

ANÁLISIS DE LA HEGEMONÍA DE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA EN
ESPAÑA
Historia de un modelo lírico

Fernando Candón Ríos
(Universidad de Almería)
fernando.candon.rios@gmail.com

RESUMEN: El presente artículo analiza el contexto histórico, social y poético en el que se ha desarrollado el posicionamiento de los poetas de la experiencia como grupo hegemónico en el campo poético español. La singularidad de esta dominancia se encuentra en la duración de su hegemonía, ya que hasta ahora ningún otro colectivo había conseguido establecerse como grado referencial dentro de los estándares del canon poético durante un periodo temporal de treinta años. Su reconocimiento en la década de los noventa fue el comienzo de un fenómeno hasta ahora inaudito en el panorama español.

PALABRAS CLAVE: Poesía de la experiencia, Hegemonía cultural, Poesía, Poesía española, García Montero.

ANALYSIS OF THE HEGEMONY OF POETRY OF EXPERIENCE IN SPAIN
History of a lyrical model

ABSTRACT: This article analyses the historical, social and poetic context in which the positioning of the poets of experience as a hegemonic group in the Spanish poetic field has been developed. The singularity of this dominance lies in the duration of its hegemony, since until now no other collective had managed to establish itself as a reference within the standards of the poetic canon during a temporary period of thirty years. Its recognition in the nineties was the beginning of a phenomenon without precedent in the Spanish scene.

KEYWORDS: Poetry of experience, Cultural hegemony, Poetry, Spanish poetry, García Montero.

INTRODUCCIÓN

La poesía contemporánea española se encuentra en un periodo en el que la máxima referencia —debido a su visibilidad y a los números de ventas que alcanzan sus obras en el mercado— son los poetas que se integran dentro del movimiento de la poesía de la experiencia. Su posicionamiento en la primera línea literaria no se debe exclusivamente al éxito comercial: las categorías profesionales de cada integrante del grupo y el reconocimiento por los agentes del campo académico se imponen como factores que les permiten movilizar una gran cantidad de recursos para conseguir el máximo capital del campo cultural.

Nuestro objeto de estudio se localiza en España. En España encontramos una singularidad única, más allá de las propias peculiaridades como país, que obliga a cualquier investigador a no dar como ciertas una serie de premisas culturales que tienen lugar en la gran mayoría de países occidentales. Esta singularidad se debe al aislamiento

internacional, total en sus inicios y parcial tras los acuerdos con Estados Unidos, que sufre el país tras la instauración del régimen franquista en 1939. Mientras que Occidente levanta un sistema capitalista que resta poder a los gobiernos, en cuanto a que las grandes corporaciones comerciales se posicionan como los nuevos focos de expansión ideológica, en España el gobierno franquista instaura un modelo social que se basa en una doctrina ultracatólica. El aislamiento provoca que el pensamiento posmoderno, que ya echa raíces en el resto de la sociedad occidental, tenga un desarrollo tardío y diferente en la sociedad española. En este sentido, los cuarenta años que se mantiene en el poder el franquismo suponen una influencia decisiva en la formación del pensamiento democrático español. Así, prácticas inherentes al franquismo quedan normalizadas tras las primeras elecciones libres. Una de las consecuencias del remanente del conservadurismo franquista es la discriminación de la mujer. En la década de los ochenta, cuando la poesía vive un momento rico en producciones generacionales y publicaciones de grandes antologías, los hombres copan todos los premios y las máximas distinciones, dejando una cuota mínima de mujeres en las selecciones de autores. No será menos la poesía de la experiencia, en cuya antología —*Poesía de la experiencia* (Iravedra, 2007)— hay seleccionados diez poetas, entre los cuales solo hay una mujer.

Con la desaparición de los últimos resquicios de la dictadura en el setenta y ocho, la democracia llega con la necesidad de instaurar un orden nuevo a pesar del lastre que lleva consigo. El canon literario franquista queda denostado por los nuevos autores, que tachan a la mayoría de escritores de colaboracionistas o de beneficiados por su ideología. Así, líricos como Leopoldo Panero quedan progresivamente olvidados por su condición de «poetas del régimen» —aunque se conoce el republicanismo de Panero (Utrera, 2012: 243), su polémica con Neruda lo marca públicamente para siempre—. En la práctica, la democracia supone una apropiación de la legitimación intelectual y cultural por parte del sector de izquierdas. El discurso legítimo ahora pertenece a los «herederos de la república». Por ende, toda la intelectualidad franquista queda condenada a una devaluación constante y a un ostracismo social, que ya no tendrá vuelta atrás. Lo cierto es que esta dicotomía (intelectual franquista e intelectual demócrata) no deja de ser un producto simplificado, consecuencia de una transición democrática que evita con todos sus mecanismos las confrontaciones sociales. Por tanto, tras el setenta y ocho, España recupera a sus intelectuales en el exilio, pero estos son ya pocos y mayores. Esto significa que, tras el fin del régimen, se da una situación en la que hay un choque de fuerzas en el campo cultural entre las editoriales. Con el canon despolitizado, por lo menos en lo que respecta a imposiciones de autores desde el Estado, las grandes casas editoriales luchan por colocar a sus autores en la primera línea del campo.

ANTECEDENTES DE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA: LOS NOVÍSIMOS

A finales de los sesenta, el régimen franquista empieza a mostrar evidentes síntomas de agotamiento. Sus órganos de gobierno presentan una incapacidad de evolucionar al mismo ritmo que la sociedad española comienza a adaptarse a los tiempos modernos gracias a la apertura internacional, que tiene lugar a partir de los pactos políticos y militares con Estados Unidos. Los nuevos *mass-media*, que se posicionan como reguladores culturales, imponen unas prácticas y unas tendencias de consumo que consisten en articular cualquier actividad susceptible de generar plusvalías como un negocio. Por tanto, campos que están fuera de la influencia directa del capital económico empiezan a orientarse en este sentido. Por otro lado, géneros como el

musical, el cinematográfico o el televisivo se transforman en focos de influencia dentro del campo artístico y literario.

En 1970, José María Castellet publica la famosa antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Por primera vez, una antología parte con una hipótesis previa que apuesta por una serie de poetas jóvenes. El gran éxito mediático que consiguen los novísimos provoca que eclipsaran de manera significativa al resto de tendencias que surgen de forma contemporánea. El nombre del grupo (a los que también se conoce como la «generación del sesenta y ocho» o como los «venecianos», por su gusto culturalista) está prestado de la antología italiana *I Novissimi* (Giuliani, 1961), aunque las tendencias que recogen ambas obras son diferentes y no tienen más similitudes que el propio título.

Los novísimos se presentan como un ejemplo de los nuevos tiempos que España está viviendo, oponiéndose a la poesía social de los años cincuenta que predomina durante la época más dura del régimen franquista. En los poetas de la generación de los novísimos se aprecia un gusto por lo decadente o lo exquisito. Sus versos, como se ha puesto de manifiesto, están llenos de referencias a la sociedad de consumo que se reflejan en alusiones a elementos heterogéneos como el cine, la música (sobre todo jazz y rock), las artes plásticas o la política. Estos jóvenes autores adoptan las prácticas posmodernas sabiendo que hacían pleno uso de ellas. En esto innovan, tienen plena consciencia de que representan un nuevo tiempo, pero no son los primeros en reflejar la influencia del posmodernismo. Sobre esta polémica acerca de la originalidad de los novísimos en relación a sus prácticas, Eva Álvarez apunta lo siguiente:

En este sentido, García de la Concha y Sánchez Zamarreño afirman que los cambios atribuidos directamente a los poetas de los setenta «ya se venían anotando en promociones anteriores». La ruptura, pues, no se producirá de manera brusca sino que se irá gestando de manera fraccionada, en palabras de Manuel Rico, estaríamos ante una «ruptura escalonada». Prieto de Paula considera que todas las novedades atribuidas a la poesía novísima no son más que una «naturalización de actitudes y procedimientos anteriores» (Álvarez Ramos, 2011: 32).

Dentro de esta generación cabría destacar al talentísimo Pere Gimferrer, quien despuntó con su obra *Arde el mar* (1966). Es el propio Gimferrer quien, de forma más prematura, se une a Castellet en la crítica que realiza a los poetas sociales. Sus «Notas parciales sobre poesía española de posguerra» (1971), que se publican poco después de la antología de los novísimos, son la mejor representación de la actitud del grupo contra sus antecesores. En ellas expone su crítica hacia los poetas de «izquierdas», entre los que están los sociales, argumentando que su falta de motivación en la investigación del lenguaje y el menosprecio hacia las vanguardias han favorecido justamente al sistema contra el que mantenían su oposición.

El afán rupturista de los novísimos les lleva a adoptar una actitud agresiva y extrema, incluso en su expresión poética. Los críticos entienden su comportamiento como una adaptación a las tradiciones modernas de otras antiguas.

LA SEMILLA DEL NUEVO MODELO: LA NUEVA SENTIMENTALIDAD

El fin del movimiento novísimo abre la puerta a varias tendencias. Entre las más destacadas están: los posnovísimos; la poesía de reflexión o poesía del silencio; y la poesía de la experiencia. En el caso de la poesía de la experiencia, el poeta recupera el protagonismo como referente cultural. Su compromiso social propone buscar la ética

que la poesía abandona cuando las tendencias posmodernas se imponen en la década de los setenta.

El trabajo de Gil de Biedma tiene un papel central a la hora de establecer los nuevos compromisos del recién surgido movimiento. El poeta catalán, a través de los estudios teóricos de Robert Langbaum sobre el monólogo dramático, aplica el concepto de la poesía de la experiencia a su obra y a la de sus compañeros de generación. A su juicio, el discurso lírico no está capacitado para ser un elemento influyente dentro del campo de la historicidad. Sin embargo, resulta fundamental como herramienta de estudio de la subjetividad, de ahí que sea el lugar de indagación para mostrar la sentimentalidad.

El profesor Juan Carlos Rodríguez juega un papel fundamental en el éxito de la nueva sentimentalidad. Los postulados sobre los que trabaja Rodríguez localizan los focos centrales del funcionamiento de la poesía en dos conceptos de origen burgués: la subjetividad y la expresión. En palabras de García Candeira (2011: 114-115): «Para esta tradición crítica, el sujeto burgués tenía dos vertientes aparentemente distintas, pero aunadas dentro de la lógica interna de clase a la que pertenecían». García Montero (1983) da por hecho que ambos conceptos están naturalizados bajo un mismo arco ideológico. Para él existe una «vieja sensibilidad» que se caracteriza por tener estas dos funciones principales que se oponen, pero forman parte del mismo todo:

Así, respetando la mitología tradicional del género (lo poético como el lenguaje de la sinceridad), surgieron dos caminos aparentemente muy diferenciados pero que son en realidad las dos cabezas de un mismo dragón: la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía. Unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras, es la vida diaria —esa inquilina embarazosa— la que se hace poema. Y siempre como telón de fondo la vieja sensibilidad, que se ofrece a la literatura o que recibe su visita, abandonada a la azarosa fortuna de la inspiración (García Montero, 1983: s.n.).

La nueva corriente basa su producción en el argumentario de las vivencias cotidianas del poeta, con independencia de que sea una realidad idealizada o no, buscando de esta forma la complicidad del lector. La otra sentimentalidad se auto-propone como respuesta al canon hegemónico de aquel momento al que tacha de burgués. La propuesta, que se posiciona con los postulados marxistas clásicos, cuestiona la identidad del texto hasta desvelarla finalmente como una farsa. Por lo tanto, las emociones pasan a ser analizables desde una postura histórica e ideológica, lo que transforma a la composición lírica en una producción deconstruible. Así, el poema deviene en un diálogo entre el autor y el lector en el que se establece un vínculo con una exigencia ética. La nueva sentimentalidad entiende la poesía como una representación, por lo cual, todo lo que es representado no deja de ser más que ficción. La idea de la ficcionalidad lírica surge a partir de los planteamientos teóricos de Diderot y de Gil de Biedma, por tanto, el poema se concibe un «artificio», que, por su capacidad para trabajar con un sentimentalismo libre de cargas, está fuera del área de influencia del pensamiento burgués. El uso de las emociones se proyecta como una fuerza que recoge el contenido ideológico y el propio potencial de los sentimentalismos. En el famoso manifiesto de la otra sentimentalidad, Luis García Montero (1983: s.n.) expresa lo siguiente acerca de la nueva propuesta lírica:

Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida. Como decía Machado, es imposible que

exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna. Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía.

Desde la perspectiva política, la propuesta de la otra sentimentalidad se adhiere al marxismo más extremista, aquel que justifica la existencia del Estado y la propia política con el propósito de organizar al pueblo y luego desaparecer. En opinión de Araceli Iravedra (2007: 87) el movimiento busca la desustancialización de la política para desustanciar a la propia poesía con la intención de que, al reivindicar una palabra radicalmente histórica, esta desvele los engranajes de la maquinaria capitalista que hace mover al sistema. La propuesta inicial pierde fuerza según se sucede la década de los ochenta debido a que, a pesar de abanderar una poética que basa sus articulaciones sociales en el imaginario cotidiano, la sociedad empieza a contemplar el lento derrumbe del sueño soviético y el auge de la nueva sociedad democrática española.

La otra sentimentalidad tiene un recorrido corto pero vital. Su autor más representativo, Luis García Montero, establece con ella las bases de lo que será con posterioridad la poesía de la experiencia. Así, los poetas que pertenecen a las filas del movimiento ven en este un trampolín hacia el éxito comercial y hacia el reconocimiento nacional.

LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

García Montero como eje principal del nuevo paradigma lírico

Tras su paso por la otra sentimentalidad, la producción lírica de García Montero abandona el género de ficción ajeno al discurso burgués para presentarse como un género que busca lo real y auténtico dentro del propio núcleo de producción burguesa. De esta manera, asume las prácticas propias de la corriente posmoderna y sus escritos asimilan la influencia de Luis Cernuda y Antonio Machado. En 2007, Araceli Iravedra publica la antología *Poesía de la experiencia*. En ella selecciona un exclusivo número de poetas, diez (nueve hombres y una mujer), que según su criterio representan la primera línea de este movimiento. Los nombres seleccionados son: Álvaro Salvador, Jon Juaristi, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Fernando Beltrán, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, Carlos Marzal y Vicente Gallego.

El recorrido lírico que existe hasta la definición de este movimiento pasa por el *big bang* de la nueva sentimentalidad, en los inicios de los ochenta, en los que García Montero se posiciona como el «gran joven poeta». En aquellos años la recuperación de elementos de las tradiciones de las vanguardias y de los realistas marcan una línea en común entre muchos jóvenes autores. Una de las primeras publicaciones que reconoce la poesía de la experiencia con dicho nombre es «La poesía de la experiencia y su tradición» (Molina Campos, 1988). Molina Campos analiza la nueva tendencia y la describe como una poética autobiográfica, subjetiva e íntima. A su juicio, se trata de un procedimiento que se basa en la reflexión sobre la vida cuya exposición tiene elementos irónicos y/o dramáticos. La ciudad se impone como el nuevo escenario donde discurre el texto: si el ciudadano corriente asume la narración, el lenguaje usado por este será el cotidiano, por tanto, su poética se define de forma sencilla y coloquial. Molina Campos expone la herencia de los simbolistas franceses y del romanticismo inglés y alemán, de

Manuel Machado y de Cernuda, de los poetas sociales de la generación de los cincuenta y numerosas influencias extranjeras (Pound, Pessoa, Eliot, Cavafis y Auden), argumentando así el uso del versolibrismo, estilo preferido por los poetas de esta corriente. Iravedra (2007: 17) comenta sobre el nombre del movimiento lo siguiente: «La imposición terminológica llega seguramente algo más tarde, pero de lo que no cabe duda es de que, a estas alturas de la década, la tendencia figurativa o experiencial ya se ha hecho un lugar de privilegio en el panorama de la nueva poesía».

Entre finales de los años ochenta y principio de los noventa, la crítica literaria reconoce formalmente a la poesía de la experiencia como una corriente consolidada. En 1991 Jaime Siles intenta definir en su artículo «Dinámica poética de la última década» (1991) al movimiento de la experiencia. En 1992, en la antología *Fin de siglo* (Villena, 1992), se reconoce la hegemonía de dichos poetas entre las diversas corrientes del momento, pero el propio Villena entiende que esta poética está agotándose y, en su opinión, aquellos autores que quieran mantener el estilo de esta línea deberán transformarse. También en 1992, García Martín se refiere, en un intento por rebautizarla, a la poesía de la experiencia como «poesía figurativa» en alusión directa al estilo pictórico, consolidando la imagen del movimiento como tendencia hegemónica tras «la desaparición» de los novísimos. En su publicación, García Martín (1992) describe la poética del movimiento como contraria a las vanguardias, dada al lenguaje coloquial y sencillo, y de narrativa clara. Vuelve a destacar, como antes hicieron otros críticos, el uso del monólogo dramático y el texto autobiográfico en clave irónica.

Hegemonía del nuevo modelo

A mediados de los años noventa, la poesía de la experiencia está establecida como el movimiento lírico imperante dentro del campo cultural. Las revistas, que ya antes apostaron fuertemente por la nueva sentimentalidad (*Fin de Siglo*, *Contemporáneos* o *Renacimiento*, entre otras), intensifican la promoción de los poetas de dicha corriente. En este sentido, Iravedra (2007: 23-24) se pronuncia acerca de los primeros movimientos en esta dirección:

En 1995 José Luis García Martín optará por una nueva muestra, *Selección nacional*, por antologar a los más jóvenes poetas que participan en la poesía figurativa, de forma decidida y confesadamente más parcial que en *La generación de los ochenta*, y amparándose en que tal orientación poética «parece haber convertido en la preferida de esa minoría [...] que en cada momento determina el gusto estético». Un año más tarde Germán Yanke publicita la figuración realista en una antología manifiestamente partidista.

En aquellos años las principales antologías recogen por lo general un alto número de poetas de la experiencia por encima de otras corrientes o movimientos.

La década de los noventa resulta crucial en lo que respecta a la carrera literaria de los poetas de la experiencia (nos referimos siempre a aquellos antologados por Iravedra, aunque realmente la mayoría de jóvenes poetas que despuntan en los años ochenta consolidan su carrera literaria en el decenio posterior). En este sentido, a mitad de la década de los noventa, García Montero publica *Habitaciones separadas* (1994), la que probablemente sea su obra cumbre, y con la que gana el premio Loewe y el Premio Nacional de Poesía; Benjamín Prado obtiene el X Premio Hiperión con *Cobijo contra la tormenta* (1995); Felipe Benítez Reyes publica su célebre *Vidas improbables* (1995), que le vale reconocimientos como el Premio Nacional de Poesía, el Premio de la Crítica y el XVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla; Vicente Gallego se hace

con el XVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad Melilla con su poemario *La plata de los días* (1996); en 1996 la carrera de Álvaro Salvador tiene un reconocimiento a nivel literario con la publicación de *Suena una música. Antología 1971-1993* (1996). De manera tardía, destacan Ángeles Mora en 2000, al conseguir el XXII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla con su *Contradicciones, pájaros* (2001), y Carlos Marzal en 2001 al ganar el Premio Crítica de la Poesía Castellana con *Metales pesados* (2001). Por tanto, en los años que transcurren entre 1994 y 1996 el grupo de la experiencia alcanza su máxima cuota de visibilidad gracias a los galardones que logran sus integrantes.

Características de la poética de la experiencia

La poesía de la experiencia, como paradigma poético, podría abarcar a un gran número de autores debido a que su definición es muy laxa en cuanto a la concreción de las características de su propia poética. En su antología, Iravedra traza una línea de características comunes entre los autores escogidos y los elementos líricos que comparten. El análisis formal que realiza no tiene en cuenta aquellas características que no comparten, a pesar de que entre ellas existan peculiaridades definitorias de su poética (por ejemplo, el perfil culturalista en Prado).

Según Iravedra, la «ficción autobiográfica» se percibe como la primera gran característica común. Al usar este término hace referencia a la ficcionalidad del género poético y al componente autobiográfico, ya que la narración se construye a partir del uso del yo poético. La cadencia confesional del poema adquiere el tono ficcional en el momento en el que el poema se escribe. En esta línea, Iravedra (2007: 36) opina lo siguiente: «La poesía de la experiencia no desdeña, en efecto, el anecdotario de la propia vida como materia del poema, pero la sustancia vital es recreada poéticamente y la señalada ficcionalización del yo nos previene contra toda “falacia autobiográfica”». En apoyo de estos argumentos, Iravedra alude al manifiesto de la otra sentimentalidad en el que García Montero intenta desmontar la concepción de la poesía como género confesional. Dicho planteamiento teórico (Iravedra, 2007: 37-38) se sustenta en el discurso de la tradición ilustrada (Diderot y la «Paradoja del comediante») y de la concepción poética de Gil de Biedma («El juego de hacer versos»). Por tanto, y según esta exposición teórica, la poesía es un «simulacro» y el «poema» un escenario, tal como aseguraría Gil de Biedma. Al poema como género ficcional y al poeta como una figura imaginada, se refiere así Gil de Biedma (en Iravedra, 2007: 40): «cuando un poeta habla en un poema, quizá no habla como un personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre». García Martín (2001: s.n.) se expresa en estos términos sobre la ficción biográfica:

Para saber si una anécdota que nos cuenta un poeta le ha ocurrido o no realmente necesitamos una comprobación documental ajena al texto; para saber si se la atribuye a sí mismo o a otro personaje nos basta el texto. La autobiografía no excluye la mentira; todo lo contrario: solo se puede mentir cuando se pretende decir la verdad. El ámbito de la ficción excluye la mentira. El poeta es siempre un fingidor, pero solo puede llegar a ser un mentiroso cuando se convierte en protagonista de sus poemas y pretende hablarnos con el corazón en la mano.

Según este criterio, el poema se expone como si se tratara de un espectáculo pasivo, carente de cualquier elemento combativo y sumiso al mundo que le rodea. Aquí se encuentra, en consecuencia, uno de los grandes puntos de reprobación por parte de los poetas ajenos al movimiento, y también de la crítica literaria. Por una parte, se acusa

a la poesía de la experiencia de basarse en una poética simplista y, por otra, de comulgar con el orden neoliberal a través de una ideología alineada con los poderes dominantes.

Iravedra sigue con las características definitorias hablando del «pacto realista». Dicha cualidad queda expuesta a través de las palabras de Juan Juaristi (en Iravedra, 2007: 47): «Lo que fue un día experiencia deslumbrante y devastadora comparece hoy en el recuerdo despojado del brillo original. La poesía no puede rescatarlo, pero sí, en cambio, simular experiencias análogas refiriéndolas a un personaje de ficción en el que vagamente me reconozco».

El pacto realista y la ficción autobiográfica conciben el poema como un espacio en el que poeta y lector acuerdan una serie de normas para entender la ficción como realidad, dando validez con ello a la verosimilitud del texto, potenciando lo que Juan José Lanz (en Iravedra, 2007: 52) llama «efecto de la realidad» o la enseñanza moral. Siguiendo este discurso, Scarano (2006: s.n.) afirma que la poesía de la experiencia se configura a partir de un yo objetivado:

Por ello, la modulación coloquial y la «naturalidad» lingüística se justifican a partir de este determinado concepto de sujeto que deviene en la elección de una retórica realista y no viceversa. Ni un yo puro intemporal y heroico ni víctima inocente de una sociedad hostil, es el diseño de un hombre y una mujer como «persona normal» en la línea teorizada por Auden en *La mano del teñidor*, tan recurrentemente citado por estos poetas, y de quien tomarán la definición del nuevo yo protagonista.

La poética del movimiento erige al poema como un lugar de confluencia social, donde se asume libremente una ideología. Desde una perspectiva crítica, se podría alegar que la propuesta poética se presenta como un «producto» donde el lector se enfrenta a un texto que, aunque cargado de elementos retóricos y literarios, resulta plano en el sentido de que el yo poético a menudo se enfrenta a una situación cotidiana en un lugar cotidiano, haciendo que el lector asimile la experiencia y, en consecuencia, rehusando a crear una construcción cognitiva a partir del texto (o por lo menos una construcción compleja).

Iravedra continúa su clasificación de cualidades al asumir la «complicidad, normalidad, utilidad». La propuesta de la experiencia se desmarca del concepto capitalista utilitarista presentado el poema como un artificio de utilidad social. La antóloga puntualiza lo siguiente sobre esta cuestión:

En el discurso teórico de García Montero, a quien propiamente corresponde la puesta en circulación de la noción de utilidad como uno de los formantes del ideario experiencial, esta categoría es indisociable de una voluntad de compromiso ideológico que, en cambio, no puede extrapolarse en su sentido fuerte al grueso de las filas de la poesía de la experiencia (Iravedra, 2007: 64).

En este sentido, García Montero dirige los fundamentos teóricos del grupo hacia el poema como referente ético o moralista, dirección que toma en la otra sentimentalidad. En estos términos, rechaza la politización temática de la poesía social de los años cincuenta por considerarla anticuada y propone, en cambio, la poesía como un espacio privado donde se lleva a cabo el pacto poeta-lector, en el cual se admiten las reglas de la poesía de la experiencia como *doxa*, transformando así al lector en cómplice del «simulacro». El éxito social de este pacto se debe a la normalización de la retórica de la que hacen uso los poetas y el uso del mismo código ideológico entre el autor y el lector.

La propuesta de normalización del campo poético y de todos sus agentes facilita el entendimiento entre todas las partes y «desacraliza» la figura y el trabajo del poeta, pero cabe preguntarnos: ¿qué trascendencia puede tener una poesía que se preconfigura a la misma altura que el lector? Si ahora el poema se considera un elemento representativo del momento social cotidiano, ¿no deberíamos esperar que, dentro de unos años cuando este esté desprovisto de toda actualidad, su valor como artificio social sea nulo?, ¿no debe el poeta y la poesía aspirar a influir en el lector más allá de buscar su cooperación y su beneplácito? Dirá García Montero (en Scarano, 2015: 66) «La poesía no es un arma cargada de futuro sino de presente» como corrección al célebre poema de Gabriel Celaya, intentando mostrar con este enunciado el compromiso colectivo del espacio poético con el ciudadano medio. En oposición a la perspectiva solidaria propuesta por los poetas de la experiencia se posiciona el planteamiento de quienes opinan que dicha actitud no deja de ser un modo de sumisión. Este sector crítico —formado por diferentes movimientos poéticos como son Alicia Bajo Cero, los poetas de la diferencia o los poetas de la conciencia, entre otros— cuestiona principalmente la imposición de una lírica que parte desde la experiencia colectiva como solución al distanciamiento entre las partes, ya que entienden que su poética encaja con mucha habilidad en los engranajes que articulan los cimientos ideológicos del capitalismo imperante hasta quedar ensamblada.

Si en términos políticos la poesía social puede pecar de «panfletaria» y, hoy en día, de obsoleta, a la poesía de la experiencia se la puede tildar de sumisa e intrascendente —siempre desde el punto de vista ideológico—. La politización de sus agentes en el sistema democrático tras la transición y su poética dan argumentos al sector crítico que no comulga con los preceptos del movimiento. No son pocos grupos o movimientos los que, desde un posicionamiento marginal en cuanto al hegemónico de la poesía de la experiencia, cuestionan en algún momento a esta.

La siguiente característica definitoria que le otorga Iravedra es «la figuración irónica». La ironía como recurso separador entre el yo poético y el yo biográfico y, al mismo tiempo, el propio lector. Si se reconoce el monólogo dramático como el recurso más representativo de la poesía de la experiencia de Langbaum, el uso de la ironía destaca como una de las características comunes entre los antalogados por Iravedra. En este sentido, la ironía ya se presenta como rasgo definitorio en generaciones anteriores (por ejemplo, Ángel González en los años cincuenta), pero el movimiento encabezado por García Montero sabe aprovechar el recurso como enmascaramiento del yo biográfico, aunque la distancia de la ironía entre autor-yo poético sea a menudo insuficiente para no encontrar rasgos biográficos en el texto. Se trata, una vez más, de dotar a los versos de un acento interpersonal. Iravedra entiende la ironía como un recurso que personifica el texto, articulando un mecanismo que acerca al lector al mismo tiempo que esconde al autor detrás de él: «Así, por un lado, el dispositivo irónico funciona como mecanismo de contención de “las indisciplinadas patrullas de la emoción”» (Iravedra, 2007: 70).

La ironía supone, además, una provocación al lector. En un mundo tan complejo como el actual, donde la realidad se cuestiona constantemente, la ironía pone en tela de juicio todos los axiomas sociales. El fin de las grandes narrativas supone la desacralización de los grandes centros de poder y, por tanto, el cuestionamiento de los ejes culturales y políticos que forman el argumento de la «realidad» en la que se desarrollaba la vida occidental. Si la realidad no es una, y ya no se presenta bajo un argumento simplista, cualquier foco de difusión ideológica (cultural, política o religiosa) se pone en duda, con independencia de su procedencia. Para German Yanke (en Iravedra, 2007: 72) la ironía tiene un perfil moral, en el sentido de que se posiciona

como cuestionamiento de las costumbres. Una vez más, se trazan puentes con el lector, que a través del enunciado irónico crea un argumento propio.

El uso de la ironía se considera una de las prácticas del movimiento que puede entenderse como representativa de los rasgos posmodernos que se le atribuyen: la banalización o trivialización de temas clásicos, el uso de poemas célebres para crear pastiches o la transformación de estrofas clásicas en textos coloquiales. ¿Es la poesía de la experiencia consecuencia directa del mundo posmoderno en el que se desarrolla? A pesar de la negación de la influencia posmoderna de muchos autores del grupo, parece evidente que sí. No solo en características sino también en el uso de recursos que ya se detectan con anterioridad en los novísimos (intertextualidad, pastiches, ironía...).

Iravedra se centra en el apartado «La iconografía de la realidad o el *locus* urbano» en la ciudad como escenario principal del desarrollo de los poemas de la experiencia. Si el imaginario moderno dibuja la urbe como un lugar deshumanizado, antagónico a la condición humana, el movimiento de la experiencia la transforma en un lugar de encuentro colectivo. Acorde a la percepción posmoderna, la ciudad se alza como la máxima representación del hombre contemporáneo, ya que el individuo queda inmerso en la masa social. Laura Scarano (1999: 207) opina lo siguiente sobre la ciudad como «cómplice» del poeta:

La figura de la ciudad como núcleo del habitar humano ha excedido en los espacios de la poesía contemporánea, su cómoda posición de *topos* ocasional o marco escénico. Intrusa, cómplice de las palabras que la dibujan y construyen, se ha adueñado del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia y convirtiendo a buena parte del discurso poético en lo que algunos llaman «poesía urbana». Una escritura poética ruralista o pastoril aparece hoy casi como anacrónica. La ciudad se convierte en un dispositivo que dispara el fluir poético y excede la mera remisión a un espacio referencial.

La poesía de la experiencia actualiza el discurso poético y asume sus propios principios teóricos al plantear el entorno urbano como nuevo escenario poético en el que se desarrolla su devenir biográfico. No se limita solo al ámbito urbano como lugar sino también a todos los elementos que forman este: taxis, bares, casas, parques... El lenguaje poético se adapta al habla urbana: si el yo lírico representa a un ciudadano medio, solo utilizando el lenguaje coloquial se puede alcanzar un grado de verosimilitud. Es, por tanto, una poética para el hombre medio en el sentido de que es un artefacto diseñado a medida de él. En palabras de Iravedra (2007: 76):

no solo se configura como en el que se desenvuelven las relaciones humanas, sino también como co-protagonista y núcleo del sentido, y a menudo como emblema de un espacio de encuentro, de convivencia y de diálogo, del restablecimiento de las relaciones del yo con el terreno social, truncadas por el sujeto rebelde de la modernidad.

El objetivo de los autores de la experiencia se centra en exponer un yo común que, lejos de la intimidad propia, recoja los elementos comunes del colectivo ciudadano. En otras palabras, que el yo se disuelva en el otro. En cierto sentido, el poeta provoca la confrontación entre la ciudad real y la ciudad irreal, la ciudad en la que el autor vive objetivamente y la ciudad alegórica que ficciona en su texto. La urbe se enuncia como un palimpsesto en el que las experiencias cotidianas escriben y configuran un nuevo paradigma lírico.

A pesar de la asimilación de la ciudad como entorno natural, lejos de la idealización antagónica del pensamiento modernista, la ciudad no deja de ser un entorno

hostil. Scarano e Iravedra coinciden al detectar en la lírica de la experiencia una aceptación de lo urbano como lo natural en el hombre contemporáneo, pero, a pesar de esta nueva concepción, el individuo no deja de ver a la urbe como «hostil, opresiva y alineadora» (Iravedra, 2007: 77). Ciertamente, la concepción de la ciudad depende del autor al que se realice el aproximamiento, el antagonismo no se aprecia al mismo nivel en Fernando Beltrán que, por ejemplo, en García Montero. Por tanto, el escenario urbano se presenta como cómplice y causa de la poesía del poeta: por un lado, justifica los rasgos más cuestionables a nivel crítico de la poesía de la experiencia (esto es, la «vulgarización» de la escritura poética); por el otro, se erige como centro de todos los males de hombre posmoderno (falta de una identidad propia individualizada, soledad en el colectivo, masificación ideológica...).

REFLEXIONES SOBRE EL GRUPO

En el transcurso del artículo identificamos los ejes a través de los que se articula el flujo de capitales que permiten que los integrantes del grupo de la poesía de la experiencia dispongan de un estatus dominante: las antologías generacionales, las conexiones con el campo político, el apoyo editorial, una poética sencilla, el discurso de los premios literarios, la legitimación desde la academia, la asunción del papel del intelectual, y las colaboraciones con los *mass media*.

Al realizar el análisis sobre los elementos que sustentan nuestro objeto de estudio en su posición hallamos una relación entre el cambio de poderes en los campos sociales tras la llegada de la democracia a España y la transformación de los poetas de la experiencia en agentes dominantes dentro del campo poético. El primer indicio de estos argumentos se encuentra en el hecho de que sea un profesor de la Universidad de Granada, del peso de Juan Carlos Rodríguez, el que legitime y apoye la otra sentimentalidad. De esta forma, la propia Universidad de Granada actúa como centro de poder en connivencia con los poetas de la experiencia como bien nos recuerda José Antonio Fortes (2010: 167):

Luis García Montero, en su proceso de ascenso ¿irresistible? a la jefatura, secundado por una serie jerárquica de funcionarios ideológicos, nuestros FICs en bloque. Esta serie jerárquica e inagotable de FICs procede de las nuevas familias —en el sentido en que nos habla de las «familias del régimen franquista»— de la oligarquía cultural granadina y están «todos colocados» en los aparatos de la Universidad.

En este sentido, al apoyo inicial académico que recibió la otra sentimentalidad hay que sumar el de Rafael Alberti que, tras volver del exilio abanderando la supervivencia del ya viejo republicanismo, apadrina a los jóvenes componentes del grupo de Granada. Así, un buen ejemplo de dicha relación lo encontramos en la amistad que Benjamín Prado tiene con el poeta gaditano, que sin duda le vale un importantísimo aval dentro del campo poético —las vivencias del joven Prado con Alberti serán plasmadas por él mismo en la obra *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* (2004).

Tras el setenta y ocho, el intercambio de poderes entre los aparatos supervivientes del régimen —ahora reconvertidos— y los nuevos grupos oficializados tras la democracia borra la figura del intelectual conservador del imaginario español. Esto sucede debido al abandono del campo cultural por parte de los poderes del régimen, ya que el vacío creado por la ausencia de un referente ideológico se ocupa inmediatamente por el discurso de los republicanos exiliados —aunque en realidad los componentes de los nuevos campos culturales son en su mayoría herederos del régimen—. En consecuencia, la nueva figura del intelectual se presenta como un

hombre de izquierdas, afín a la herencia de la Segunda República y comprometido con la sociedad. Sin embargo, estos intelectuales se sitúan en las cercanías de los partidos de izquierdas mayoritarios que, lejos del discurso radical proclamado en los tiempos de la clandestinidad, mantienen una política poco agresiva contra el propio sistema. En este sentido, el intelectual español se transforma en un referente cultural, pero carece de una actitud subversiva capaz de detener la maquinaria de los poderes capitalistas. De hecho, su incapacidad combativa lo transforma en una herramienta de los propios poderes capitalistas ya que ocupan una posición históricamente insurrecta, pero desarrollan un papel de sumisión. El origen de esta nueva definición se encuentra entre la dictadura y el advenimiento de la democracia ya que en este periodo temporal suceden una serie de concesiones entre el régimen y los nuevos partidos. Debido a la transformación en la que estaba envuelta España en aquel momento, el campo cultural se ve modificado radicalmente. No se debe solo a que la apertura internacional de los años sesenta incorpore los *mass media* como reguladores culturales y que se permita a las casas editoriales imponer un nuevo canon literario sobre el canon ideológico del Estado, sino que además la Ley de Amnistía (Ley 46/1977, de 10 octubre 5, de Amnistía) permite en aquel momento regresar a intelectuales españoles exiliados tras la Guerra Civil, lo que provoca que la concepción del personaje «intelectual» sufra un traslado social desde la institucionalización del régimen franquista hasta los partidos democráticos que surgen (o re-surgen) con la Constitución. Entre los intelectuales retornados habría que destacar a María Zambrano, Francisco Ayala o Rafael Alberti entre otros muchos.

El ideal de intelectual pasa de ser el de un hombre culto, recto, representante de la moral del régimen a un hombre de artes y letras, de ideología izquierdista y de perfil social activo. El intelectual contemporáneo español se erige como referente y ejemplo de la izquierda, y desautoriza con su nueva presencia cualquier posicionamiento cultural que provenga del antiguo régimen franquista o de la nueva derecha española. En esta línea se expresa Santos Juliá (2002: 216):

En España, la figura predominante de intelectual durante el largo periodo del tardofranquismo fue la del disidente, procediera del mundo católico, como era el caso de la generación mayor, o viniera de una cultura más secularizada, como era ya normal entre los jóvenes protagonistas de las movilizaciones de 1956 y, más de diez años después, las de 1968/69. En todo caso, intelectual era alguien que estaba contra el poder, lo que quería decir que su más destacada seña de identidad era la de crítico del poder, de todo el poder, lo que casi siempre se vinculó a cierto grado de integración de una visión marxista de la sociedad y de la historia: la función política del intelectual, salvo en muy raras situaciones coyunturales, es siempre de izquierda, había establecido Aranguren.

Con la llegada de la democracia el nuevo *establishment* intelectual empieza a trabajar en las articulaciones del sistema representando la función de «intelectual orgánico». Su alineación con los movimientos sociales y su papel activo en partidos políticos —PSOE y PCE— les legitima como agentes sociales con capacidad de representación. Esto les da acceso a los medios de comunicación afines a sus partidos y, por lo tanto, adquieren un protagonismo que se traduce en capital simbólico (visibilidad y prestigio, esencialmente) y recursos dentro del campo cultural. El ejemplo más notorio de la actividad política podría estar ejemplificado por García Montero y su carrera en Izquierda Unida. En 2004 inicia su incursión en la política al entrar a formar parte del Consejo Político Federal del partido, y la finaliza en 2015 cuando se presenta como candidato a la presidencia de la Comunidad de Madrid. Con menos protagonismo, pero de manera continuada, se encuentra Benjamín Prado. El poeta madrileño apoya en multitud de actos a Izquierda Unida —por ejemplo: en el homenaje de personalidades

del mundo de la cultura a Gaspar Llamazares en 2011; en el manifiesto «Andalucía y la cultura» (Izquierda Unida, 2015) en 2015 y, también en el mismo año, colabora con su presencia de manera activa en actos de la campaña de García Montero—. Ambos —Prado y García Montero— junto a Álvaro Salvador, Javier Egea y Jiménez Millán coinciden en la antología publicada por Vanguardia Obrera *1917 versos* (1987), obra que reúne a poetas «militantes». En colación a estos argumentos debemos citar unas palabras de Umberto Eco (en Sigüenza, 2015: s.n.) sobre la función del intelectual y la historia: «El intelectual no puede hacer nada más, no puede hacer la revolución. Las revoluciones hechas por intelectuales son siempre muy peligrosas [...] Una vez escribí que el intelectual verdadero no es el que habla a favor de su partido, sino en contra de su partido».

No obstante, que el intelectual «dominante» en España tenga este perfil no se debe únicamente a causas políticas. La proyección de los *mass media* —que pertenecen a grandes grupos corporativos con intereses económicos y vínculos políticos— de ciertos autores con un perfil adecuado a sus intereses selecciona en la práctica quién debe ostentar tal categoría. La problemática del intelectual se traduce en una paradoja: si publica en los *mass media* pierde parte de la objetividad; si no publica, no se produce la adquisición de prestigio y visibilidad y, en consecuencia, no existe.

Para hacer una lectura correcta de las causas históricas y sociales que permiten la hegemonía de la poesía de la experiencia hemos comentado en la introducción la llegada del posmodernismo y de la democracia a España. Esta cuestión resulta de gran importancia, ya que la ideología posmoderna no tiene una asimilación «natural» en España a diferencia de cómo sucede en el resto de Occidente. Y por ello —sumado a la transición democrática con la que coincide en el tiempo— el ideario posmoderno influye de manera rápida e impactante en los campos culturales españoles. El pensamiento posmoderno facilita la transformación del discurso capitalista como el único válido. No solo eso, sino que, además, se proclama como «necesario». Este pensamiento se traslada a los campos literarios de forma que el canon queda liberalizado del control gubernamental. A causa de ello, estos se transforman en un lugar de batalla entre editoriales que luchan por imponer sus autores. Así, se inicia un proceso de mercantilización en el que el propio nombre del autor tiene más valor que la calidad de la obra en sí. Entonces, se prioriza la dotación de ciertos elementos que justifiquen la posición de un autor como referencial: premios literarios, número de ventas, presencia en los medios de comunicación y en las antologías... El escritor debe ser una marca que venda con independencia de la calidad de su producción literaria. Una de las acusaciones hacia los poetas de la experiencia que más se repite a lo largo del tiempo se centra en la sencillez de su poética, rasgo que ha ayudado a su comercialización entre un público no especializado en lírica.

En esta línea, la hegemonía de los poetas de la experiencia no se habría culminado si estos no tuvieran una estrecha y continua relación con los *mass media* que se afianzan en España en los primeros años de vida de la democracia. En el ocaso de la presidencia de Felipe González, los escándalos políticos (los asesinatos del GAL, el caso Roldán, Filesa...) polarizan los medios de comunicación que se posicionan de un lado u otro (en este caso con el PSOE o con el PP). En España, el sistema del «clientelismo» se enraíza a través de los agentes políticos y los *mass media*. La sociedad conoce las relaciones clientelistas entre PRISA, con Javier Polanco al frente, y el PSOE a través de los gobiernos de Felipe González. Como así también los lazos entre los gobiernos del PP de José María Aznar y Telefónica. La brecha ideológica existente entre las «dos Españas» se actualiza, ya no se trata una confrontación entre franquistas y

demócratas, ahora la dicotomía se establece entre los que son de «izquierdas» y los que son de «derechas».

A dos décadas de la normalización de internet, los *mass media* son los agentes más poderosos, en tanto que disponen de la capacidad de influir en la opinión pública con una gran facilidad. El problema surge de que la visión del mundo que proyectan los *mass media* está despolitizada, a pesar de la polarización ideológica de los medios, en el sentido de que no toman partido contra las consecuencias problemáticas de la globalización del neoliberalismo.

Cada integrante del grupo de la experiencia tiene una relación diferente con los medios de comunicación. Probablemente, Benjamín Prado destaca como el autor que colabora con ellos de manera más regular, ya que escribe eventualmente para varios medios y acude periódicamente a tertulias radiofónicas y televisivas. No dejan de ser destacables también las colaboraciones de García Montero, aunque no tiene la misma producción en los medios nacionales que Prado, sí que participa en emisoras como *Canal Sur* o la *SER* y sí que escribe —o ha escrito— de forma regular en columnas de opinión y en suplementos culturales de medios como *Público* o *Diario.es*. No nos parece casualidad el hecho de que un periódico con la difusión que tiene *El País* recoja en 1983 el manifiesto de la otra sentimentalidad, que está firmado precisamente por García Montero.

Otro de los puntos que resultan vitales para entender el éxito del grupo se halla en las colaboraciones con la editorial Visor. Sin entrar a valorar en profundidad la relación entre el éxito del grupo y el abanderamiento que realiza la casa editorial de sus principales autores (ya que esto requiere un artículo específico sobre ello), es innegable que dicha conexión tiene un valor fundamental en el posicionamiento dominante de los poetas de la experiencia. De hecho, existe una vinculación entre varios premios literarios, la editorial Visor y la repetición de nombres en las diferentes convocatorias. Por ejemplo, basta con observar el año en que la editorial asume la organización del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla para descubrir cómo el porcentaje de autores que ganaron dicho premio y pertenecen a Visor es del 87% entre el año 2001 y 2015. Con esto queremos destacar la influencia que tiene el grupo y la editorial Visor en proyectos culturales —como lo son los premios literarios— financiados con capital económico de entidades públicas.

Para concluir podemos afirmar que la popularidad adquirida por el grupo de la experiencia tiene su origen en un contexto histórico y cultural favorable al perfil de la poética del grupo y a sus miembros. La desaparición de las estructuras franquistas a favor de un modelo democrático se presenta como un proceso de renovación y no de ruptura, como ocurre en otros países occidentales que han sufrido la imposición de una dictadura militar. La naturaleza de este proceso político —que permite a los agentes culturales del espectro ideológico de izquierdas posicionarse como dominantes en el campo cultural gracias a las cesiones del aparato franquista— y la asimilación del pensamiento posmoderno por parte de la población española —que provoca la transformación en bien de consumo de todo aquello con capacidad de generar plusvalías— crean las condiciones idóneas para que la propuesta de los poetas de la experiencia sea reconocida por el campo académico, poético, cultural y político como la referencial desde finales de los años ochenta, siendo en los noventa cuando el grupo vive su momento de máxima popularidad.

Si el contexto histórico y cultural son favorables, no lo son menos los antecedentes poéticos que los preceden directamente. La posibilidad de situarse como antagonistas de la propuesta elitista y snob de los novísimos y desarrollar a través de la nueva sentimentalidad los que serían los pilares sobre los que se asientan las bases de su

poética permiten la producción de un discurso legitimador sustentado por el nuevo pensamiento posmoderno, así como una producción lírica acorde a las nuevas prácticas culturales. De igual manera, no podemos obviar las categorías profesionales de muchos de los integrantes del grupo de la experiencia ya que ostentan posiciones de alto rango dentro de diferentes campos, como son la academia o los medios de comunicación de masas. Los mejores ejemplos de estos argumentos los encontramos en la cátedra de Luis García Montero en la Universidad de Granada y las colaboraciones periódicas de Benjamín Prado en la cadena de televisión *La Sexta* y en medios de comunicación escritos. La gran popularidad y el prestigio del que gozan los poetas de la experiencia se deben en parte a las interrelaciones profesionales de sus miembros.

Aunque sin duda los factores externos a su poética han sido fundamentales en el éxito del grupo, será la naturaleza sencilla y coloquial de esta la clave del éxito de los poetas de la experiencia. Las razones de esta aceptación popular se encuentran en la «desacralización» de la poesía para hacerla mundana y accesible a todo tipo de lectores, y la transformación del ciudadano y de la ciudad como ejes temáticos sobre los que gira la producción lírica del grupo. El lector pasa a identificarse con el yo narrativo, de esta forma asimila la historia del poema como propia. La producción poética deja de ser un elemento de alta cultura para pasar a ser un bien de consumo.

Esta «democratización» de la poesía, sumada a los contextos antes comentados, ha blindado al grupo de los poetas de la experiencia en las posiciones dominantes en el campo poético. A pesar de las diferentes propuestas llegadas desde la década de los ochenta, ningún otro grupo o movimiento ha conseguido, hasta la actualidad, desplazarlos de su posición hegemónica.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Ramos, Eva (2011), «La posmodernidad en la poesía contemporánea española: la búsqueda de los orígenes», *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 10, pp. 25-38, <https://www.academia.edu/2944426/La_posmodernidad_en_la_poesía_contemporánea_española_la_búsqueda_de_los_orígenes>.
- Benítez Reyes, Felipe (1995), *Vidas improbables*, Madrid, Visor.
- Egea, Javier, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, Álvaro Salvador y Javier Salvago (1987), *1917 Versos*, Madrid, Vanguardia Obrera.
- Fortes, Jose Antonio (2010), *Intelectuales de consumo*, Jaén, Almuzara.
- Gallego, Vicente (1996), *La plata de los días*, Madrid, Visor.
- García Candeira, Margarita (2011), *La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero*, Universidad de Santiago de Compostela, <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3633>>.
- García Martín, José Luis (1992), *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*, Barcelona, Renacimiento.
- García Martín, José Luis (2001), «Tendencias de la poesía española en las últimas décadas», *Revista Fénix*, 10, <<http://revistafenix.blogspot.com.es/2010/01/revista-fenix-nro-10.html#tendencias>>.
- García Montero, Luis (1983, 8 de enero), «La nueva sentimentalidad», *El País*, <https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html>.
- García Montero, Luis (1994), *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.
- Gimferrer, Pere (1966), *Arde el mar*, San Cugat del Vallés, Amelia Romero.
- Gimferrer, Pere (1971), «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en S. Clotas y P. Gimferrer (eds.), *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós.
- Giuliani, Alfredo (1961), *I Novissimi*, Milán, Rusconi e Paolazzi.

- Iravedra, Araceli (2007), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- Juliá, Santos (2002), «Intelectuales y prensa en el siglo XX», en C. Almuíña y E. Sotillos (eds.), *Del periódico a la sociedad de la información*, pp. 197-218, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, <[http://www.santosjulia.com/Santos Julia/2000-04 files/Intelectuales y Prensa.pdf](http://www.santosjulia.com/Santos%20Julia/2000-04_files/Intelectuales_y_Prensa.pdf)>.
- Marzal, Carlos (2001), *Metales pesados*, Barcelona, Tusquets.
- Molina Campos, Enrique (1988), «La poesía de la experiencia y su tradición», en *Mis tradiciones (poéticas y poetas andaluces)*, pp. 115-122, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba.
- Mora, Ángeles (2001), *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor.
- Prado, Benjamín (1995), *Cobijo contra la tormenta*, Madrid, Hiperión.
- Prado, Benjamín (2004), *Lo que canté y dije de Rafael Alberti*, Sevilla, Renacimiento.
- Salvador, Álvaro (1996), *Suena una música. Antología 1971-1993*, Valencia, Pre-textos.
- Scarano, Laura (1999), «Ciudades escritas (palabras cómplices)», *Celehis*, 8, pp. 207-233.
- Scarano, Laura (2006), «El sindicato del crimen. Un episodio inquietante en las polémicas poéticas del posfranquismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 34, <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/sindicri.html>>.
- Scarano, Laura (2015), «“Aquel tímido Luis...”. García Montero en los bordes del nombre», *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 4, pp. 45-73, <<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/12/45-73-2.pdf>>.
- Sigüenza, Carmen (2015, 6 de abril), «Entrevista a Umberto Eco», *Público*. <<http://www.publico.es/culturas/umberto-eco-revoluciones-hechas-intelectuales.html>>.
- Siles, Jaime (1991), «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, julio-agosto, 122-123, pp. 149-169.
- Utrera, Federico (2012), «La academia poética Musa Musae», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 229-248, <<http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/12254/1/Castilla-2012-03-AcadmiaPoetica.pdf>>.
- Villena, Luis Antonio de (1992), *Fin de siglo: El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor.