

Sobre poesía y construcción del relato poético (notas desde la postransición)

Alfredo Saldaña  
Universidad de Zaragoza

Temas: La estética de la otredad / estado actual de la poesía española en la posmodernidad (mosaico o laberinto de tendencias, intenciones y objetivos) / tradicionalismo, reactualización de la tradición, poesía realista, poética del fragmento, poética del límite, poesía cultural o culturalismo poético, permanencia de la poética a partir del prefijo *neo-*, otras poéticas minoritarias / dificultad para clasificar o adscribir a los poetas en una orientación (el papel y la intención de las numerosas antologías) / mérito y demérito de las antologías / repaso de las antologías aparecidas desde la década del 70 / los lectores de poesía en España / superproducción poética versus poéticas intercambiables (paradoja)

El desarrollo artístico en la modernidad ha mostrado una vertiginosa ampliación de los límites estéticos hacia esferas alejadas del concepto clasicista de belleza. Si nos fijamos en la poesía actual, comprobamos que el empleo de algunas categorías tradicional y convencionalmente consideradas negativas ha provocado, como señaló Hugo Friedrich en su momento (1974: 21 y ss.), una escritura disonante basada en el desconcierto, la incertidumbre y el enigma, una disonancia que surgió con un enorme potencial subversivo y con unos fuertes efectos desestabilizadores. Algunas de esas categorías –lo desproporcionado, lo grotesco, lo deforme, lo subversivo, lo mordaz, lo repugnante, etc.– han pasado a formar parte de una poética radicalmente híbrida, irregular y mestiza, continuadora de una vía abierta por cierto romanticismo progresista en lo político y en lo estético, y desarrollada posteriormente por algunas vanguardias históricas. Esas categorías son constitutivas de lo que he denominado *estética de la otredad* (Saldaña, *La huella*), que surge –como un campo inmensamente abonado de silencio– del desbordamiento de ese canon convencional de belleza que ha orientado durante buena parte de la historia las derivas de las ideas estéticas. En rigor, esta estética singular responde a la configuración de otro modelo de belleza cuya jerarquía ya no refleja un determinado orden vertical sino un escenario horizontal, dialógico y simultáneo en el que conviven en permanente lucha distintos valores. Esta *estética de la otredad* representa hoy un buen banco de pruebas para mostrar los continuos desarreglos que se producen entre la realidad y el lenguaje, el mundo y su representación, contiene una crítica de los postulados artísticos más tradicionales, una ampliación cualitativa de la temática artística y somete a un profundo cuestionamiento todo lo relacionado con el arte, incluidos, claro, los registros más convencionales con que se expresa.

En estas circunstancias, se trataría de fijar la atención sobre esos lugares cada vez más angostos y reducidos en donde lo político y lo poético se encuentran con la intención de compartir y desarrollar un renovado compromiso crítico de la escritura que, sin dejar de escuchar los latidos del realismo (incluidos aquellos propios del realismo más blando, edulcorado y condescendiente con una realidad que a menudo funciona como una apisonadora de derechos y conquistas sociales), no renuncie a los logros de la vanguardia histórica, que vaya, superándolos, mucho más allá de la adopción de gestos cómplices o solidarios con causas sociales más o menos justas, merecedoras de todo tipo de apoyos, un compromiso centrado en la elección de un lenguaje insurgente, subversivo e indomable, capaz de traspasar el límite de cualquier cancela ideológica que lo pretenda acotar, convencidos al mismo tiempo de que ese lenguaje encierra la posibilidad de transformar el mundo, modificando de paso nuestras estereotipadas relaciones con él, persuadidos de que cualquier intento de emancipación social debe ir acompañado de un movimiento de transformación cultural. Si a lo largo de la historia la poesía nos ha proporcionado en ocasiones oportunidades para observar y nombrar el mundo de otra manera, desde los inicios de la modernidad se ha presentado como un laboratorio adecuado para, además, explorar las imágenes de la otredad, esas representaciones simbólicas que permanecen semienterradas y que nos recuerdan que más allá o al margen de este mundo hay otros mundos por los que nuestras conciencias no han transitado. Emerge así una poética desubicada, sustentada sobre la idea de que el centro carece de lugar y, por eso mismo, simboliza no tanto un punto de cierre sino de fuga, el inicio de una apertura hacia lo que hay al otro lado. En este sentido, la búsqueda de las orillas y de los márgenes se presenta como una travesía política de iniciación, aun a riesgo de que en ese viaje nos quedemos sin compañeros. Se avanza así hacia la exploración de una metáfora comprensiva de la otredad que revele los efectos de la diferencia y las condiciones que hacen posible el reconocimiento del otro.

Es sabido que la poesía contemporánea en español –sobre todo, en esta orilla europea del charco atlántico– ha dado la espalda a esa modernidad que hizo del análisis y la ruptura modos habituales de conducta, una modernidad que, asentada sobre la inestabilidad de la transformación permanente, nunca aceptó el *statu quo* imperante ni dejó de ejercer la autocrítica; en ese sentido, cierta poesía ha dado la espalda a esa labor de erosión de los registros expresivos y de transgresión de las categorías conceptuales con que habitualmente representamos y valoramos la realidad, y esto vale, en mi opinión, tanto para esa poesía de amplia circulación social sancionada por el ‘buen gusto’ como para esa otra que, impulsada por un determinado aliento crítico, se manifiesta con unas fórmulas expresivas demasiado evidentes y plausibles, presentándose como el tipo de poesía más extendido y celebrado en nuestro tiempo, ese que se muestra heredero de lo que en su día fue la poesía social y, luego, la mal llamada *poesía de la experiencia*, una poesía que disfruta de una gran aceptación entre

la crítica y los lectores más estandarizados. A mi entender, se trata de una poesía que, lastrada por un componente ideológico bastante reaccionario, juega con las cartas marcadas, apuesta a lector ganador o, por decirlo de otra manera, se sirve de palabras gastadas, una poesía *regulada*, dirigida a un ‘receptor cautivo’ (bloqueado mentalmente, incapacitado para pensar, ya formado, conformado, ganado de antemano, y a quien se ofrece una mercancía que responde a la medida de un *horizonte de expectativas* limitado), concebida sin perturbación y sin capacidad para desestabilizar por unos poetas instados “a reproducir y normalizar el discurso del poder” (Otero Roko 113), una poesía que, ‘ajustada’ a estas características, tiene asegurada su circulación social, su visibilidad, de ahí que gran parte de la poesía actual, al optar por un *estilo* inocuo, inofensivo y domesticado, haya renunciado a ese abono crítico que es consustancial a algunas, muy pocas, propuestas de este tiempo (Saldaña, «Teoría»). En estas circunstancias, parte de la poesía actual –presa de la autosatisfacción y el ensimismamiento y reacia a que el poema cumpla una función desalienante– presenta un considerable déficit de pensamiento y, así, se muestra huidiza ante una teoría orientada hacia la puesta en cuestión de nuestras bases poéticas, culturales, ideológicas. En fin, esta parece ser una actitud compartida por muchos poetas del presente. A este respecto, se hace imprescindible una recuperación de la reflexión como elemento constitutivo esencial de la escritura poética, hasta el punto de que el poema emerja como una entidad plenamente consciente de sí misma, conocedora de su propia entereza, cimentada acaso sobre su misma fragilidad, en sintonía con esa tradición de la modernidad que se centró más en plantear interrogantes que en formular respuestas que estrechen el horizonte de sentidos en el que contemplamos cualquier ámbito de la realidad.

Si hay un rasgo que caracterice la situación de la poesía española de estas últimas décadas es el de la superproducción, que afecta a la escritura de poemas y poéticas que han de poner rostro lírico a una realidad social en la que, al parecer, hay más poetas que lectores de poesía. La situación es preocupante puesto que esa superabundancia ha generado un superávit de producción lírica de un valor crítico un tanto cuestionable; la incesante elaboración de antologías (preparadas muchas veces con urgencia por mercaderes de la cosa literaria, sin haber sido suficientemente meditadas), el ritmo acelerado de publicación al que se someten muchos poetas (presionados o no por sus editores), los intereses extraliterarios a los que sirven algunas empresas editoras y de comunicación, son otros rasgos característicos del paisaje poético español de estas últimas décadas.

Leer la poesía española de este tiempo exige desprenderse de numerosos prejuicios, adentrarse en un vasto paisaje polifónico en el que es preciso diferenciar las voces de los ecos, viajar por caminos inexplorados y recorrer de nuevo esos otros excesivamente transitados, reescribir, en definitiva, lo ya escrito y sancionado. Tal lectura supone, entre otras cosas, revisar la pertinencia de conceptos como la *autoridad del sentido* o el *significado trascendental*, que han dominado y condicionado durante

mucho tiempo nuestras sesgadas relaciones con los textos poéticos, que se presentan ya como piezas de un inmenso engranaje estético y cultural y en el que únicamente adquieren pleno sentido si se leen a la luz de otros textos ya escritos, algo que favorece la práctica de propuestas interdiscursivas y metapoéticas, puesto que si es verdad que el mundo, o una parte de él, ya no puede ser aprehendido de forma fiable en un texto literario, habrá que concluir reconociendo la grieta abierta entre las palabras y las cosas, entre los relatos y lo que con ellos se nombra, crisis que afecta desde antiguo a las relaciones entre *res* y *verba*, central en los debates sobre la posmodernidad y de la que son extremadamente conscientes algunos poetas de nuestro tiempo. La escritura poética contemporánea ha mostrado con insistencia creciente este fenómeno y, así, ese escenario puede contemplarse como un libro de libros, un conjunto de textos cuya suma remite a un único e ininteligible (por inacabable) texto. Esta situación explica la obsesión por la intertextualidad que caracteriza la literatura posmoderna, según la cual el sentido de unos textos depende de (o se encuentra en) la lectura de otros precedentes (Martínez Fernández; Blesa). Así pues, si el texto poético encuentra a su *autor* con frecuencia en otros textos –no siempre literarios– ya escritos, parece indispensable reformular el concepto de *autoría textual* a la luz de esta situación, algo que afecta a una parte significativa de la poesía más reciente, aquella que ha hecho del lenguaje literario un tema con una entidad semejante a la de otros temas ya clásicos.

En estas circunstancias, leer la poesía española posmoderna implica contemplar un mosaico de culturas y tradiciones artísticas diversas, a las que esa poesía acude de diferentes maneras, con distintas intenciones y diversos objetivos (Saldaña, «La poesía»). Sin embargo, el panorama no resulta al fin y al cabo tan novedoso puesto que situaciones similares encontramos en otros momentos de la tradición literaria, por ejemplo, en el modernismo, estética encumbrada y reivindicada por algunos poetas centrales de estas décadas, Guillermo Carnero y Pere Gimferrer, entre otros. Frente a la quiebra y la transgresión permanentes de una modernidad que se presenta como la *tradición de la ruptura* (Octavio Paz *dixit*), cierta sensibilidad artística posmoderna –desprovista de la capacidad crítica que acompañó a un buen número de manifestaciones modernas y asolada por una profunda crisis que afecta a la estabilidad de sus paradigmas estéticos– ha propiciado los contactos con una tradición a la que se siente estrechamente vinculada, contactos que se aprecian a partir de los años ochenta del siglo pasado, por ejemplo, en el anclaje que la poesía busca en la realidad con la incorporación de la emoción y la experiencia personales como asuntos poéticos, el interés por la elegía y por la épica y la recuperación del verso regular (frente al versolibrismo dominante de promociones poéticas anteriores) y de formas métricas tradicionales (sonetos, liras, romances, sextetos, etc.). Mientras que en determinadas actitudes de las vanguardias históricas todavía late un cierto espíritu crítico, utópico y transformador de la vida social, una particular sensibilidad cultural posmoderna que ha hecho de la

falta de ironía y conciencia crítica sus características más acusadas ha perdido ese factor revolucionario y ha desideologizado la práctica artística. El poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán vincula vanguardia (en un sentido más general) a conciencia crítica (del mundo y del lenguaje), vinculación que, en mi opinión, ha perdido fuerza y presencia en el ámbito cultural de la posmodernidad.

Leer la poesía española de estas últimas décadas pasa por –entre otras cosas– superar la limitada acepción del concepto canónico de *realismo*, vinculado únicamente a lo experimental, figurativo y sentimental de la realidad, y, en ese sentido, como respuesta a una cierta idea dominante de poesía realista (o de la experiencia, o del realismo introspectivo) y a la crítica que dicha poesía ha generado, han de verse los textos reunidos por el Colectivo Alicia Bajo Cero en *Poesía y poder*, la apuesta de Jorge Riechmann por un “realismo de indagación”, o las propuestas de Eduardo García e Ignacio Escuin, dirigidas a ensanchar la noción de realidad. Se trata, pues, de aceptar que esa realidad sentimental, figurativa o experiencial es demasiado magra, de intervenir en la realidad introduciendo en ella cambios radicales, de reconocer que la realidad y la imaginación constituyen ámbitos opuestos tan solo en lo formal, de reivindicar una idea de la *realidad* más amplia que la que ofrece el “realismo ingenuo” o “realismo literalista”, como dice Eduardo García (71), una realidad que dé cabida a sus diferentes versiones, incluidas aquellas que –desde unos determinados planteamientos morales– suelen considerarse más sucias y degradadas, y que acoja “la palabra de los sin rostro” (por decirlo con una expresión de los insurgentes zapatistas, que bien podría servir de un modo general como lema de los desposeídos de la tierra), síntomas todos ellos que habrán de interpretarse como disonancia estética frente a un mundo moralmente indecente, económica y socialmente injusto. Se trataría de vivir a la vez en y contra la realidad. Así, con un lenguaje a veces desinflado de retórica innecesaria, vaciado incluso de signos de puntuación, deliberadamente coloquial sin caer en el prosaísmo más ramplón, algunos de estos poetas han percibido la necesidad de responder a los conflictos que plantea el mundo contemporáneo con nuevas sensibilidades e ideas y, de este modo, han abordado en sus textos el compromiso social y la defensa de los valores ecológicos (Víktor Gómez, Tomás Sánchez Santiago, Enrique Falcón, Antonio Orihuela, Isabel Pérez Montalbán, Kepa Murua, Luis Luna).

Hay una poesía que se muestra extremadamente consciente de la crisis heredada de la modernidad, del estado de quiebra y orfandad que asola a nuestros sistemas de pensamiento, y del final al que ha llegado el desgastado ideal clasicista que soñaba la obra de arte como un organismo acabado, cerrado y perfecto. Procede entonces, si queremos alcanzar una visión esclarecedora de la lírica española de estos últimos años, partir de las complejas y problemáticas relaciones que se dan entre esa poesía y los elementos que actúan a su alrededor, transformar la negatividad resultante de la unidad descompuesta de esos textos poéticos en agente de reflexión que suscite el análisis y fomente la crítica

de esos mismos textos, valorar –como ya hiciera Hugo Friedrich para la lírica moderna– el empleo y la significación que adquieren algunas categorías negativas, entre las cuales ocupa un lugar destacado el fragmentarismo, que ha afectado tanto a la disolución de la estética sistemática en poéticas particulares como a la desintegración de la unidad de la obra artística (Martínez Fernández; Saldaña). El fragmento supone un modo de expresión teórica y artística extraordinariamente representativo de la crisis y la complejidad características de nuestro tiempo. De esta manera, el fragmentarismo proporciona –frente a todos los totalitarismos, integrismos, holismos, fundamentalismos y dogmatismos– una posición ideológica adecuada desde la cual abordar el análisis de una actualidad asimismo diversa, plural, mestiza, escindida y fragmentada; heredado de la crisis de la modernidad, el fragmento se presenta como una seña de identidad de nuestro tiempo ya que la “condition postmoderne” (Lyotard) es una categoría esencialmente fragmentaria.

En este sentido, habría que desarrollar un proceso de indagación sobre los límites de la poesía, un proceso en el que se han volcado algunas propuestas teóricas y poéticas de estos últimos años y que se ha materializado en la crítica radical de las relaciones entre el lenguaje y el mundo, la imaginación y la realidad, lo inconsciente y lo consciente. En este sentido, más allá de la conciencia objetiva del realismo ingenuo y de la conciencia subjetiva de lo maravilloso, fantástico y visionario, se halla la “poética del límite” propuesta por Eduardo García, llamada a superar las oposiciones formuladas por la razón en todos los ámbitos; heredera tanto de la fusión de contrarios romántica como de la analogía simbolista, la poética del límite representa una decidida defensa de la imaginación simbólica como alternativa a la deshumanización, el caos y el nihilismo de nuestro tiempo.

Dadas estas circunstancias, una parte considerable y en general muy bien valorada de la poesía española posmoderna contempla la tradición como un pasado en ruinas dispuesto a ser reproducido o, en el mejor de los casos, reactualizado atendiendo únicamente a criterios canónicos y normativos consolidados. Es el poder, la *auctoritas* de una tradición sancionada por el uso y la reiteración lo que parece imponerse, algo que, en sí mismo, no resulta novedoso ni perjudicial puesto que, tal como defiende el Colectivo Alicia Bajo Cero, es “evidente que es imposible escribir desde la ausencia de tradición y que el problema no es ese: es a qué tradición se adscribe cada práctica y cómo” (10). Para el caso de la poesía latinoamericana, Eduardo Milán señala que el cuestionamiento de la tradición no implica la negación de la poesía española sino “la puesta en evidencia de *cómo* la tradición poética española llegó a ser la influencia fundamental” (129). Por otra parte, convendría dilucidar cuáles son los usos y los sentidos que la crítica literaria ha atribuido a conceptos como *tradición* y *clasicismo* aplicados a la poesía de estas últimas décadas. Así, dejando a un lado la actitud rupturista más o menos permanente que encontramos en algunos novísimos (José-Miguel Ullán, Francisco Ferrer Lerín, Ignacio Prat, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero, Aníbal Núñez, Ángel Guinda, Eduardo Hervás, Fernando Merlo,

etc.), esta recuperación del pasado artístico y cultural se materializa, entre otros aspectos, en el tratamiento de determinadas formas, estrofas, tendencias, temas y motivos tradicionales, una *imitatio* basada en la recuperación de citas y lugares comunes más o menos literales, alusiones, parodias u homenajes, repetición de ciertas fórmulas estilísticas. En los casos más interesantes esta reactualización se lleva a cabo de manera más o menos crítica y personal, renunciando así a la elaboración de simples ejercicios de arqueología artística. Sin embargo, lo habitual es que la mera reproducción y el principio de imitación primen sobre la mirada crítica y el *proceso creador*. La conservación y el pasado parecen tener mayor entidad que el progreso y el futuro. Se han establecido unas relaciones con la tradición artística y cultural extraordinariamente estrechas, hasta el punto de que se llegó a hablar de *culturalismo poético* o *poesía culturalista* (si no dominante, esta tendencia ha tenido un peso específico considerable y ha sido enormemente valorada en influyentes sectores de la poesía y la crítica literaria españolas de estos últimos años). Se trata, en la mayoría de los casos, de poetas afónicos; su voz funciona como el altavoz de una determinada cultura.

Esta *estética de la otredad* a la que he aludido más arriba –que desarrolla los postulados de Baudelaire, de una poética de la extrañeza, la extravagancia y el capricho, que genera una escritura alógica en la que el yo se proyecta en lo otro (“Je suis l’autre”, había escrito Nerval) y que ve en la poesía, como quería Rimbaud, un acto de indagación en lo desconocido, un acontecimiento en el que se produce un desajuste de los sentidos, una dislocación de la sintaxis (“Je est un autre”)– no solo supone una crítica del canon clasicista de belleza y una ampliación cualitativa de la temática artística que constituye ese canon, sino también –y esto es importante– somete a un cuestionamiento profundo todo lo relacionado con el arte (formas, categorías, sensibilidades, actitudes, contenidos, estructuras, condiciones). Aunque con frecuencia la práctica lo desmienta, si el canon, como defiende Harold Bloom (45), “existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral”, sino fundamentalmente estético, la *estética de la otredad* contribuye a socavar los cimientos y a dinamitar las fronteras de ese canon. En el caso de la poesía española de estas últimas décadas, a menudo se ha querido construir el canon como una verdad pura e inmutable cuando en realidad cualquier canon no es otra cosa que una convención con fecha de caducidad, una variable histórica. En un plano más amplio, que incluye el ámbito latinoamericano, Eduardo Milán distingue dos líneas en la poesía actual, “que oscila entre la búsqueda de una antiforma [...] y el retorno al canon y a la preceptiva de la estética clásica” (70). En el fondo, la conocida *querelle* entre antiguos y modernos, entre vanguardia y tradición, la alternativa entre la crítica del mundo y la asunción de sus modelos de referencia.

El viaje emprendido hasta aquí lleva al encuentro de la poesía española de estas últimas décadas, un fenómeno extraordinariamente complejo que se resiste a ser analizado desde un único

punto de vista. Si en alguna otra ocasión he distinguido entre una posmodernidad acomodaticia, dócil, sumisa y acrítica, y una posmodernidad crítica, inconformista, inquieta y deseosa de cambios y transformaciones (Saldaña, «Posmodernidad»), ahora conviene recordar que ambas actitudes encuentran sus respectivos ecos y desarrollos en diferentes registros e itinerarios de la poesía española de este tiempo. Así, frente a una poesía anclada en la tradición, extraordinariamente hábil en el manejo de unos cuantos recursos temáticos, estilísticos, artísticos y culturales más o menos brillantes, ideológicamente conservadora, mitómana, culturalista y evasiva, se encuentra otra poesía que apuesta por el riesgo, la innovación y la crítica. En este contexto, hay que realizar esfuerzos para valorar el alcance de ciertas tendencias poéticas desatendidas por parte de la crítica social y académicamente mejor asentada (tendente a perpetuar con frecuencia modelos heredados y a convertir con demasiada alegría la reiteración y la costumbre en criterios de análisis), si queremos acceder a una visión clara y lo más completa posible de un determinado panorama poético (las editoriales, los suplementos culturales de los diarios, las antologías de poesía, los planes de estudios de las Facultades de Letras, los programas académicos de literatura y los premios y concursos literarios responden con excesiva frecuencia a muy concretos intereses que nada o muy poco tienen que ver con la estética literaria, aunque sí con el mercado literario). En este sentido se encuentra la lectura que reclamo de la poesía española posmoderna, una lectura contaminada lo menos posible por agentes extraliterarios y que nos permita contemplar cómo se presenta y qué valores adquiere en dicha poesía una cierta *sensibilidad crítica posmoderna*. Jenaro Talens encuentra en la frecuente renuncia de la crítica a abordar un determinado patrimonio artístico y cultural y en los esfuerzos por constituir y justificar el presente algunos de los problemas que aquejan a la historiografía literaria española de estos últimos años (*De la publicidad*). Sobre ella afirma:

[se ha construido] el relato de los hechos no a partir del conocimiento de los textos –unos textos cuyo volumen hace prácticamente imposible controlar de modo directo la información–, sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional. (Talens, *De la publicidad* 15)

No son, pues, en nuestro caso los textos poéticos los que desencadenan los textos críticos sino estos los que –actuando como altavoces al servicio de un determinado aparato publicitario, comercial y de propaganda– llaman la atención sobre la importancia o el desinterés de las diferentes prácticas poéticas, generando un tipo u otro de escritura.

Así pues, es necesario realizar un esfuerzo de reconstrucción teórica de ese panorama, un trabajo no viciado por una bibliografía en ocasiones tendenciosa y espuria que ha anulado tantos



intentos de análisis y ha convertido en costumbre y canon unos cuantos tópicos y lugares comunes. Talens ha denunciado la inercia y la escasa capacidad de análisis de una crítica que ha prescindido sin ningún reparo de los textos artísticos y se ha dedicado únicamente a legitimar determinadas estructuras políticas y sociales (*De la publicidad*). Sobre la crítica referida a la generación poética del setenta señala él: “El canon en vías de constitución funda sus raíces en un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario” (*De la publicidad* 6).

Determinadas actitudes estéticas defendidas por los poetas de los setenta –y que con excesiva frecuencia pasan por aportaciones específicas suyas– forman parte de un movimiento internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de los años cincuenta del siglo pasado. De esta manera, son cada día más numerosas las voces que –ajenas a los ecos– reducen el contenido rupturista y original de una poesía que se presenta *solo* como un eslabón más de la cadena que constituye la tradición literaria, de la que ya, inevitablemente, forma parte. De este modo, a pesar de la supuesta ruptura reivindicada durante mucho tiempo por demasiados poetas y críticos de esos años, los contactos con la tradición –incluso con la más inmediata– no dejaron en ningún momento de producirse. Siempre ha habido diálogo con la tradición. En cualquier época, los poetas han mantenido, en mayor o menor medida, contactos con el pasado, al que han acudido de diferentes maneras: desde la mera imitación (el modelo imitado adquiere en ocasiones tal relieve que proporciona nombres a los imitadores, que son condenados, en el mejor de los casos, a pasar a la historia literaria con la marca de un triste prefijo: neogongoristas, neobarrocos, neoclásicos, garcilasistas, neovanguardistas, neorrealistas, etc.), pasando por la ignorancia o el desprecio, hasta la manera probablemente más interesante y sugestiva: el tratamiento crítico de la tradición, en el que se produce un auténtico diálogo de ida y vuelta entre el poeta y la cultura artística que constituye esa tradición. En este último caso, el poeta contempla la tradición, adquiere deudas con ella y, con sus aportaciones, contribuye a modificarla. La tradición deja de ser así un fósil y se convierte en algo vivo y dinámico, susceptible de ser vulnerado mediante la intervención activa del escritor, cuyo texto –elaborado de manera crítica– pasa a convertirse en un eslabón más de esa cadena que es la tradición literaria –palimpsesto ya, libro de libros, encrucijada de mundos, encuentro de culturas, cruce de lenguas–, en la que cada texto se reconoce en las diferencias y semejanzas que mantiene con respecto a otros textos precedentes. Juan Carlos Suñén ve ejemplificada esta situación en las propuestas de poetas como Blanca Andreu, Pedro Casariego Córdoba, Miguel Suárez, Concha García, Miguel Casado, Jorge Riechmann, etc., quienes, a su juicio, supieron asimilar de forma original la herencia del surrealismo histórico sin dejarse contaminar por ella. Según Suñén, estos poetas “han sabido enfrentarse con suficiente dignidad al esteticismo reinante y han demostrado (hasta ahora) que la vanguardia es, a menudo, una vía muy útil

para la regeneración de un lenguaje gastado” (58), en todo caso, mucho más que una anécdota, como dejara escrito hace algún tiempo un crítico profuso. Eduardo García, por su parte, encuentra en la obsesión vanguardista por la originalidad una actitud ya superada en el panorama poético más reciente; apuesta por una poesía basada en la “fusión de las tradiciones heredadas”, una poesía orientada a “dialogar con las tradiciones que nos preceden desde nuevas y diversas modulaciones y perspectivas” (72). Está por ver en todo caso si planteamientos como estos afrontan la vanguardia como una parte más de la tradición o no.

Muchos vates del presente se jactan de ser *poetas culturales*, pero no en un sentido restrictivo pues en sus textos no hacen acopio solo de la cultura sancionada por la *auctoritas* de la tradición clásica (y decir *clásica* es decir, casi siempre, *grecolatina*), sino que incorporan —a veces, pudiera parecer, de manera indiscriminada— cualquier tipo de dato o información cultural, desde un verso de Propertio hasta una escena de *Blancanieves y los siete enanitos*, sin discriminar la autoridad cultural del elemento apropiado. En fin, su *cultura* no se nutre únicamente de lo que convencionalmente se conoce como *alta cultura*. Carnero menciona como un rasgo estético relevante en los años de formación de su promoción poética “el uso frecuente de referencias culturales de toda índole” (55). No hay, pues, unos criterios de selección definidos; todo cabe en el poema, que se presenta ya como un combinado en el que entran a formar parte los más variados ingredientes, desde la cultura más elevada (un verso de la *Odisea*, por ejemplo, en el que se alude a una hazaña de Ulises) hasta la cultura más popular (un pie de foto del *Hola*, es un decir, en el que se relata cómo Angelina Jolie practica el esquí acuático y se broncea en alguna playa de las Seychelles).

Así, frente al término *culturalismo poético*, que ha cuajado en determinados e influyentes sectores de la crítica literaria de estas últimas décadas sin apenas oposición y que, según creo, solo explica parte de la poesía de unos cuantos poetas, parece preferible hablar de *poesía cultural*, un sintagma —a mi juicio— menos excluyente y restrictivo con el que podemos referirnos a las obras de casi todos estos poetas. Las diferencias, sin embargo, no resultan siempre fáciles de establecer y, así, desde mi punto de vista, se equivoca Luis Antonio de Villena cuando sitúa en una misma comunidad estética de hondo calado culturalista libros de Gimferrer, Carnero, Barnatán, Colinas, Azúa, Álvarez, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero y de sí mismo («Lapitas y centauros»), puesto que no distingue con la precisión necesaria entre *poesía cultural*, *culturalismo poético* y *poesía escrita con referencias culturales*. El culturalismo (disfrazado de helenismo, barroquismo, modernismo o cualquier otro *ismo*), de esta manera, se presenta como un recurso a través del cual el poeta recrea experiencias contempladas y aprendidas en los dominios de una determinada tradición cultural; se trata, en todo caso, de experiencias estéticas vinculadas a la formación artística del propio poeta (así, «Habla Epicuro», de José Luis Giménez Frontín; «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en

Bohemia, el conde de Waldstein», de Antonio Colinas; «Óscar Wilde en París» y «Palabras de Tersites», de Guillermo Carnero; «Blancanieves se despide de los siete enanos», de Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero; «El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie» y «Museo bizantino», de Luis Alberto de Cuenca). Mientras que el *culturalismo poético* (una de cuyas manifestaciones más poderosas fue el *venecianismo*) es resultado de una estrecha, elitista y excluyente concepción estética (sus contenidos son casi siempre librescos –históricos o legendarios–, eruditos) y se esfuerza en hacer de la cultura (de cierta clase de cultura solo) el referente, la razón y el centro de su actividad poética –J. Albi, en un trabajo temprano, habló de “obsesión o indigestión de la Cultura” (13), y Luis Alberto de Cuenca llegó a afirmar: “No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, librescos” (250)–, la *poesía cultural* (una de cuyas tendencias más destacadas será la *metapoesía*), sin perder de vista que el texto poético es un objeto artístico, cultural (en el sentido más amplio y generoso del término), se esforzará en impedir que el peso de la cultura ahogue en el poema el universo epistemológico del que forma parte. De ser la cultura un ingrediente decisivo y determinante, concebido en sí mismo como una finalidad (culturalismo poético), pasa a convertirse con la poesía cultural en un motor de crítica y pensamiento, un elemento con una latente capacidad de transformación social.

Sucede así que el culturalismo –a menudo tan epidérmico, hueco, de mero escaparate– se ha revelado como un modo de relación con la tradición cultural radicalmente superficial, basado a menudo solo en el exceso, la apariencia y la exhibición indiscriminada de conocimientos no asimilados, un rasgo de mera erudición. Tampoco en esto es original la poesía española de estos últimos años, que encuentra en el culturalismo una vía significativa que ya había sido ensayada con anterioridad, por ejemplo, por poetas pertenecientes al grupo *Cántico* (Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Antonio Bernier y, entre otros, Julio Aumente), recuperados por algunos poetas de estos últimos años. Por otra parte, parece algo exagerada la afirmación de Luis Alberto de Cuenca referida al “rechazo que esas generaciones líricas de posguerra, entre irreflexivas y brutales, mantuvieron respecto de la cultura como valor poético” (245), a no ser que se tenga un concepto muy estrecho y limitado de la propia cultura. ¿Entendieron la escritura poética como una actividad artística al margen de la cultura “como valor poético” escritores como Vicente Aleixandre, Juan Gil-Albert, Luis Rosales, Francisco Pino, Carlos Edmundo de Ory, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Bousoño, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral o, entre otros, Francisco Brines? Luis Antonio de Villena, nada sospechoso de mantener posiciones contrarias al culturalismo, se lamenta de que en un momento posterior a 1970 empiezan a aparecer “poemas saturados de culturalismo externo y de bacanales léxico-geográficas” («Enlaces» 35). Y junto a este culturalismo conviven en la poesía española más reciente otros modos de relación con la tradición, que no es una sino diversa y heterogénea. Sobre los poetas incluidos en *La prueba*

*del nueve (antología poética)*, Antonio Ortega afirma que presentan “una percepción no dogmática de la tradición y de la modernidad, sin rechazos categóricos ni defensas ingenuas” (9). Así, se habla en la última poesía española de un cierto sesgo clásico procedente de la tradición grecolatina (Villena, *Fin de siglo*), de neorromanticismo, de neoclasicismo (Rubio, «Hacia una constitución», entendido ahora el clasicismo en una acepción más amplia que la estrictamente grecolatina), de metapoésia, de vitalismo, de intimismo, de poesía figurativa (García Martín, *Selección nacional*), de conductas y técnicas expresivas procedentes de las vanguardias históricas (autoría colectiva, en lo que supone un cuestionamiento del mito de la subjetividad creadora –como hacen Álvaro Salvador y Luis García Montero al elaborar y firmar conjuntamente *Tristia* como Álvaro Montero–, experimentalismo, *collage*, escritura automática, neosurrealismo, neodadaísmo), de poesía útil (García Montero, Guinda), de poesía practicable (Riechmann), de la recuperación de la experiencia y de la sentimentalidad (otra o la misma) como motores del texto poético, de reapropiación de recursos narrativos (Ortega), de biografismo como registro y asunto poéticos, de lo real y lo inefable, de una *voz lógica* y una *voz órfica* (Villena, *La lógica de Orfeo*), de una cierta, en fin, *rehumanización*, como si determinados planteamientos y asuntos poéticos pudiesen considerarse más o menos humanos que otros o como si la poesía hubiese sido alguna vez una actividad *inhumana* o *deshumanizada*. Y todo ello aparece frecuentemente mezclado en voces que intentan buscar la singularidad en la asimilación de la diversidad (se trata del viejo mito que nos hace *uno* entre *todos*, únicos en el mar convulso de la colectividad), que ilustran a la perfección esa crisis del canon y ese sincretismo de tendencias que la posmodernidad ha heredado de la modernidad más crítica.

¿Quiénes son estos poetas de los que estamos hablando?, empero. ¿Son, por citar dos casos extremos, los cinco que reúne Antonio Prieto (*Espejo del amor y de la muerte*) o los doscientos sesenta y nueve que Mari Pepa Palomero (*Poetas de los 70*) antologa o cita en apéndice en una “nómina necesariamente incompleta” de poetas nacidos entre 1939 y 1953? ¿Son, por mencionar otros dos casos intermedios, los seis que agrupa Enrique Martín Pardo (*Nueva poesía española*) o los diecinueve que reúne José Batlló (*Poetas españoles contemporáneos*)? ¿Son, en fin, los nueve antologados por Josep Maria Castellet (*Nueve novísimos*) o los diecisiete agrupados por Concepción García Moral y Rosa M. Pereda (*Joven poesía española*)? Otras antologías de poesía española contemporánea han sido preparadas por Víctor Pozanco (*Segunda antología del resurgimiento*), José Luis García Martín (*Las voces y los ecos*), Elena Jongh Rossel (*Florilegium*), las tres con quince poetas incluidos entre los que podemos leer a algunos representantes de promociones poéticas posteriores a la del setenta. La representación poética de autores más jóvenes se consolida a partir de mediados de los ochenta, cuando aparecen antologías editadas por Ramón Buenaventura (*Las diosas blancas*), que recoge poesía escrita por mujeres; por Luis Antonio de Villena en 1986, quien –con un título poco afortunado,

*Postnovísimos*— contribuye a perpetuar una denominación magra de origen; Prat se había referido con anterioridad a la “poesía novísima-postnovísima” (116), y un poeta incluido por Villena en su antología, Felipe Benítez Reyes, afirma: “Mi buen ánimo se resiste a creer que esa denominación [se refiere al nombre que da título a la antología] sugiere un matiz epigonal. Sea como sea, la etiqueta me parece desdichada” (en Villena, *Postnovísimos* 101). Julia Barella (*Después de la modernidad*), que agrupa poesía escrita en gallego, catalán, vasco y castellano; José Luis García Martín (*La generación de los ochenta*); Villena (*Fin de siglo*); Antonio Ortega (*La prueba del nueve*); de nuevo García Martín (*Selección nacional*). Y en estos últimos años no han dejado de publicarse antologías de poesía; así, Miguel García Posada (*La nueva poesía*) reúne a veinticuatro poetas, casi todos ellos realistas, que van de Miguel d’Ors, nacido en 1946, a Álvaro García, en 1965; otra vez García Martín (*Treinta años*) recoge textos de veintitrés poetas, siendo Antonio Martínez Sarrión y Carlos Marzal quienes, respectivamente, abren y cierran la selección; Germán Yanke (*Los poetas tranquilos*) firma una antología de marcado carácter realista; Villena (*10 menos 30*; es decir, según lo explica el compilador, con poetas que tienen menos de treinta años de edad en el momento de preparar la antología); Noni Benegas y Jesús Munárriz (*Ellas tienen la palabra*) elaboran una nueva antología exclusivamente formada por mujeres (incluye a cuarenta y una poetas); Isla Correyero (*Feroces. Radicales*), autora de una antología de título un tanto sensacionalista y declaradamente tendenciosa; José Carlos Mainer (*El último tercio del siglo*), quien firma una antología consultada en la que se recogen textos de veintiocho poetas nacidos entre 1939 (Martínez Sarrión) y 1963 (Vicente Gallego), García Martín (1999); por último, Juan Cano Ballesta (*Poesía española reciente*) reúne una muestra de la poesía escrita en las dos últimas décadas del siglo XX en un volumen que abre Ana Rossetti, y cierra Luis Muñoz y, de nuevo, Villena (*La lógica de Orfeo*), que recoge textos de dieciocho poetas nacidos entre 1965 (Álvaro García, Lorenzo Plana, Eduardo García) y 1985 (Elena Medel).

En realidad, un repaso de todas estas antologías nos permitirá conocer solo en su superficie las turbulentas aguas por las que discurre la poesía española de estas últimas décadas. Todas ellas—incluso las elaboradas con mayores pretensiones de rigor y exhaustividad—responden a intereses muy diversos: la proximidad o lejanía del antólogo con respecto a unas determinadas líneas estéticas y, por consiguiente, la elección de los poetas antologados; la amistad, indiferencia o animadversión que le unan o separen de esos mismos poetas; el conocimiento que tenga del propio panorama poético; los deseos de mostrar la vitalidad de una determinada tradición poética en detrimento de otras; factores extraliterarios en los que entran en juego intereses políticos, editoriales, comerciales, económicos, publicitarios.

Organizándose como excelentes oportunidades para la confrontación estética e ideológica, casi todos estos volúmenes se presentan en público como síntesis descriptivas, más o menos ecuanímes y

objetivos de un determinado panorama poético, y en ellos encontramos, representados en mayor o menor medida, algunos de los itinerarios (sin duda, los más aplaudidos) que la poesía española ha recorrido en estas últimas décadas. Ahora bien, y dado que, tal como denuncia Jenaro Talens (*De la publicidad* 17), importan mucho menos los *nombres* de los poetas que las *propuestas de escritura*, argumento que, dado en la vuelta, retoma en otro lugar: “La circulación de nombres y títulos a través de los *mass media* ha sustituido la familiaridad dialógica con los textos” (Talens, *Escritura* 2), ¿muestra la suma de tendencias que podemos leer en estas antologías la totalidad de registros que presenta la poesía española de este período?, ¿recogen estos volúmenes la diversidad de poéticas elaboradas durante estos años? Creo que la respuesta a ambas preguntas es la misma: no. Las antologías dedicadas a difundir la poesía escrita en España durante estos últimos años –hablo en términos generales– adolecen de unos mismos defectos: los intereses, en ocasiones, extraliterarios a los que sirven y los prejuicios estéticos, ideológicos y morales con los que están planteadas. Castellet no tiene ningún reparo en reconocer que los criterios seguidos en la elaboración de su antología “se han basado en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse –o ignorar– a la poesía anterior [...], solo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos *de la ruptura*” (13; el subrayado en el original). En algunos casos, el antólogo no solo hace su particular apuesta, sino que –como un preceptista visionario– también dicta los itinerarios futuros y los temas susceptibles de ser recreados artísticamente:

[La poesía] deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal), acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva. Una poesía que se plantee la renovación de los *topoi* literarios: Hablar de la tristeza o de la angustia, sin las imágenes del mar otoñal o de la lluvia tras los cristales. (Villena, *Fin de siglo* 33)

En cualquier caso, todas estas antologías y, sobre todo, los particulares itinerarios por los que discurren las obras (antologadas o no en volúmenes colectivos) de los diversos poetas muestran un laberinto de tendencias en el que no resulta nada fácil orientarse, dados los diferentes planteamientos estéticos ensayados (a veces, incluso, por un mismo escritor durante la evolución de su propia obra). Por lo tanto, una descripción rigurosa y profunda del panorama poético español de estos últimos años requiere unas buenas dosis de exhaustividad y conocimiento del campo literario que raras veces reúnen los críticos que se han ocupado del asunto. Así, es necesario prescindir de intereses más o menos

velados, tópicos y prejuicios de todo tipo, para valorar los trabajos de la crítica no como dogmas absolutos de fe sino como propuestas más o menos adecuadas de análisis e interpretación y, sobre todo, volver a leer (o, en algunos casos, leer por vez primera) los textos si queremos acceder a un conocimiento exhaustivo de este panorama poético. En definitiva, contra la regla y la consigna que hacen de la inercia y la costumbre procedimientos de análisis e interpretación, la excepción de la lectura crítica de los textos poéticos liberada de la convención ciega y escandalosamente perpetuada.

En este contexto, nos encontramos con que la poesía española contemporánea se ha configurado como un desierto demográfico en el que poetas, editores y lectores de poesía, críticos literarios y profesores de literatura son sus únicos habitantes (creo que fue Andrés Trapiello quien hace unos años cuantificó en quinientos el número de lectores de poesía en España), un paisaje removido con excesiva frecuencia por la aparición de numerosas antologías poéticas, instrumentos ya no sé si de periodización, canonización o confusión literarias (*Selección Nacional. Última poesía española*, antología preparada en 1995 por José Luis García Martín, es ya casi un objeto de anticuario frente a *Milenio. Ultimísima poesía española*, antología editada por Basilio Rodríguez Cañada solo cuatro años después), un paisaje, en todo caso, en el que un buen número de antólogos, editores, críticos, profesores y poetas se ha esforzado por dibujar un panorama poético utilizando únicamente las etiquetas del realismo, la figuración, el sentimentalismo o la experiencia –en sus sentidos más alicortos y ramplones–, marcas que dan cuenta solo de algunos de los itinerarios por los que ha transcurrido la poesía española contemporánea, con lo cual se han dejado al margen otros desarrollos basados en la recuperación de parte de la vanguardia histórica (surrealismo –Blanca Andreu, Amalia Iglesias–, irracionalismo, neosimbolismo, poesía visual), o de tendencia minimalista, con una propensión hacia una poética conceptual o del silencio (Andrés Sánchez Robayna, José Carlos Cataño), o de la abstracción, o de aliento épico y registro marcadamente discursivo o narrativo (Julio Llamazares, Julio Martínez Mesanza), o, en fin, de intención política, aunque, claro, cabría preguntarse qué tipo de poesía no responde a una u otra intención política.

Así pues, en el cronotopo poético español de estas últimas décadas encontramos poetas con un cierto toque surrealista, visionario e irracionalista (Miguel Casado, Olvido García Valdés, Jorge Riechmann, Juan Carlos Suñén, Antonio Méndez Rubio, Luis Luna), poetas de marcada tendencia realista en sus diferentes registros, partidarios de un decir más o menos directo y expresionista (Luis García Montero, Jon Juaristi, Álex Susanna, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Karmelo Iribarren, Roger Wolfe), poetas líricos y poetas narrativos, poetas intensos y poetas extensos, poetas inclinados al callar y poetas partidarios del decir, poetas hondos y poetas alargados, aunque, evidentemente, esto no implica que los poetas se ajusten siempre a la misma tendencia. Dadas, pues, la diversidad, complejidad y confusión de este panorama poético –y una ajustada aproximación al mismo pudimos

leer en Jordi Gracia («La poesía»)–, es preciso impulsar la exploración y la crítica de dicho panorama con objeto de descubrir los diversos intereses a que responde y, en este sentido, constatar que entre las filas de esos poetas que han abierto vías de exploración sobre el lenguaje y han demandado un cierto pensamiento crítico se encuentran los tempranamente malogrados Aníbal Núñez (1944-1987), Ignacio Prat (1945-1982), Eduardo Hervás (1950-1972) y Fernando Merlo (1952-1981), Jenaro Talens, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero, Andrés Sánchez Robayna, Mariano Castro, Tomás Sánchez Santiago, Jorge Riechmann, Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, Fernando Andú, Agustín Fernández Mallo, Ángel Gracia o Vicente Luis Mora (estos tres últimos autores de tres libros singulares publicados en 2005, *Joan Fontaine Odisea; Libro de los ibones; Construcción*). Muchos de ellos han recuperado la vieja idea vanguardista del *work in progress* para reivindicar una poesía abierta al mundo y atravesada por el lenguaje, generadora incesante de desconciertos e incertidumbres, conflictos y desafíos.

En todo caso, nos encontramos con una situación en la que muchos poemas y bastantes poetas resultan fácilmente intercambiables, un escenario en el que la superproducción de textos no se corresponde con una diversidad significativa de poéticas; por eso mismo, es indispensable sustituir el análisis de la poesía contemporánea basado en los nombres de los poetas o de las tendencias por la lectura crítica de los poemas y la valoración de las poéticas que en ellos se defienden, porque la realidad poética es mucho más compleja de lo que alcanzan a describir unas cuantas etiquetas más o menos afortunadas: poetas de la experiencia, realistas, figurativos, minimalistas, órficos, expresionistas, etc. Dado que la poesía española posmoderna se presenta como un panorama en cualquier caso más heterogéneo y complejo de lo que a menudo se ha querido presentar, conviene distinguir las diferentes líneas que recorren ese panorama, entre las que se encuentran esas otras situadas en sus márgenes, desplazadas del centro hacia una orilla que raras veces se contempla con la necesaria atención.

#### *Obras citadas*

- Albi, J. «Los novísimos, el “che” y el cisne». *Poesía Hispánica*, n.º 228, 1971, págs. 11-19.
- Barella, Julia. *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Anthropos, 1987.
- Batló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo, 1974.
- Benegas, Noni; y Jesús Munárriz, eds. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Hiperión, 1997.
- Blesa, Túa. «El palimpsesto como procedimiento de producción textual». En *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Tirant Lo Blanch, 2004. 211-224.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. de D. Alou, Anagrama, 1995.



- Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Hiperión, 1985.
- Cano Ballesta, Juan, ed. *Poesía española reciente (1980-2000)*. Cátedra, 2001.
- Carnero, Guillermo. «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano». *Revista de Occidente*, n.º 23, 1983, págs. 43-59.
- Castellet, Josep Maria. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral Editores, 1970.
- Colectivo Alicia Bajo Cero (1994). *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*. Episteme, 1994.
- . *Poesía y poder*. Ediciones Bajo Cero, 1997.
- Correyero, Isla. *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. DVD, 1998.
- Cuenca, Luis Alberto de. «La generación del lenguaje». *Poesía*, n.º 5-6, 1979-1980, págs. 245-251.
- Escuín Borao, Ignacio. *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*. Universidad de Valladolid, 2013.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Trad. de Jean Petit, Seix Barral, 1974.
- García, Eduardo. *Una poética del límite*. Pre-Textos, 2005.
- García Martín, José Luis. *La generación del 99*. Nobel, 1999.
- . *Treinta años de poesía española*. Renacimiento/La Veleta, 1996.
- . *Selección nacional. Última poesía española*. Llibros del Peixe, 1995.
- . *La generación de los ochenta*. Mestral, 1988.
- . *Las voces y los ecos*. Júcar, 1980.
- García Moral, Concepción; y Rosa María Pereda, eds. *Joven poesía española*. Cátedra, 1979.
- García Posada, Miguel. *La nueva poesía (1975-1992)*. Crítica, 1996.
- Gracia, Jordi. «La poesía». *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. En *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. de Francisco Rico, Vol. 9/1. Crítica, 2000, págs. 97-121.
- Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe, 1982.
- Mainer, José Carlos, ed. *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Visor, 1998.
- Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española*. Scorpio, 1970.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, 2001.
- . *El fragmentarismo poético contemporáneo*. Universidad de León, 1996.
- Milán, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Montero, Álvaro. *Tristia: 1979-1981*. Ayuntamiento de Melilla, 1982.
- Ortega, Antonio, ed. *La prueba del nueve (antología poética)*. Cátedra, 1994.

- Otero Roko, José Ramón. *La falta de lectura*. DVD, 2011.
- Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Hiperión, 1987.
- Pozanco, Víctor. *Segunda antología del resurgimiento*. Ámbito, 1980.
- Prat, Ignacio. «La página negra (notas para el final de una década)». *Poesía*, n.º 15, 1982, págs. 115-122.
- Prieto, Antonio, et al. *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*. Azur, 1971.
- Riechmann, Jorge. *Canciones allende lo humano*. Hiperión, 1998.
- Rodríguez Cañada, Basilio. *Milenio. Ultimísima poesía española*. Sial, 1999.
- Rubio, Fanny. «Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (propuesta ficción)». *Los Cuadernos del Norte*, n.º 3, 1986, págs. 47-56.
- Saldaña, Alfredo. «Teoría, poder y poesía en un escenario de precariedad ideológica». *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*. Coords. Palmar Álvarez y Antonio Gómez, Libros en Acción, 2016, págs. 285-295.
- . *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Mira Editores, 2013.
- . «La poésie est, la poésie est utile». *Á quoi bon la poésie, aujourd'hui?* Ed. de Claude Le Bigot, Presses Universitaires de Rennes, 2007, págs. 91-110.
- . «Posmodernidad, historia, literatura». En *Historia literaria/historia de la literatura*. Ed. de Leonardo Romero Tobar, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, págs. 87-98.
- . «Fragmentos para una poética del fragmentarismo». *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII congreso internacional de la asociación española de semiótica*. Vol. II. Aes-Grupo Editorial Universitario, 2000, págs. 903-911.
- Suñén, Juan Carlos. «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía». *Ínsula*, n.º 512-513, 1989, págs. 57-59.
- Talens, Jenaro. *Escritura contra simulacro*. Episteme, 1994.
- . *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*. Episteme, 1989.
- Villena, Luis Antonio de. *La lógica de Orfeo (antología)*. Visor, 2003.
- . *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Pre-Textos, 1997.
- . *Fin de siglo. Antología*. Visor, 1992.
- . «Enlaces entre vanguardia y tradición (una aproximación a la estética “novísima”)». *Los Cuadernos del Norte*, n.º 3, 1986, págs. 32-36.
- . *Postnovísimos*. Visor, 1986.
- . «Lapitas y centauros (algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última

década)». *Quimera*, n.º 12, 1981, págs. 13-16.

Yanke, Germán. *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*. Diputación Provincial, 1996.