de Julián Jiménez Heffernan y prologado por Álvaro Salvador, uno de los poetas adscrito a la poesía de *la otra sentimentalidad*, quien recuerda estas circunstancias y que fue un libro nacido de los ensayos críticos de Eliot y que se desarrolló en diálogo con las ideas de este sobre la poesía.

La etiqueta *la otra sentimentalidad* remite a los textos reflexivos con los que se dieron a conocer varios poetas –sobre todo en Granada–, desde los años ochenta y que hoy constituyen uno de los referentes de la poesía española. En 1983, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea firmaron conjuntamente el libro *La otra sentimentalidad*. Y el 8 de enero de 1983 en *El País* lanzaron su manifiesto poético basado en Antonio Machado, quien a través de Juan de Mairena, reflexionó acerca de una nueva sentimentalidad para crear una poesía diferente, que suponía una reacción contra los poetas *novísimos*, que habían tenido como valedor principal a José María Castellet, autor de una célebre antología publicada en 1971: *Nueve novísimos poetas españoles*. Defendía ahora el crítico catalán, antaño defensor de la poesía comprometida, una escritura culturalista y alejada de la poesía comprometida dominante en España en los decenios anteriores. Resultó una poesía minoritaria, para un público iniciado y en parte la reacción señalada tiene que ver con ello: aspiraban a recuperar el contacto con el público y a un compromiso social formulado a la altura de los tiempos. Podría decirse que intentaban escribir una nueva poesía cívica. Para los poetas de «la otra sentimentalidad» era imprescindible escuchar el latir de la historia y la reflexión moral sobre los sucesos vividos y trasladados al poema.

Un profesor de la Universidad de Granada estuvo desde el comienzo detrás de esta nueva tendencia, alimentando con su certero pensamiento las búsquedas de aquellos entonces jóvenes poetas hoy consagrados y en algunos casos, además, reconocidos profesores universitarios. Me refiero a Juan Carlos Rodríguez quien en 1974 publicó ya *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Referido al Renacimiento español planteaba una consistente discusión ideológica sobre las nuevas bases del pensamiento occidental en aquel tiempo y ha seguido después desarrollando este pensamiento de bases marxistas, aprestadas por Louis Althusser, y psicoanalíticas, con una atenta lectura de Freud; y fue jalonando con sus reflexiones el devenir de estos poetas como se puede ver en *Dichos y escritos. (Sobre la otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)* (1999), donde recopiló escritos que les fue dedicando con

diferentes motivos. Aunque alguna vez se ha dicho que «la otra sentimentalidad» murió al día siguiente de nacer, lo cierto es que ha sido una etiqueta de éxito a cuyo amparo encontramos algunas de las voces poéticas más interesantes de los últimos años.

No son las únicas etiquetas que se han manejado para referirse a estas tendencias poéticas surgidas del reflujo del culturalismo excesivo de los novísimos: José Luis García Martín ha hablado de «la poesía figurativa» en *La poesía figurativa* (1992); Luis Antonio de Villena en *La lógica de Orfeo* (2003), utiliza el marchamo de «poesía del realismo meditativo». Miguel D'Ors, sin embargo, no dudaba ya en hablar directamente de «la poesía de la experiencia» en su libro *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven* (1975-1993), publicado en Granada en 1994.

El proceso iría de «la otra sentimentalidad» a «la poesía de la experiencia», la primera referida al grupo granadino y la segunda ampliando este primer horizonte y acogiendo también a otros poetas que tantearon caminos parecidos en otros lugares como Joan Margarit (Cataluña), Benjamín Prado (Madrid), Carlos Marzal y Vicente Gallego (Valencia), etc. Dos importantes libros antológicos ayudan a delimitar mejor y más aún lo sucedido:

Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (2003), presenta una interesante antología de los diez años centrales de «la otra sentimentalidad». Recoge poemas de Álvaro Salvador, Javier Egea, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Teresa Gómez, Benjamín Prado, Inmaculada Mengíbar. Es decir, básicamente el grupo granadino inicial.

Araceli Iravedra, en *Poesía de la experiencia* (2007), con mayor distancia crítica describe lo acontecido durante un mayor tiempo dando cuenta de las fisuras producidas por la evolución personal de los poetas. Y, además, amplía la nómina de poetas antologados, recogiendo poemas de Álvaro Salvador, Jon Juaristi, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Fernando Beltrán, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, Carlos Marzal y Vicente Gallego. Es decir, se han añadido nombres de poetas que vienen desarrollando su obra en otros lugares y en los que advierte afinidades con los anteriores. Es más, podríamos con más espacio indagar en las redes de relaciones personales que se han ido tejiendo con el correr de los años con algunos de los poetas granadinos, en especial con Luis García Montero, familiarizado con todos ellos, haciendo buena la afirmación básica de que la poesía requiere complicidad, es lugar de encuentro. Las mujeres, sin embargo, con la excepción de Ángeles Mora, parecen haber quedado en segundo plano.

La historia de la poesía contemporánea –y la de otras épocas– es la historia de sus antologías, aunque cada vez más aceleradas, de forma que hay algunas que ocupan el lugar de *los manifiestos*, lo que no deja de ser otro fenómeno ligado a la modernidad. Abundan en la poesía actual los poetas que se dedican a antologarse casi antes de haber publicado obras. Son como esos perros a los que no se sabe por qué les entra la manía de querer morderse el rabo y dan vueltas y más vueltas tratando de lograrlo. Las antologías citadas no pertenecen a esta modalidad de las *antologías-manifiesto*, sino a las realizadas con cierta perspectiva y destinadas a que permanezcan ciertos conceptos que responden a una expresión articulada de una manera de entender la poesía.

Aquí las tomo como instrumento útil para acercarme a la obra de algunos poetas, no digo tomados al azar, pero tampoco con pretensiones de exhaustividad. Además, voy a referirme sobre todo a su reflexión sobre la poesía, a los testimonios de su experiencia de la poesía. Seré muy prudente y me quedaré junto a la entrada del «bosque sagrado». Nuestros poetas han aprendido a reflexionar sobre la poesía con criterios cada vez más amplios e internacionales. Y a vivir la experiencia de la poesía en ese nuevo horizonte. La escritura poética y la reflexión sobre ella son hoy inseparables. Los textos reflexivos de los poetas arrojan luces indispensables para entrar en sus recintos poéticos.

En ellos se reconocen maestros y se perfila la invención de la propia tradición. Un repaso de la tradición española próxima nos llevaría a Bécquer porque es el primer gran poeta contemporáneo en lengua española. Muy admirado por todos los que citamos después, empezando por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y de los cercanos, imposible eludir a Luis Cernuda acaso el mejor heredero del becquerianismo más profundo. Jaime Gil de Biedma y Ángel González ejemplifican bien los precedentes «realistas» con quienes quisieron entroncar y puente el primero, como queda dicho, para ellos con la «poesía de la experiencia» y sus técnicas. Además, estos poetas se remiten unos a otros de continuo. Es decir, componen un *orden simultáneo* al que es necesario acceder para comprender su escritura poética. Y de aquí que junto a *la poesía de la experiencia* importe dilucidar paralelamente el concepto de orden simultáneo tal como lo expuso Eliot.

Como es sabido, Thomas Stearns Eliot (1888-1965) fue un bancario elegante que escribió algunos libros fundamentales de la poesía del siglo XX. Y jalonó su escritura con una actividad crítica constante y una reflexión sobre la poesía. Trazó los límites de su mundo con perspicacia. En 1922, con *La tierra baldía*, dio un salto memorable. La cumbre sería quizás el Nobel en 1948, pero a la vez llevó a cabo una labor de análisis literario de importancia crucial en el ámbito inglés y de rebote también en otros, como el nuestro. Pedro Salinas y Jaime Gil de Biedma se percataron bien de su importancia en nuestro idioma. Salinas se hizo eco enseguida de sus planteamientos al escribir su formidable libro sobre *Jorge Manrique. Tradición y originalidad*. A Gil de Biedma nos iremos refiriendo continuamente. Hoy la familiaridad con la obra de Eliot es algo cotidiano entre los poetas y críticos de poesía españoles. Pero no sucedía lo mismo en los años cuarenta del siglo pasado y fueron necesarios estos puentes tendidos por un español del exilio –Pedro Salinas– y su descubrimiento por alguien familiarizado con la poesía en lengua inglesa como Gil de Biedma.

Eliot pensaba que el crítico solo puede concebir unas pocas ideas originales y se aplica al estudio de la tradición literaria con lo que va acarreado materiales con los que construye su sistema como quien construye una colmena. Con precisión, tenacidad y continuidad. Después de todo no es sino una variante de una imagen tópica clásica: la abeja frente al gusano de seda. Esta liba alrededor, el otro saca su hilo de dentro. Centenares de veces ha servido esta imagen para explicar los conceptos de imitación simple e imitación cruzada o múltiple.

Desde 1917 Eliot empezó a publicar sus «Reflexiones sobre la poesía contempo-

ránea» y en 1919 ya escribió su célebre ensayo «La tradición y el talento individual» que integró en *El bosque sagrado*.² Era el momento también de su tesis doctoral en torno a la filosofía de F. H. Bradley, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, que lo dotó de conceptos sobre cómo el lenguaje enriquece la realidad, el tiempo como condicionante de nuestra percepción, el respeto por las palabras, etc. Su tesis básica es que no puede haber hecho o experiencia válida alguna sin que esta quede previamente conformada dentro de un patrón o sistema de relaciones que la doten de significado aun cuando este último no tenga nunca un carácter final; antes bien, está sometido a constantes alteraciones, a reajustes; las verdades vividas son parciales y fragmentarias.

Es la tesis básica que sustenta *El bosque sagrado*: el papel fundamental que juega la tradición en lo que se refiere a la creación, a la interpretación y a la evaluación del arte. Con este planteamiento y estas armas se embarcó en la interpretación –reinterpretación más bien– de la tradición literaria inglesa centrándose en los autores que más le habían influido.

Su mérito fue centrarse en su propia experiencia creativa con lo que el libro es una ayuda inestimable para la elucidación de sus poemas y piezas teatrales. Se reconoce en una tradición que inventa: Baudelaire, Pound, y sobre todo, Dante. Le preocupaba cómo escribir poesía en el momento presente y su posible utilidad. Y pasado el tiempo los llamados «ensayos retrospectivos», esto es, la revisión propia. Corrige, pierde agresividad. Incluida la consideración de la relación del poeta con la tradición que en «Crítico al crítico» suaviza su afirmación de que ningún poeta tiene plenamente sentido por sí mismo y que su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado.

Sea como fuere el ensayo de 1919 ofrece unas reflexiones interesantes para lo que trato de explicar aquí. Para él, como afirma en «La tradición y el talento individual», «la actividad crítica es tan inevitable como el respirar» (219) y conviene cuando leemos un libro y sentimos una emoción suscitada por su lectura reflexionar porqué sucede esto. Cuando lo hacemos tendemos a destacar los aspectos que menos le asemejan a los demás, que aquellos que lo acercan a otros: «nos afanamos en aislar algo que pueda aislarse para disfrutarse.» A él le interesaba otra perspectiva que expone a continuación:

Pero en cuanto nos enfrentemos a un poeta sin ese prejuicio nos damos cuenta de que, no solo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor. (219)

² El título proviene de la tragedia de Sófocles *Edipo en Colono* donde el atormentado héroe solo encuentra la paz en el bosque sagrado, allí donde se encarnan los poderes divinos. Pero este bosque solo se alcanza mediante un retorno a la tradición lo que entraña en el mundo moderno un gran esfuerzo, tener sentido histórico. Estaba en el aire la reflexión sobre la ruptura histórica con el pasado. Suponían intentos de reconstrucción de Europa rota en realidad (y también de sí mismo), lo que le llevó a su conversión religiosa. Así entendemos mejor que hablara de que «El progreso del artista es un continuo autosacrificio; una continua extinción de la personalidad»

¿Esto quiere decir que la poesía es mera repetición de lo mejor del pasado? ¿Todo está ya dicho? No precisamente. El asunto es más complejo y más interesante. Sigue Eliot

La tradición reviste una significación mucho más amplia. No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no solo como algo pasado, sino como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico –que es un sentido de lo intemporal y de lo temporal, así como de lo temporal unido a lo intemporal– es lo que hace tradicional a un escritor. Y es a la vez lo que hace a un escritor más agudamente consciente del lugar que ocupa en el tiempo y en su contemporaneidad. (221)

La originalidad absoluta por lo tanto es un espejismo. Y es tan innecesaria como inútil. Sigamos:

Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos. (221)

Solo por comparación con lo anterior adquiere sentido lo nuevo que, además, reordena y modifica lo anterior. Esta idea de orden suponía para él que el pasado se ve modificado por la nueva obra tanto como que la obra presente es dirigida por el pasado. La nueva obra es juzgada de acuerdo con las normas del pasado, pero aquellas son cuestionadas por la nueva obra. Salvo que sea pura redundancia. ¡Y cuanta redundancia hay en lo nuevo! O ¡qué viejo es con frecuencia lo nuevo! Cuando habla de la tradición como un orden simultáneo se refiere a que: «Hay que insistir en que el poeta debe desarrollar o procurar ser consciente del pasado y que debe seguir desarrollando esa consciencia a lo largo de toda su carrera.» (227) Este posicionamiento de Eliot cuestiona la originalidad pero sólo aparentemente: «Lo que se produce es un continuo sometimiento de sí mismo, en la situación en que se halle, en aras de algo más valioso. El progreso de un artista es un constante autosacrificio, una continua extinción de la personalidad.» (227)

Para Eliot se produce un proceso de despersonalización, pero paradójicamente solo así adquiere sentido la obra de un poeta si tiene suficiente personalidad como para ser considerado un poeta. Le importa subrayar la importancia de la relación del poema con otros poemas de otros autores. Defiende «la poesía como un todo vivo de toda la poesía que se ha llegado a escribir.» Incluso aventura que cuanto más despersonalizado está el poeta, más maduro es, mejor conoce los mecanismos de la tradición. Con sus emocio-

nes, pero también con los recursos que le proporciona la tradición construye su poética y escribe su poesía, crea su propio *orden simultáneo* en el que integra o rechaza lo anterior. Cuando analizamos la mejor poesía descubrimos diferentes componentes sometidos a una presión que los funde.

La reflexión sobre las voces de la poesía se funda en esto. La idea del poema como simulacro, como algo construido se alimenta de reflexiones como estas y si ya Diderot había afirmado que «Detrás de cada poesía hay un embuste» hoy casi nadie discute que el poeta es *un fingidor*, según la feliz acuñación de Pessoa. Para Eliot era importante aquí la personalidad impersonal del poeta y concibe su trabajo como el de un demiurgo en opinión de su editor español; hay que deshacerse de la personalidad inmediata y acceder a otra donde el peso de la tradición es fundamental; es preciso limpiar las puertas de la percepción. La realización del artista es un proceso de incorporación a una tradición depurada, una incorporación que tiene algo de ascético.

La tradición es un consenso reinterpretado hasta el infinito. Una visión del poema como cristalización de lo superior que alcanza un estatus propio más allá de su autor. Pero esto no merma la importancia del poeta, sino que por el contrario, acentúa su valor de visionario, de transmisor de un mensaje superior. Su misión es encontrar palabras para lo inarticulado, captar aquellos sentimientos que la gente apenas llega siquiera a percibir, porque no tienen palabras para ellos. Explorar el misterio de la existencia sumándose a una tradición sería la misión del poeta.

Ideas como estas nutrieron la reflexión de los nuevos poetas a los que nos referimos junto con su activismo social. La década de los ochenta fue la década ascendente y tuvieron un papel fundamental revistas y actos celebrados en Granada. Construían su tradición. La revista *Olvidos de Granada* guarda quizás los mejores testimonios de esta labor. Su título es juanramoniano y su intención era llenar los huecos de la memoria de Granada. Editada por la Diputación de Granada, con formato de periódico, supuso un decidido intento de defensa de la cultura pública: «Para ser patriarcas de la moral, es conveniente conocer nuestra historia de personas morales», se dice en el Editorial del número 10. ¿No había reclamado Juan de Mairena una nueva moralidad para que fuera posible una nueva poesía? En ello andaban.

Para ellos jugó un papel fundamental el regreso a la realidad social española y en esta labor les ayudó mucho la revisión crítica de la llamada generación de 1950, tanto los novelistas como los poetas. Dos números sobre todo contienen información interesante, el 10 correspondiente a octubre de 1985 y el 11, publicado ya en 1986.

En el primero, Juan Carlos Rodríguez publicó «El descubrimiento de la realidad. Notas sobre la novela a partir de 1939», partiendo de su experiencia de lector de novelas. Criticó las editoriales de los que llamó catalanes de Burgos: Nadal y Vergés, franquistas, promotores de la editorial Destino y de la revista homónima, que habrían creado en un primer momento una literatura aceptable y adaptable a las nuevas circunstancias del país aunque apareciera bajo los marchamos de existencialista (*Nada*, de Laforet; o las novelas de Delibes, a quien consideraba un existencialista católico).

En una segunda fase, que comenzaría con *El Jarama*, la novela social se convirtió en la corriente fundamental. Mezclados realismo social y objetivismo irían escribiendo sus novelas Ignacio Aldecoa, Juan y Luis Goytisolo, Armando López Salinas, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos y Juan García Hortelano, a quien considera fundamental con *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*.

Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos, abriría una tercera etapa ya en los años sesenta. Se quebró así el realismo decimonónico pequeñoburgués promovido desde el régimen, superando su costumbrismo y conformándose una novela de mayor empuje, con un existencialismo más hondo, expresión de un realismo crítico y social.

Era una invitación a leer a estos novelistas como desde otros ensayos se hacía con los poetas equivalentes de lo que da buena muestra José Luis García Martín en «La generación de medio siglo», contando cómo fue descubriendo los poetas equivalentes: Francisco Brines con su hedonismo elegíaco, Ángel González con su lirismo sobrio y exacto, lleno de humor e ingenio, una poesía consciente de sus recursos; Jaime Gil de Biedma, rico en referencias culturales, pero manteniendo siempre un tono confidencial y defendiendo que un poema debe tener las buenas cualidades de la buena prosa como sostenía Auden; José Ángel Valente, que le interesó como traductor de Kavafis, pero cuya seca elegancia no le acababa de llegar... Hasta 1980 no logró sistematizar su acercamiento a estos poetas en su tesis doctoral y en los trabajos críticos que la han seguido.

Y el número 11 es mucho más interesante con su encuesta sobre la novela y la poesía de los años cincuenta, formando parte de la organización de un encuentro que tuvo lugar en diciembre de 1986 bajo el título de «Palabras para un tiempo de silencio». Un número apasionante con artículos, además, sobre Cesare Pavese, Orson Welles y Proust, entrevistas a Antonio Domínguez Ortiz y Alfredo Bryce Echenique.

Y un clarificador ensayo de Nuria Perpinya Filella sobre «La poesía de Gabriel Ferrater entre la anécdota y la moral», quien según ella se aparta del mesianismo del realismo social imperante para ofrecer otro realismo más hondo, cotidiano e individual, huyendo de los raptos románticos y del angelismo, prefiriendo la ironía y el racionalismo desmitificador, con una gran capacidad para mostrar las tensiones entre el tiempo personal y el tiempo histórico; los miedos nacidos de la infancia excepcional vivida por la guerra. Con reflexiones morales no teóricas sino filtradas a través de anécdotas cotidianas. Con maestros novedosos: Eliot, Auden, Kavafis, Pavese. Sus poemas a veces son imitaciones tácitas de estos poetas, muy atento a su oficio y a un mundo en cambio. Y por todo ello, la ensayista lo consideró «poeta de la experiencia», que entroncaba más con la tradición poética inglesa que con la suya inmediata.

El número 13 de la revista, extraordinario, recogió el resultado de aquellas jornadas sobre «Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50». Se presentaba todo ello como «materiales» para reflexionar. O imágenes recabadas para una exposición: por ejemplo fotos emblemáticas de la tumba de Antonio Machado en Colliure. Un volumen excepcional en el que no puedo entrar aquí en detalle. Tan solo voy a mencionar algunas contribuciones sobre la poesía muy por encima: Juan Carlos Rodrí-

guez aportó «Unas notas sobre poesía» con su tesis de que la poesía es experiencia de las cosas a través del lenguaje; y de aquí la importancia de conocer las falacias de este. Carlos Barral sostenía que «Poesía no es comunicación». Y Jaime Gil de Biedma aprovechó para seguir con su predicación «Sobre función de la poesía y función de la crítica de T. S. Eliot». José Ángel Valente mostraba su preocupación por una escritura de gran exigencia en «Tendencia y estilo». De carácter más histórico sobre la poesía de los años cincuenta escribieron Antonio Jiménez Millán, «La poesía de un tiempo»; Luis García Montero, «Del cincuenta en adelante»; Antonio Chicharro Chamorro, «De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo». Se estaban restableciendo puentes que la riada novísima había arrasado para poder acceder de nuevo a la poesía comprometida.

Podríamos aducir otros trabajos publicados en *Olvidos de Granada*. Me limito a dos: Luis García Montero: «Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos», ahondando en la reflexión sobre la distancia que hay entre el poeta y su obra, la dignidad de las palabras más corrientes, evitando el discurso arcaizante, que es uno de los riesgos de los poetas sacralizadores. En él, muchas veces el juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos. A la hora de hacerlos, recuerda con lucidez. Es la única forma sagaz de culturalismo frente al espectáculo de la cultura personal exhibida. Utilizando diferentes fórmulas (cita al comienzo del poema, que luego se utiliza dentro; cita directa sin aviso de otro poeta; citas no respetadas sino manipuladas, autocitas...). Lo que importa es la relación de uno con el verso, el cuestionamiento permanente del yo; la cita de la propia vida o experiencia como quien cita un verso. La distancia es fundamental: el poema es el territorio de la reflexión.

Y de Álvaro Salvador, «Ángel González o la poética del pudor» es otro ejemplo interesante. Señalaba que su primera etapa está llena de ejercicios de imitación en *Áspero mundo* (1950), en *Palabra sobre palabra* (1965), una escritura muy pesimista marcada por la conciencia de la derrota del humanismo. Después, en *Grado elemental*, se daría una salida a un realismo cotidiano de tono menor, que para Álvaro Salvador lo coloca cerca de la escritura característica de Gil de Biedma. Su distanciamiento de lo retórico lo es hacia posiciones cada vez más *antipoéticas* con modelos como Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti... con una emergencia creciente de ironías y de juegos.

Encuentros como aquel de Granada donde además participaron los autores de los cincuenta anudaron vidas y crearon complicidades. Se conocieron y nacieron amistades que después han permanecido. Es decir, se construyó una tradición, un cierto *orden simultáneo* que aquí no podemos sino apuntar. Y como seguramente resulta muy abstracto hablar de todo esto quizás sea oportuno concluir con un breve comentario de un par de libros, de dos de los poetas más sobresalientes, surgidos del movimiento de *la otra sentimentalidad* y militantes en esa *poesía de la experiencia* que nos sirven de referencia. Los dos escritos en esa edad en que los autores alcanzan la madurez.

LUIS GARCÍA MONTERO (Granada, 1958) ejemplifica bien los límites de *la poesía de la experiencia*. Por su gran presencia social, ya que desde los años ochenta es muy activo en todo tipo de medios de comunicación. Cada nuevo libro suyo se difunde

acompañado de toda la parafernalia mediática; con lugar propio en la red, la alcahueta universal de nuestro tiempo. Poeta a la altura de los tiempos, cumple su programa perfilado en los años ochenta: busca su público. En sus libros no suele faltar algún poema dirigido al lector. Y cumple también esa tarea indispensable en un poeta actual que es jalonar la escritura poética con una obra reflexiva amplia, excesiva incluso. Ruidosa. Es llamativa por ello la abundancia de textos confesionales y su fascinación por la imagen del *poeta ilustrado* con lo que supone: enseñar deleitando, cierto tono profesoral, el compromiso político, la construcción de una densa red de influencia en instituciones y medios de comunicación. Muy expansivo desde sus propios títulos: *Confesiones poéticas* (1993), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000), etc.

En 1991 escribió «Una poética de la complicidad» –aquí cito su texto por *Confesiones poéticas*– donde delimita su voluntad de vincularse a una determinada tradición. Recuerda los años ochenta en que andaban preocupados por realizar una lectura personal de la tradición poética y una estilización de la lengua y de la vida. Se trataba de

crear una lengua poética verosímil, sin utillajes retóricos innecesarios. La poesía bella –y esto de comprende mucho mejor en la tradición anglosajona que en la española– no tiene por qué ser el género de los extravagantes, los locos, las palabras grandilocuentes, el misterio transcendente y la oscuridad de los distintos. (167-168).

La poesía es un género para el diálogo y

los poemas son un territorio intermedio entre el ser humano que escribe y el ser humano que lee, un territorio que no tiene como misión expresar verdades interiores, sino crear las condiciones de una verosimilitud poética emocionante. A esta línea de poesía cordial o cómplice, representada por Machado, Cernuda, Alberti, algunos poetas sociales como Blas de Otero, la poética de la experiencia de la generación del 50, se suma mayoritariamente la poesía escrita en los ochenta. Y digo mayoritariamente porque hay otros modos de escritura, sin duda respetables y conocidos, y porque incluso los poetas partidarios de este realismo de la experiencia común no tienen inconveniente en asumir elementos de otras tradiciones, integrándolos en su propia poesía. (168)

Reaccionaron contra el esteticismo radical de los novísimos sintiéndose más cerca, además de los poetas ya citados, de José Hierro, Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Claudio Rodríguez... El esteticismo de los novísimos lanceaba un toro muerto y desconociendo el trabajo de los poetas de los cincuenta –que considera verdaderos poetas de la experiencia– erraron. Ni la berza –poesía social– ni el sándalo –culturalismo– serán la solución o la salida del franquismo, sino la obra de los poetas de los cincuenta o si se piensa en otros, *Historial de un libro*, de Luis Cernuda, que ofrece un ejemplo de camino hecho con coherencia hacia la experiencia objetivada, la voz sin declamaciones. Y añadía que poetas como Eliot –«Función social de la poesía», «La música de la poesía»– o Auden –*La mano*

del teñidor, traducido en Barral, 1974– adecuados a la realidad española podían ser buenos guías: «Nada peor que un mal poema cuya intención era ser grande», decía este. El camino era buscar el tono íntimo de la voz, el poeta es una persona que se dirige a otra. El protagonista no es el Gran Hombre sino el hombre común, que logra mantener su rostro: «El rostro propio en una experiencia común, y por lo tanto, verosímil, es la característica de una poesía cómplice, que aspira a realizarse en los ojos del lector como un género vivo y capaz de crear emociones significativas.» (176)

La poesía debe ser modesta, no aspirar a comunicar experiencias trascendentales. El lector lo acepta y asiente diciendo, «así hablaría yo si pudiera hacer poesía» (Eliot), así siento yo. Es decir, los nuevos poetas y los nuevos lectores han decidido conectar con una determinada tradición española y europea, no interesa el epigonismo de las vanguardias, sino la vuelta a la realidad. De ahí salen en su opinión las voces interesantes de los ochenta (Antonio Jiménez Millán, Juan Lamillar, Carlos Marzal, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado o Alex Susana), que han hecho posible el regreso a la poesía de la experiencia (180). Ahora bien, hay un riesgo: quedarse anclado en el personaje poético de los veinte años, cansado ya de la vida, aburrido de sí mismo y tentado por el malditismo; de ser así como mucho escribirá este poeta una poesía menor, tan peligrosa como la mala poesía grandilocuente. Es necesario madurar, seguir aprendiendo el oficio y ahondando en la tradición como quería Eliot, para asumirla y reajustarla continuamente poniéndola a la altura de los tiempos.

En un libro de poemas se debe dar la historia de un hombre, que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres. Como sucede en la poesía de Gil de Biedma en quien encontraba una moral distinta, que rompe los sentimientos del lector y lo convoca a conseguir una nueva sentimentalidad. Cuando Gil de Biedma murió en 1991, Luis García Montero escribió «Contar la vida, vivir la literatura» donde recordaba que acertó a convertir en literatura su vida, buscando siempre el tono preciso. Logró que el poema fuera un espacio de relación entre el modo del poeta y el modo del lector. De aquí el tono conversacional, los sentimientos contemporáneos y el espacio urbano como dominantes de su poesía. Una poesía no ejemplar ni moralista, sino modélica como esfuerzo de verosimilitud.

En sus libros viene dando cuenta del devenir personal con títulos ya indicativos: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Tristia* (en colaboración con Álvaro Salvador (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998), *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008). Recogidos en *Poesía (1980-2005)* (2006).

Quiero centrarme con brevedad en *Vista cansada* (2008). Publicado al cumplir los 50 años, el título surgió de una visita al oftalmólogo en que este le hizo saber que su vista estaba ya cansada. Es el título también del último poema, que dedica a Francisco Ayala y Carolyn Richmond, autor el primero de un libro de memorias llamado precisamente *Recuerdos y memorias*. Los cincuenta años son una edad en que como le decía al periodista Juan Cruz en *El País* «ya no sólo se puede hablar del paso del tiempo sino

del paso de la historia» (*Babelia*, 8 de marzo de 2008). Sigue mostrándose apasionado defensor de los ideales y valores ilustrados y de la poesía como «conciencia individual» desde la que se analiza y hasta vigila la salud social: «Me gusta mucho la metáfora de Luis Cernuda en el poema del farero... El farero reclama su soledad, su independencia; trabaja para que los barcos no se estrellen... A mí me interesa ese tipo de poesía, la que considera el texto como espacio público donde dos conciencias, la del autor y la del lector, pueden dialogar.»

Es un libro ostensiblemente autobiográfico y su andadura se presenta organizada según del devenir personal desde la infancia al presente. Envejecer no quiere decir resignarse y aquí la voz del poeta se alza para avisar de las trampas del mundo. No es una sola etapa de su vida lo poetizado sino un intento de visión de conjunto. De aquí que «1958», fecha de su nacimiento, sea uno de los primeros poemas, tras su habitual dirigirse al lector en «Preguntas a un lector futuro» [«agradezco el azar de esta ocasión / en la que tú me salvas del olvido»] y en «Preguntas cruzadas» plantea las dificultades y las trampas de la memoria. Pero gracias a ella se tiene conciencia. La memoria va sirviendo los episodios y los asuntos, que van desde lo familiar –«Coronel García», «Madre»–, al proceso de aprendizaje en la vida personal en Granada, su educación sentimental. La importancia de la amistad da lugar a uno de los poemas clave del libro: «Defensa de aquella amistad» donde desfilan: Javier Egea, Álvaro Salvador, Mariano Maresca, el pintor Juan Vida, el profesor Andrés Soria Olmedo y el inevitable maestro generacional: Juan Carlos Rodríguez.

No es casual que este poema conviva con «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», recordatorio de cuanto le debe y cómo se reconoce en su poesía. También el poema «Jaime»:

La herencia literaria
se pide como un crédito.
Yo lo aprendí en Granada, meditando
palabras de familia
con Jaime Gil de Biedma. (81)

O su recuerdo a «Rafael Alberti», a cuyo estudio dedicó años y lo acompañó en numerosos actos. Y no falta el compromiso político explícito en poemas como «Democracia», «Democracia dos» y «Defensa de la política», saliendo al paso del descrédito de estas.

Luis García Montero es un «nómada culto» (Mainer) que ha viajado por el mundo y no faltan poemas cosmopolitas como «Nueva York», «Morelia» o «Mar muerto», «Las ciudades» [París, Buenos Aires, La Habana]. Pero que nunca olvida o renuncia a sus orígenes granadinos a pesar de los conflictos vividos en aquella ciudad.

Desarrolla una gran habilidad para ensartar e insertar las citas de sus poetas preferidos utilizando los recuerdos que Gil de Biedma enseñó en «El juego de hacer versos»: el lector avisado descubre no pocos versos de Antonio Machado, de Gil de Biedma y de otros. Y un emotivo homenaje al poeta que está en el comienzo de la otra sentimental-

dad, Machado, cuya tumba visita con Ángel González en «Colliure».

Vista cansada es un *montaje* de la propia vida, nacido de la reflexión, que no solo rescata del olvido episodios, lugares o personajes, sino que indaga en el sentido que han tenido en su vida, porque esta es la misión de la poesía de acuerdo con la poética que he tenido ocasión de abocetar.

ÁNGELES MORA (Rute –Córdoba– 1952) es la antítesis. Su obra reducida y su vida discreta con su compañero Juan Carlos Rodríguez. Resistencia a teorizar. Entrega sus poemas con cuentagotas. Para ella la poesía no es la expresión de una verdad preexistente, sino producción a partir de un inconsciente y una experiencia. Conocedora de la tradición española que ha ido ampliando con otras, integrándolas en su voz. Poemarios: *Pensando que el camino iba derecho* (1982), *La canción del olvido* (1985), *La guerra de los treinta años* (1990), *La dama errante* (1990)... Sus libros van conformando una suerte de cancionero *in vita* (según Soria Olmedo), cada uno un capítulo: *Cámara subjetiva* (1996), *Caligrafía de ayer* (2000), *Contradicciones, pájaros* (2001), *Ficciones para una autobiografía* (2015).

Su poesía es un «pensar de lo cotidiano» (Juan Carlos Rodríguez), una crónica sentimental de los sucesos diarios, narrados en voz baja. El libro *Bajo la alfombra* (2008) me servirá de base para unos apuntes sobre su escritura. Lo leí en las navidades de ese año y leyéndolo recibí el año 2009, que se anunciaba aun en mitad del jolgorio festivo como un año difícil y oscuro. El tiempo transcurrido va confirmando que «corren tiempos oscuros» como escribió Brecht, cuyo mensaje se hace actual encabezando uno de los poemas fundamentales de la colección: «Mira también la noche». Tengo a la vista las notas de lectura que escribí entonces y que ahora transcribo.

Bajo la alfombra es un libro lleno de nombres y de ecos. Los poemas se agrupan en tres partes amparados por los nombres y los versos de poetas como Emily Dickinson, Eugenio Montale, Rainer María Rilke, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Rosario Castellanos, Saint-John Perse, Bertolt Brecht, Vicente Aleixandre, W. H. Auden, Derek Walcott y Sylvia Plath. No faltan tampoco nombres de marca para pensar la modernidad como Walter Benjamin. Y los ecos: Bécquer y Antonio Machado. De estos últimos algo diré después. De los nombrados llama la atención que componen un moderno parnaso muy personal donde conviven poetas de fuerte impronta metafísica con otros empeñados en descifrar lo cotidiano, lo concreto. El dominio de la poesía es el de la frontera entre ambos territorios. Es el territorio de las *medias palabras*. La poesía pone un pie a cada lado de la frontera de la realidad y de los sueños. Es palabra de *mediación*. Los poetas se sienten mejor de un lado o de otro, pero nunca levantan del todo un pie o ponen los dos completamente a un lado de la frontera imaginaria. En un poeta tan concreto como Brecht nunca desaparece el sueño de la infancia. En un poeta tan metafísico como Rilke nunca falta la contemplación y el goce extasiados de los frutos de la tierra. En el libro se escuchan estas voces y mezclada con ellas la de Ángeles Mora componiendo un discurso complejo y sugestivo, de palabras de perfiles lijados, de *medias palabras* algunas de las cuales adquieren especial relevancia por su reiteración y por su densidad de significados.

Me da la impresión de que en *Bajo la alfombra* casi todo gira en torno a unas pocas palabras-clave: la primera, *ruina*. Por algo el título remite al poema «Bajo la alfombra» donde se afirma con contundencia que «...no hay manera / de poder prescindir de nuestras ruinas», ya que son como nuestra piel. Es difícil vivir con ellas, pero solo ellas testifican lo que fuimos, «son nuestra sombra». Otra palabra clave sería *niebla*, que aparece ya en el título del primer poema del libro «De poética y niebla» donde se afirma que

Escribir es niebla.
Para mí quiero
todas las palabras.
Cuando escribo me escriben.
En su tela me enredo. (12)

Escribiendo se afirma el poeta, nombrando los sucesos les busca sentido rescatándolos de la niebla del sinsentido. No basta la lucha de cada día, sino que se necesita encontrar sentido a esa lucha, sabiendo qué es cada suceso y cuál es su sentido profundo. Aunque sea para acabar reconociendo que somos tiempo y camino y que a la postre, incluso nuestras mejores palabras serán pasto del olvido. Pero, entretanto, las palabras son lugar de encuentro, de *mediación*, donde se comparte lo mejor.

Esta insistencia de Ángeles Mora en la *niebla* y en el deseo de encontrar palabras que la doten de sentido la integran en la tradición poética becqueriana, entendida y asumida hasta sus límites. Tirando del hilillo de Gustavo Adolfo se comprende su pertinacia en seguir nombrando aun a sabiendas de la insuficiencia de la palabra para rescatarnos de la demoledora labor de zapa del tiempo; insistiendo en esta búsqueda llegamos a los límites del olvido, a esos «rincones / donde habitó mi nombre» (p. 60), con una vuelta de tuerca más a la lectura de Cernuda de la célebre rima LXVI becqueriana que acabó dándole el título de uno de sus más intensos libros: *Donde habite el olvido*. El poema «Los años» reitera en su conclusión el fatal destino: vendrá un tiempo «que yo no viviré. / Ni mis palabras.»

Antes he citado el poema «Mira también la noche» como uno de los más notables del libro. Creo que ejemplifica bien todo lo dicho hasta aquí con su asunción de lo mucho vivido en los *tiempos oscuros* que nos han tocado. Acaso sea donde mejor se concreta ese término clave que decía: *ruina*. Y está también presente la otra palabra clave: el empeño en seguir nombrando las cosas para entender la *niebla*. ¿Qué otra cosa es el oficio de poeta? Preservar la luz en los *tiempos oscuros*. Proteger la candelilla entre las palmas de las manos aunque se quemen. Cumple su misión el poeta si «En los tiempos oscuros / habla / de los tiempos oscuros.» Y después, con sus compañeros de viaje, «ligeros de equipaje», mira de cara a la noche. Se hace evidente aquí otro eco fundamental en este poemario: Antonio Machado. ¡Cuántas veces se ha comentado su célebre «Autorretrato» donde se afirma dispuesto a partir llegada su hora, «ligero de equipaje»!

Lo que se dice menos es que la expresión la dejó casi completamente troquelada Bécquer en el párrafo final de la «Introducción sinfónica», esa tremenda confesión poé-

tica escrita apenas unas semanas antes de emprender su último viaje, deseando partir sin su «abigarrado equipaje» de saltimbanqui de la palabra. Como decía al comienzo, de las profundas voces de Gustavo Adolfo Bécquer y de Antonio Machado surgen los ecos que sustentan este poemario.

Me atrae mucho, en fin, todo lo que gira en torno a ese «rumor de fondo sordo» (p. 79) del poema «Caminos de vuelta». Reaparece potente luego en la serie dedicada a Naima que «Es un rumor creciendo el porvenir» (87 y en 90), a pesar de estar en «esta tierra baldía». Todavía no hemos escapado a la seducción de este título tan moderno por tan antiguo, con Job y todos los Santos Padres detrás: *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. Un eco más. Y me gusta que se tenga y se asuma la evidencia de que

Hoy sé que era una niña
la que escribió la niebla,
quien dibujó con vaho
lo que se fue borrando,
lo que se fue apagando sin remedio. (90)

De la *niebla* a la *ruina*, en medio una vida vivida y asumida, tratando de entender la *historia*. Y saboreando la persona querida como en «Saborear» o soñando un futuro menos oscuro para Naima se alivia la nostalgia de la propia infancia.

Bajo la alfombra no solo hay polvo y restos que va dejando el vivir en estos *tiempos oscuros*, hay también un mensaje lúcido de *resistencia*. Y por eso es un buen libro para mirar serenamente este tiempo.

Se atacó a la poesía de la nueva sentimentalidad de falta de beligerancia, sobre todo desde mediados de los noventa. La vuelta a la sentimentalidad parecía poca cosa a algunos. No entendían que sobre todo estos poetas destacaban que la poesía miente si solo es expresión arrebatada y que es necesaria otra sentimentalidad, consciente de sus fisuras. La poesía no es palabra en el tiempo, sino en un tiempo y debe ayudar a entenderlo. Es necesario analizar con distancia los sentimientos para descubrir lo que tienen de históricos y de falsos. Y presentárselos a los lectores buscando su complicidad, cosa que no se puede hacer de manera altisonante, sino con un tono sencillo.

Acaso podríamos sintetizar todo lo dicho con unos versos de Gil de Biedma en su poema «El juego de hacer versos»:

Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y que nos entendamos.

Bibliografía orientativa

- Auden, W. H. (1974), *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral.
- Castellet, José María (1971), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona.
- Cernuda, Luis (1986), *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos.
- Cernuda, Luis (1994), *Obra completa*, Madrid, Siruela. En particular: «Historial de un libro».
- Díaz De Castro, Francisco (ed.) (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación J. M. Lara. Recoge poemas de Álvaro Salvador, Javier Egea, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Teresa Gómez, Benjamín Prado, Inmaculada Mengíbar.
- D'Ors, Miguel (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- Eliot, T. S. (1968), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral.
- Eliot, T.S. (2004), «La tradición y el talento individual», en *El bosque sagrado*, San Lorenzo de El Escorial, C. de Langre, pp. 217-240. Edición, estudio y notas de José Luis Palomares.
- García Martín, José Luis (ed.) (1988), *La generación de los ochenta*. Valencia, Mestral.
- García Martín, José Luis (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- García Martín, José Luis (1996), *Treinta años de poesía española*, Sevilla/Granada, Renacimiento/Comares.
- García Martín, José Luis (1997), «Cómo acabar de una vez por todas con la poesía de la experiencia», en *Punto de mira*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 229-243.
- García Montero, Luis (1988), *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Hiperión, 2ª edición.
- García Montero, Luis (1993), *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación de Granada.
- García Montero, Luis (2000), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.

- García Montero, Luis (1998), «La poesía de la experiencia», en *Luis García Montero. Complicidades, monográfico de Litoral*, 217-218, pp. 13-21.
- García Montero, Luis (2000), «El oficio como ética», en J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo eds., *Poesía histórico y autobiográfica, (1975-1999)*, Madrid, Visor, pp. 87-103.
- García Montero, Luis (2006), *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets.
- García Montero, Luis (2008), *Vista cansada*, Madrid, Visor.
- García Montero, Luis; Salvador, Álvaro y Egea, Javier (1983), *La otra sentimentalidad*. Granada, Don Quijote.
- Gil de Biedma, Jaime (1984), *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (1994), *El pie de la letra (Ensayos 1955-1979)*, Barcelona, Crítica.
- Iravedra, Araceli (2006), «Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra “la poesía de la experiencia”)», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31-1, pp. 119-138.
- Iravedra, Araceli (2007), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor. Recoge poemas de Álvaro Salvador, Jon Juaristi, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Fernando Beltrán, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, Carlos Marzal y Vicente Gallego.
- Langbaum, Robert (1996), *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares. Edición de Julián Jiménez Heffernan. Prólogo de Álvaro Salvador.
- Marzal, Carlos (2005), «Prólogo (Intuiciones, sospechas y vislumbres)», en *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*, Barcelona Tusquets, pp. 11-15.
- Mora, Ángeles (2008), *Bajo la alfombra*, Madrid, Visor Libros.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999), *Dichos y escritos (Sobre la otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- Salinas, Pedro (1947), «La valla de la tradición», en *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 115-131.
- Villena, Luis Antonio de (2003), *La lógica de Orfeo*, Madrid.
- Villena, Luis Antonio de (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*, Valencia, Pre-Textos.