

A POESÍA ESPAÑOLA NO ÚLTIMO TERCIO DO SÉCULO XX (1966-2000)

Andrés Romarís Pais*
 Instituto Antonio Fraguas
 Santiago de Compostela

Non é doado esclarecer e valorar-las coordenadas básicas dun período literario tan recente coma o que aquí tratamos. E isto non só pola proximidade temporal que empece unha visión de conxunto, senón tamén, e sobre todo, polo inxente caudal de publicacións poéticas existentes. Esta última particularidade explica a abundancia de antoloxías nas últimas décadas.

As polémicas que suscitan —ante todo as chamadas antoloxías “fundacionais” ou “xeracionais”— superaron de sobra ás que levantaron a de Ribes nos anos cincuenta ou a de Castellet nos sesenta. J. Luis García Martín (1999) dá na introducción e epílogo dunha das súas últimas escolmas razóns moi plausibles na defensa destas (*vid.* tamén Lanz 1997: 17-27 e 2000). Pola contra, hai críticos que advirten —á parte doutros reparos— do risco e graves consecuencias que supón a súa posible mediatización no horizonte de

expectativas do lector e mesmo, e o que é máis grave, do historiador da literatura (Talens, 1989: 15; Casado, 1994 e 1996). Con todo, cremos con Basilio Rodríguez que as antoloxías son o compás necesario para internarse no labiríntico bosque poético dos últimos anos, pero sempre e cando as afrontemos desde os acertados presupostos que apunta Antonio Ortega¹.

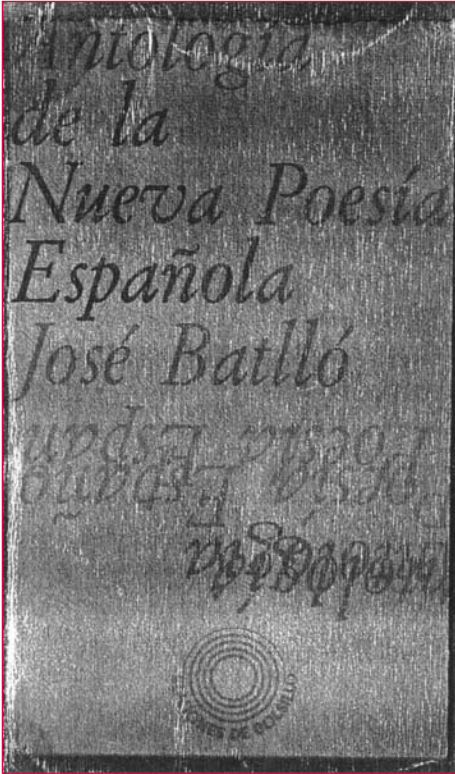
Se ben é difícil prescindir de certas etiquetas xeracionais xa arraigadas, tentaremos no que segue partir doutros parámetros para establece-las tendencias que se suceden no período estudiado.

1. DOS ANOS SESENTA Ó COMEZO DA DEMOCRACIA (1966-1977)

Aínda que rematabamos no ano 1970 un artigo precedente a este sobre poesía de posguerra, cómpre

* Catedrático de Lingua e Literatura Castelá.

¹ É dicir, partir de que toda antoloxía é parcialmente subxectiva e, polo tanto, entendela como un “texto enmarcado” que incorpora as valoracións e relacións de sentido do “suxeito antólogo”. En conclusión, máis que “antoloxías” deberíanse chamar “guías de lectura” (Ortega, 1994: 31 e ss.).

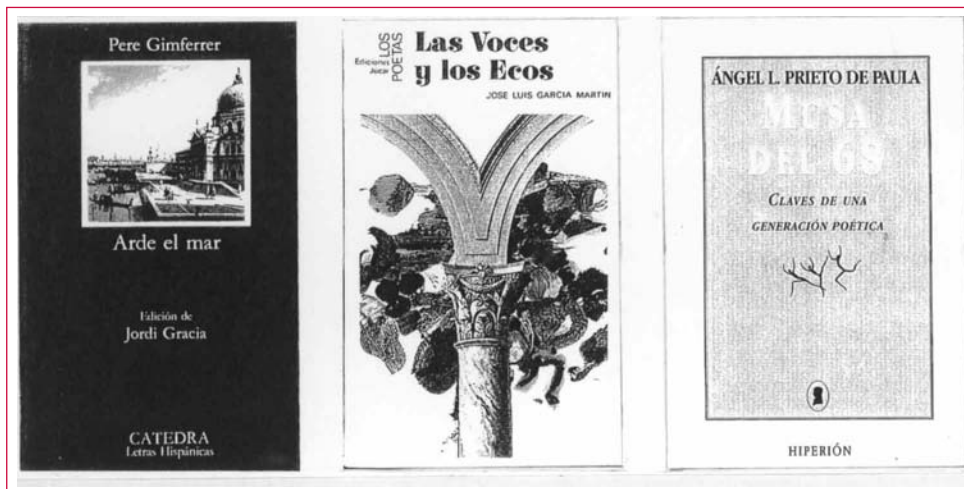


Pere Gimferrer.

remontarnos ó panorama poético no segundo lustro dos sesenta polo que logo se deducirá². En 1967 aparece *Antología de la joven poesía española* de E. Martín Pardo, na que se seleccionan varios poetas novos, moitos deles aínda sen ningún libro publicado, tales como Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Fernando Millán... Sen embargo, cando un ano despois José Batlló —valéndose do sistema da enquisa popularizado

por Ribes— publica *Antología de la nueva poesía española*, dos resultados parece deducirse que os poetas máis representativos do momento seguen a se-los xa consagrados da chamada Xeración do 50 —Á. González, J. A. Goytisolo, Barral, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Valente, Cabañero, Brines, Rodríguez... E efectivamente, na década dos setenta publican importantes poemarios seguindo os modos estéticos

² A. Romarís Pais (2001): "A poesía española de posguerra (1939-1970)", *Revista Galega do Ensino*, 33, 111-135.



do realismo crítico e metafísico, xa esbozados no noso traballo citado.

A escolma de Batlló incluía, ademais, os máis novos J. Miguel Ullán, Pere Gimferrer e Vázquez Montalbán. Cando no cuestionario proposto se lle inquire a este último pola “nova poesía”, contesta que pode falarse de “novos” poetas, en canto determinados por influencias poéticas, experiencias, posición moral e perspectiva histórica diferentes ás da xeración dos cincuenta (Batlló, 1968: 341). De certo refírese á mocidade que secundaría ese mesmo ano o espírito do Maio do 68 e que, xa no declive do franquismo, se acercaba á cultura estranxeira aproveitando a apertura informativa; unha xuventude, por outro lado, que comezaba a estar influenciada polos novos medios audiovisuais.

Sen dúbida era o momento oportuno —nun sentido editorial— para promover unha nova xeración literaria, máxime cando en 1966 Pere Gimferrer, un novísimo e precoz poeta, obtén o Premio Nacional de Poesía con *Arde el mar*, unha obra emblemática para a poesía futura. É nesta conxuntura cando Castellet escolma a nove poetas nados despois da Guerra Civil como representativos da novísima poesía española: Antonio Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán, José M^a Álvarez, Azúa, Gimferrer, Vicente Molina Foix, Carnero, Ana M^a Moix e Leopoldo M^a Panero. O proxecto de Castellet remontábase a 1968, pero por problemas editoriais non apareceu ata 1970. Axiña *Nueve novísimos poetas españoles* foi considerada unha montaxe editorial para promover un grupo de poetas —na súa maioría cataláns— amigos do antólogo.

Non lles faltaba razón ós que así opinaban; pero en todo caso a crítica non estivo acertada ó acusar a Castellet de frívolo ou traidor, e isto último por propugna-lo futuro dunha nova estética antirrealista en contra do que só cinco anos antes aclamara³.

Malia o cuestionamento da pertinencia do novo grupo (que ó parecer xa estaba en fase de disolución no momento da aparición da escolma), o prestixio do antólogo e da editorial derivou nunha apropiación do rótulo “novísimos” para promover a toda unha nova ondata de poetas que en moitos casos, inxusta e erroneamente, pasaron a ser valorados desde os parámetros establecidos por Castellet para o grupo inicial⁴. Sucesivas antoloxías —entre outras, *Nueva poesía española* (1970), de Martín Pardo; *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de A. Prieto; *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), de Batlló; *Nueve poetas del Resurgimiento* (1976), de Víctor Pozanco; *Las voces y los ecos* (1980), de García Martín— incorporan ós novísimos de Castellet outros moitos poetas, ó mesmo tempo que xa

apuntan outras canles estéticas da poesía dos setenta⁵. Entre outros —e ordenados por data de nacemento— Juan Luis Panero, Justo Jorge Padrón, Fernando Millán, Aníbal Núñez, Antonio Colinas, Miguel D’Ors, Jenaro Talens, José Luis Jover, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena...

A pesar desta espiral centrípeta de antoloxías que tentaban incorporar ó vórtice da actualidade novísima novos nomes, foron outros moitos os ignorados por antólogos, críticos e lectores, malia a calidade dalgúns deles. Creo que foi Pilar Palomo a primeira (ó redor de 1983) en considera-la existencia dun grupo de poetas emerxentes da década dos sesenta que quedaron “emparedados” e esquecidos entre os chamados poetas do 50 e os novísimos. Foi o primeiro paso para a reivindicación duns poetas que o artificial “evolucionismo literario” da literatura de posguerra (do que fala García Jambrina) converteu en periféricos ou marxinais⁶. Entre outros, Félix Grande, Joaquín Benito de Lucas, Miguel

3 J. Talens matiza que a pretensión de Castellet foi só adiantar unha serie de hipóteses (acordadas —parece ser— cos seleccionados) sobre o que sería a futura poesía, e nese sentido as características sinaladas no prólogo atinxían só ós textos seleccionados (Talens, 1989: 17). Pero, ademais, as hipóteses de Castellet non eran aleatorias senón froito dunha mente crítica seria, aberta e actualizada (*vid.* Salas, 2000; Lanz, 2001; Blesa, 2001). É dicir, a polémica posterior desvirtuou o sentido inicial da antoloxía tanto para a crítica, e os lectores, como para os novos creadores.

4 Co tempo, a crítica propuxo outras etiquetas para o presunto novo grupo: “generación marginada”, “generación del lenguaje”, “generación del 68”, “generación del 70”... Todas elas resultan inexactas pola súa indole xeneralizadora (*vid.* Candelas, 1996: 17)

5 Sobre todas estas e outras antoloxías *vid.* Prieto de Paula (1996, cap. III), Yagüe (1997), e Lanz (1997: 17-27).

6 Para García Jambrina non son máis que “poetas descolgados” da xeración do 50, e da mesma opinión son García Martín (1992a) e Prieto de Paula (1996). Anos despois, algúns destes poetas

Fernández, Ángel García López, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Ríos, Jesús Hilario Tundidor e Antonio Carvajal.

En todo caso, a reconsideración da obra destes poetas viña dada pola obriga de rebater ou matiza-lo pretendido carácter rupturista con que foron aplaudidos non só os novísimos primixenios, senón outros presentados nas antoloxías que seguiron a estela da de Castellet (*vid.* Lanz, 2000: 241). Isto non deixaba de ser outra argucia promocional, que, sen embargo, simplificaba e desvirtuaba a realidade poética do momento. En efecto, a pretendida renovación estética dos novísimos xa se emprendera no primeiro lustro dos sesenta con algúns poetas da inicial posguerra (Bousoño, Hierro), cos poetas do 50 e a súa concepción da poesía como coñecemento, e algúns máis novos ou tardíos que, como acabamos de sinalar, se darían a coñecer tardíamente con “carácter retroactivo” —como di García Jambrina— como “promoción dos sesenta”. Sucedera que os novísimos, na súa inicial euforia, e tamén parte da crítica (non así outros, como Martín Pardo, que sosteñen a presenza da tradición) non se decataron da preocupación estilística,

culturalismo, rica intertextualidade, reflexións metapoéticas e, en definitiva, diversidade de propostas estéticas presentes en tódolos poetas precedentes ou coetáneos sinalados. Pero tamén é certo, por outro lado, que algúns dos seus predecesores (e en especial Á. González, quen os parodia na súa “Oda a los nuevos bardos”), ó recriminárlle-la falta de compromiso ou indiferencia ante a situación política do país, non comprenderon que o esteticismo, culturalismo e experimentación da que alardeaban os novísimos era así mesmo unha actitude de rebeldía ante os moldes culturais e expresivos que impoñía o réxime franquista (*vid.* Siles, 1988: 58). Por outro lado, e ademais, a estética adiantada por Castellet rompía coa tradición da poesía realista, pero non coa tradición da “modernidade” —a que vai de Baudelaire ó surrealismo— inaugurada có grupo do 27; todo o contrario, recuperábaa (*vid.* Nicolás, 1989; Prieto de Paula, 1996: 131-153 e Lanz, 2001)⁷.

Do ata aquí exposto podemos inferir dúas conclusións: a incapacidade do método xeracional para explicalo urdido estético dun determinado período, e a falacia de seguir a considera-la montaxe novísima como

autopromocionáronse como “poetas dos sesenta” en encontros, antoloxías, revistas especializadas e monografías (por ex., *Ínsula*, 543, 1992; Domínguez, 1987).

7 Segundo José Julio Fernández isto supón actualiza-lo marco pragmático literario propio da modernidade, definido pola tríada horaciana *ingenium-delectare-verba*. Pero engade que “al mismo tiempo que recuperan la modernidad, la finalizan puesto que la sienten como tradición, como marco establecido, siendo conscientes, por lo tanto, del fracaso de las vanguardias en su intento de devolver el arte a la praxis vital transformándola a su vez. En consecuencia, la acción perlocutiva del 68 no es propiamente vanguardista” (1993: 80-81).

determinante estética do período estudiado. Polo contrario, a poesía do momento presenta tendencias plurais e diversas (algúñas que viñan de atrás esquecidas provisionalmente pola moda dos novísimos castelletianos), ás veces diverxentes e outras eclecticamente confundidas, e que xa detectara Martín Pardo na súa antoloxía de 1970⁸. É precisamente este eclecticismo, ademais da lóxica e evidente evolución persoal de cada autor (fose cal fose a xeración histórica á que pertence) o que dificulta a súa inclusión en compartimentos estéticos estancos. Por iso optamos por tentar caracterizar globalmente a poesía do período tendo en conta os seguintes parámetros:

a) En canto ó referente sobre o que opera o poeta, no segundo lustro dos sesenta, aínda que a realidade circunstante ou social segue sendo esencial nalgúns poetas (Carlos Álvarez, Agustín Delgado —un dos redactores da revista *Claraboya*—) ou poemarios (por ex., *Campo de Concentración*, de J. Benito de Lucas ou *Taranto*, de F. Grande), o habitual é que tal realidade xa estea integrada coa máis persoal na experiencia do poeta; ou dito doutra forma: o poema só cifra a experiencia

que desa realidade —social e persoal— ten o poeta⁹. Realidades, por outro lado, acrisoladas nunha memoria que non reproduce mecanicamente a realidade vivida senón que a explora e medita como fecundo campo de coñecemento¹⁰. Tal é o campo referencial dos seus iniciadores (os poetas da chamada Xeración dos 50) e outros máis novos que, a comezos do período estudiado, vemos en obras como *La memoria y los signos*, de Valente; *Tratado de Urbanismo*, de Á. González; *Blanco Spirituals*, de Grande; *Sagrada materia*, de Miguel Fernández; *Poemas póstumos*, de Gil de Biedma; *Algo sucede*, de J. A. Goytisolo; *Fábulas domésticas*, de Aníbal Núñez; *Estar contigo*, de Sahagún... Noutros poetas ou obras concretas, o persoal ten máis peso nesa dualidade integrada na experiencia; así, en M. Fernández (*Juicio final, Monodía*), J. Hilario Tundidor (*Pasión*), Soto Vergés (*Epopeya sin héroe*) ou Diego Jesús Jiménez (*Coro de ánimas*).

Hai outra poesía de referente exclusivamente persoal, xa sexa como expresión dos propios sentimentos, como meditación sobre a experiencia vivida, ou como reflexión transcendental a partir da realidade interiorizada.

8 Mainer rexeita a suposta ruptura dos novísimos e defende a idea de continuidade que rexe a poesía española do século XX, por debaixo das ficticias rupturas que intentan impoñer intencionalmente o discurso crítico antolóxico e xeracional.

9 Como di Prieto de Paula —referíndose ós novísimos— “la reducción del papel social de la poesía no supone la desaparición de la idea de compromiso, sino una inflexión en la dirección del mismo, que si en tiempos aún próximos estuvo canalizado a través del socialrealismo, se orienta después hacia la reflexión moral individual, apta para cualesquiera situaciones” (1996: 249).

10 Sobre ese “arte da memoria”, García de la Concha sinala atinadamente que “no hemos valorado hasta ahora todo el alcance renovador de este ejercicio poético en los años sesenta” (1986: 15).

Nesta liña temos poetas de diferentes idades, noveis ou non, como Brines —*Aún no*— (quen en 1974 recompilará a súa obra co significativo título de *Ensayo de una despedida*), Á. García López —*A flor de piel*—, Manuel Ríos Ruiz —*Dolor de Sur*—, Juan Luis Panero —*A través del tiempo, Los trucos de la muerte*—, Antonio Carvajal —*Tigres en el jardín*—, Justo Jorge Padrón —*Los oscuros fuegos, Mar de la noche, Los círculos del infierno*—, J. Benito de Lucas —*Materia del olvido*—, Miguel D'Ors —*Del amor, del olvido*—.... Esta poesía, sen embargo, permanecerá latente e semioculta tralo vistoso pano promocional dos novísimos de Castellet e só se imporará no segundo lustro dos setenta, cando o prexuízo sentimental comeza a esvaecerse.

A finais dos sesenta empeza a ser reiterativo o referente culturalista de distinto tipo —literario, pictórico, musical, xeográfico, histórico— e procedencia. Nalgúns casos é o obxecto específico da creación poética e, noutros, incorpórase ó texto en forma de cita, colaxe ou correlato obxectivo. *Arde el mar*, de Gimferrer, é o primeiro título emblemático ó que seguen *Museo de Cera*, de J. M^a Álvarez; *Dibujo de la muerte*, de Carnero; *Por el camino de Swan*, de Leopoldo M^a Panero; *Elsinore*,

de Luis Alberto de Cuenca; *Sublime solarium*, de L. A. de Villena; *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Colinas... A fonte básica de case todos era a cultura clásica, xa fose directamente ou ben a partir dos movementos culturais e literarios posteriores que nela se basearon (Renacemento, Romanticismo, Modernismo...), incluídos poetas gregos actuais como Cavafis ou Elytis¹¹. Ó aborda-lo estudio desta poesía cómpre ter presente a distinción que fai Prieto de Paula (1996: 173) entre o culturalismo “que se concibe como medio en orden a un determinado fin y el que lo hace como punto de término artístico”. En canto ó segundo tipo fundiuse polo seu propio peso, e en pouco tempo, cos imitadores de segunda orde. En canto ó fin do primeiro, por un lado respondía a unha actitude vital de desencanto e rexeitamento da realidade circundante que fora obxecto de poetización na década dos cincuenta; por outro, era unha forma de afirma-la concepción estética da autonomía da arte fronte á suposta función social da poesía que proclamara o realismo (Lanz, 1997: 43); por último, o referente cultural servía como correlato obxectivo para expresar vivencias persoais sen incorrer no confesionalismo romántico do eu que rexeitaban¹². Este tipo de culturalismo

11 Dentro deste culturalismo clásico ou grecismo, Manuel Jurado distingue entre “venecianismo” e “alejandrino”. O primeiro implica a reelaboración clásica do Renacemento, e Venecia convértese en símbolo decadente da beleza ameazada de morte; é este un culturalismo sensual, elitista e decadente. Fronte a el, o “alejandrino” arranca dunha profunda actitude humanista que valora o cosmopolitismo e a liberdade cultural, a heterodoxia e o vitalismo do mundo grego.

12 Para Prieto de Paula, o problema teórico do suxeito é un dos de maior interese na poética novísima, ó que dedica o cap. XIII da súa monografía.

foi o que se mantivo tras alixeira-lo exceso de alarde cultural do que fixera gala, por exemplo, a poesía inicial de Carnero, J. M^a Álvarez, L. A. de Cuenca e outros. Este equilibrio e compaxinación da realidade cultural e persoal achegará varias obras de calidade á poesía en lingua castelá. En todo caso, nestes *revival* non hai nunca unha vontade coherente de recuperación da cultura clásica, senón que serve para modela-lo presente. A este deficiente e tópico clasicismo seriado chámoo Rodríguez de la Flor “neo-neo-clasicismo”.

Xa se sinalou que os elementos culturalistas non eran alleos ós poetas anteriores (bos poemas de referente histórico como correlato obxectivo vémoslos, por exemplo, en *La memoria y los signos* de Valente), pero incidírase máis nesta liña a partir da eclosión dos “novísimos”. Temos exemplos claros en poemarios de Enrique Badosa —*Historias de Venecia*—, Fernando Quiñones —*Las crónicas de Al-Andalus*—, Á. Crespo ou Manuel Mantero. Ademais é xusto recoñecer que cos novísimos se creou o clima adecuado para a definitiva valoración de poetas non tan novos, como os integrantes do

grupo Cántico ou, por exemplo, M^a Victoria Atencia¹³.

Fronte a este culturalismo clasicista, houbo outro máis actual que se converteu en selo de identidade dos novísimos castelletianos. Foi a cultura fraguada polo cine, o cómic, a televisión ou a música, e que —recorrendo a un termo acuñado naquel tempo pola ensaísta Susan Sontag— se chamou “sensibilidade e temática camp”. Elementos, símbolos e referencias desta nova cultura incorpóranse ó poema como vemos, entre outros, en Vázquez Montalbán (*Una educación sentimental*), Gimferrer (*La muerte en Beverly Hills*), Ana M^a Moix (*Baladas del dulce Jim*) ou López Gradolí (*Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*). Con todo, este tipo de referente non foi máis que unha moda efémera na poesía do momento¹⁴.

Hai, por último, outro referente que, aínda estando presente na poesía dos chamados poetas do 50, cobra agora especial importancia: o da propia creación poética. O punto de partida desta conversión da propia praxe poética en referente foi o rexeitamento da capacidade comunicativa do poema, logo o receo ante a capacidade do poema para descubrir e dar conta da

13 Se ben moitos críticos falan do influxo dos poetas do grupo Cántico nos novísimos, Prieto de Paula precisa que na maioría dos casos ou ben non se deu, ou ben foi moi débil (*op. cit.*: 34). Engade que o proceso foi, en certo sentido, o contrario: os novos crearon o clima literario propicio para converterlos maiores en “poetas actuais” (*op. cit.*: 35 e ss.).

14 Sobre o tema véxanse os capítulos que lle dedican Castellet e Prieto de Paula encabezados, respectivamente, polos significativos epígrafes “De Ivonne de Carlo a Ernesto Guevara” e “De los emblemas Beat al significado de lo camp”.

verdadeira realidade, para chegar, por último, a considera-la posible inutilidade da poesía¹⁵. A metapoesía —ou “poesía refleja”, en terminoloxía de Prieto de Paula (*vid.* cap. IX)— converterase para uns poetas nun camiño sen saída, mentres para outros será unha etapa de reflexión na busca dunha nova canle poética (para algúns a chamada “retórica do silencio”). A metapoesía está presente nas obras que escriben a finais dos sesenta os poetas dos cincuenta (sobre todo Valente) e intensificárase nos máis novos. Adiántase Gimferrer coa súa obra en catalán *Ells miralls* (1970), ó que seguirán outras como *Edgar en Stéphane*, de Azúa; *El sueño de Escipión*, de Carnero; *Ritual para un artificio* e *El vuelo excede el ala*, de Talens; ou *Canon*, de Siles (*vid.* Yagüe, 1997, cap. 4). Sen dúbida a formación universitaria en teoría crítica de case tódolos poetas citados propiciou a súa creación metapoética, pero isto mesmo requiría unha preparación semellante no lector; en fin, chegouse —como apunta Prieto de Paula— a unha especie de “poesía endogámica” que posiblemente afastou do xénero a varios lectores.

b) En canto ás pautas estéticas, no caso da poesía de referente exclusivamente social nalgúns casos aínda se recorre ó realismo social co seu característico modo expresivo directo e

prosaico (un exemplo témolo nos poemas de C. Álvarez escritos na cadea). Sen embargo, o máis habitual é que a realidade social, soa ou en confluencia co referente persoal, se recree poeticamente utilizando os distintos recursos de distanciamento incorporados pola estética do realismo-crítico que xa vimos nos poetas da chamada Xeración dos 50. É o que sucede coa obra que seguen a publicar estes autores, pero tamén o vemos nos poetas dos sesenta, e no “método crítico dialéctico” dos poetas do Grupo 66, que en 1971 reivindicaron o seu lugar no panorama literario coa publicación de *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (Barcelona, El Bardo) (Domínguez, 1987: 117-134).

Na apreensión da experiencia de tipo persoal tivo moito máis peso o compoñente contemplativo e afectivo, xa presente no chamado realismo-metafísico ou realismo-espiritual propio de poetas anteriores como Claudio Rodríguez. Na súa liña está a poesía de Tundidor ou Diego Jesús Jiménez, por exemplo. O enfoque simbólico e imaxinativo (incluso ás veces irracionalista) deste modo estético intensificárase conforme nos metemos nos setenta como vemos, por exemplo, en Miguel Fernández, Soto Vergés (*El gallo ciego*), ou no citado Jiménez, máxime na súa terceira etapa poética iniciada con *Fiesta en la oscuridad* (1976). Noutros

15 Carlos Bousoño, ó explica-lo anterior proceso (1979: 25 e ss.) na obra de Carnero, tamén xustifica a metapoesía nos novos poetas como unha forma de rebelión contra o poder que domina e manipula a linguaxe en beneficio propio. Neste sentido penso que non podemos esquecer-lo xiro que lle dá Valente á súa obra a partir, sobre todo, de *El inocente* (1970): destruí-la palabra falaz, baleirada de sentido, para crear unha nova palabra auténtica.

casos —Juan Luis Panero, D’Ors, Benito de Lucas...— recupérase o intimismo, elexíaco e existencial, ou a reflexión máis profunda e transcendental (Colinas ou Justo Jorge Padrón, por exemplo) propio do enfoque estético do Romanticismo europeo.

O Romanticismo tamén inflúe no modo de captación sensitiva e imaxinativa da poesía de referente cultural, pero en concorrencia con outros aspectos máis propios de modos estéticos que, na mesma liña básica, preceden —barroco (*vid.* García de la Concha, 1986: 18 e ss.)— ou suceden á tradición romántica: simbolismo, modernismo, e surrealismo. Tal sincretismo era evidente, por exemplo, no paradigmático poemario de Gimferrer. L. Antonio de Villena (1986b: 34 e ss.) ve que nesta mestura iconoclasta de tradición (que non era unha soa senón moitas) e vangarda reside a modernidade do que chama primeiro movemento novísimo, restaurando así a relación rota co Grupo do 27.

Polo contrario, no caso do referente metapoético o autor adopta un modo estético máis conceptual e intelectualizado (aínda que non necesariamente racional) non exento, ás veces, de ironía, e que imita nalgúns casos (pensemos por exemplo en títulos de Carnero) o discurso ensaístico¹⁶. Xa indicamos que na orixe da metapoésia

está a dúbida do creador sobre a capacidade da linguaxe (as “palabras de la tribu” ás que aludía Valente) para reflecti-la experiencia da realidade. Isto mesmo explica o auxe da poesía netamente experimental a mediados dos sesenta (impulsada inicialmente por Ángel Crespo e Julio Campal (sobre este último *vid.* Domínguez, 1987: 105-115). Así, encontrámonos coa chamada “poesía concreta” ou “visual” na que destacan F. Millán (*Textos y anti-textos*) e José Miguel Ullán (*Frases, Alarma*). Na antoloxía *La escritura en libertad* (Madrid, Alianza Editorial, 1975) recompíase unha boa mostra desta poesía.

c) En canto á expresión poética, Jaime Siles (1988), ó referirse ós novísimos, opta polo rótulo “xeración da linguaxe” “porque el lenguaje, y no otra cosa, fue su materia y su protagonista principal” (p. 56). A tal trazo tamén apelan para a súa caracterización os que sustentan a existencia da chamada “promoción dos sesenta”. Efectivamente, a partir de 1965 a preocupación polo estilo será un denominador común de tódolos poetas sexa cal sexa a súa adscripción xeracional e a súa opción estética. Tal preocupación estilística vémosla, por conseguinte, tanto naqueles que pretenden unha brillantez expresiva na liña do estilo barroco (como vemos en poemarios de Miguel Fernández, Manuel Ríos, García López,

16 Prieto de Paula precisa acertadamente que nos “novísimos”, visto con algunha perspectiva, “puede apreciarse una línea de intelectualización reflexiva junto a la línea “veneciana”; o, si se quiere, la herencia mallarmeana junto a la verlainiana, según ejemplo de un Valente que ha ido caminando en un proceso de ascesis formal y de tensión lingüística” (*op. cit.*: 239).

Carvajal ou o primeiro Gimferrer), como en quen busca a calidade estilística na sobriedade expresiva (por exemplo, J. Benito de Lucas ou D'Ors) ou ben, —e trala reflexión metapoética— chegará a nudez e esencialidade neopurista da chamada poética do silencio.

2. DA DEMOCRACIA ÓS ANOS NOVENTA

Sen dúbida é moi tentador sinalar 1975 ou 1977, datas clave na nosa historia, para establece-lo comezo dunha nova etapa na evolución da literatura española. De feito, é o que fixeron García Martín (1992b), García Posada ou J. E. Martínez para conformar unha nova xeración que comeza a escribir a partir dese momento. Con todo, non hai unha relación tan clara e determinante entre circunstancias históricas e evolución poética¹⁷. O certo é que o cambio de rumbo xa se empeza a detectar na poesía que se escribe entre 1973-1975, aínda que si se manifieste con máis claridade a partir de 1977 aproximadamente (Lanz, 1997: 70), e se consolide na década dos oitenta. En todo caso, estes críticos coinciden nos trazos xerais e comúns de tales cambios: evocación intimista e autobiográfica, reflexo da circunstancia urbana, volta ó emotivo e transcendente,

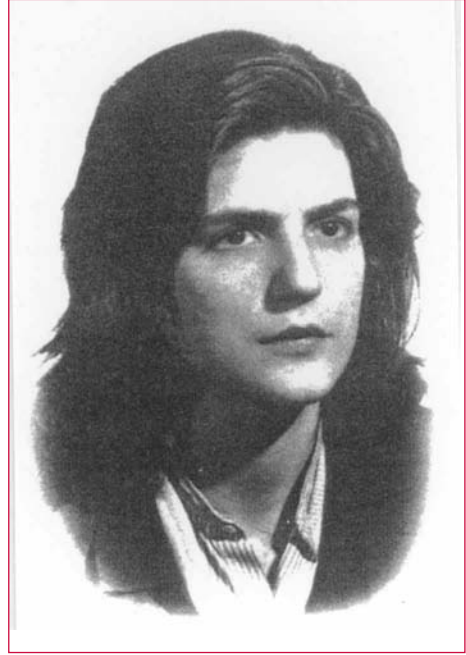
incorporación ó poema da realidade cotiá, etc. (Cano, 2001: 35). Sen embargo, é un desacerto responsabilizar deste cambio de rumbo a un grupo de poetas concreto. Serán autores de distintas xeracións históricas (F. Rubio sinala ata seis) os que achegarán importantes títulos á poesía da época, como vemos na ampla escolma de Pepa Palomero, *Poetas de los 70* (Madrid, Hiperión, 1987), e todos eles contribúen ó cambio e enriquecemento do panorama poético.

Así témo-los etiquetados un lustro antes como novísimos, que a partir de 1973-1975 soltan o lastre dos presuntos trazos xeracionais establecidos por Castellet na busca de vieiros estéticos máis individualizados e entroncados coa tradición (outros —Vázquez Montalbán, Azúa, Carnero— deixarán de escribir poesía). O proceso desta inflexión estudiano minuciosamente Pilar Yagüe (cap. 6) e Prieto de Paula (cap. V). En xeral, os orixinais poetas novísimos ceden nas súas posturas máis radicais, enriquecen o seu culturalismo coa experiencia persoal, abandonan a estética camp e o máis disonante vangardismo, reconcílianse cos poetas do 50, e ábrense á tradición literaria. Como precisa Prieto de Paula, “esta reconstitución de la tradición

17 Con respecto a isto, algúns seguidores do método xeracional establecen unha relación algo posterior entre a chegada ó poder do PSOE e a entrada da suposta xeración novísima na súa fase de predominio histórico, e trala súa consolidación historiográfica coa coñecida antoloxía de Concepción García del Moral e Rosa M^a Pereda publicada por Cátedra en 1980 (Lanz, 1994: 27; 1996a). A isto se refire tamén Prieto de Paula cando fala do “ingreso e integración en el sistema cultural” dos novísimos. Estes, baixo o abrigo institucional, académico e editorial resgardáronse axiña e acabaron por converterse en mestres de “postnovísimos” (*op. cit.*: 162-166).



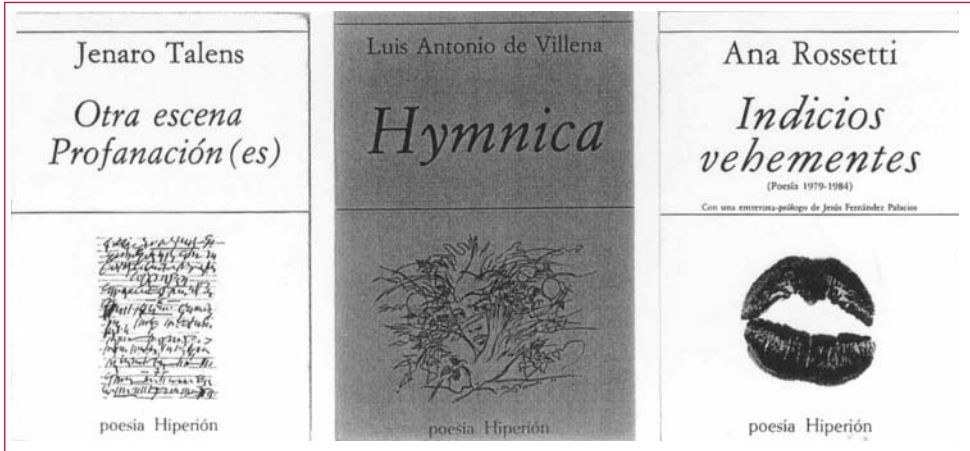
Jaime Siles.



Julia Castillo.

literaria implica la conexión del pasado con el presente, la consolidación en el presente de una estética sucesiva y plural, y la imbricación de esta con el futuro poético" (p. 165). A partir deste momento (Villena refírese a el como "segundo movimiento novísimo") cada poeta singularízase na liña dunha determinada tradición. Así Jaime Siles seguirá a estética purista; Antonio Colinas conecta coa tradición do mellor Romanticismo europeo (como vemos nos seus poemarios *Astrolabio*, *Noche más allá de la noche*); Villena bebe en diversas tradicións e fontes (clásica, arábigo-andaluza, decadentismo finisecular, Cavafis...) que se fonden nun

discurso poético que une experiencia, culturalismo, hedonismo e reflexión estética (*Hymnica*, *El viaje a Bizancio*, *Huir del invierno*); Jenaro Talens refúxiase na tendencia metapoética (*El cuerpo fragmentario*, *Otra escena*, *Profanaciones*), etc. E precisamente será agora cando aqueles poetas emparedados entre os do 50 e os novísimos —os que algúns chaman poetas dos sesenta, e dos que xa falamos—, autores dunha poesía máis apegada a unha determinada tradición e reivindicativa coa recuperación do eu lírico, comezarán a ser recoñecidos na súa xusta medida.



Pero nesta inflexión poética tamén cooperan autores coetáneos dos novísimos castelletianos, menos precoces á hora de publicar e alleos ás súas pautas estéticas. García Martín (1992b: 108 e ss.), sempre disposto a fundamentar xeracións, chámalo “segunda promoción do 70”, mentres que Prieto de Paula fala dun “segundo tramo xeracional” (159 e ss.). Entre eles cabe destacar a José Luis Jover, Francisco Bejarano, Víctor Botas, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Alejandro Duque Amusco, Amparo Amorós, Javier Salvago, Ana Rossetti, Abelardo Linares, Andrés Sánchez Robayna, Julio Llamazares, José Gutiérrez, José Lupiáñez, Julia Castillo... Da primeira actividade destes e outros autores que comezan a publicar a partir de 1976 seleccionáronse mostras nas antoloxías de Elena de Jongh Rossel e, sobre todo, García Martín (1980). Nestes poetas xa non vemos ningunha reminiscencia de cuño novísimo, e nisto serán seguidos

por outros máis novos que, nos casos máis precoces, se dan a coñecer a finais dos setenta, pero que triunfarán na seguinte década.

Nas antoloxías fundacionais Villena (1986a) bautízaos como “postnovísimos” e García Martín (1988) opta pola etiqueta “xeración do 80”. Unha vez máis vense as fisuras do método xeracional, pois Villena inclúe a poetas que, pola súa precocidade (Castillo, Llamazares ou Gutiérrez) xa foran incluídos en escolmas anteriores, mentres aparecen outros (máis tardíos en publicar) que por idade corresponderían ó grupo anterior (Juaristi, Bonet, Justo Navarro, Trapiello), e por iso García Martín os inclúe nun “primeiro grupo”. Ós anteriores habería que engadirilles a Martínez Mesanza, Miguel Mas, Juan Lamillar, Luis García Montero, Blanca Andreu, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, J. Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal,



Amalia Iglesias Serna, Jorge Riechmann, Vicente Gallego, Álvaro García, etc. Antoloxías posteriores, algunhas na mesma liña (García Posada, 1996) ou en aberta disidencia (Ortega, 1994), achegaron novos autores que se dan a coñecer no primeiro lustro dos oitenta: Olvido García

Valdés, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Roger Wolfe, Almudena Guzmán, Luisa Castro, etc. Lanz (1996b), ó analiza-los límites históricos e socioculturais desta xeración —a primeira da democracia—, sinala o seu desencanto fronte á utopía dos seguidores do Maio do 68. Centran,

pois, a súa reflexión sobre o presente e sobre si mesmos, “en defensa de una intimidad como único margen de libertad que el individuo puede conquistar para sí” (Lanz, 1996a: 28).

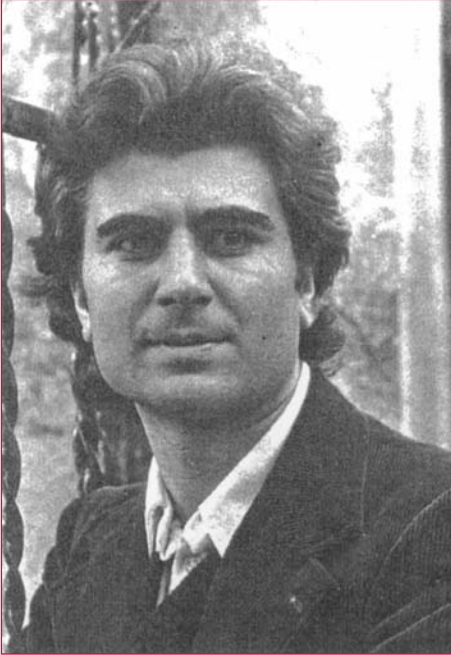
Deixando á parte estas cuestións antolóxicas e xeracionais, a crítica ve en toda esta poesía un denominador estético común que cualifican como “postmodernidade” (Saldaña)¹⁸. Algúns deles —Debicki, Fernández, Prieto de Paula— xa sinalan esta actitude estética posmoderna nos chamados novísimos, en canto asumen unha pluralidade de tendencias e establecen a “modernidade como tradición” e non como “ruptura”. Pero isto sucederá sobre todo a partir do segundo lustro dos anos setenta (como vimos en páxinas precedentes), unha vez desmontada e esquecida a idea promocional da pretendida “ruptura novísima” (Lanz, 1996b). Juan Cano Ballesta (29-31), quen utiliza o termo nun sentido amplo e sintético, resume algúns dos

seus trazos ó falar da poesía dos oitenta: estética pluralista e integradora fronte á tradición (e isto inclúe tamén a tradición máis achegada, a “novísima”, á que Villena denomina “tradición clásica en cercanía”); aberta ós mesmos temas e recursos da modernidade, que agora poden ser reciclados desde unha perspectiva paródica ou mimética, aínda que cun espírito novo nun contexto cultural diverso; e, por último, sincrética en canto borra os lindes entre o elitista e popular¹⁹.

Polo tanto, no período sobre o que falamos danse simultaneamente moitas e variadas tendencias poéticas, froito dese espírito posmoderno finisecular que resume e asume toda a tradición literaria, incluída a máis próxima. Como xa se apuntou, algúns críticos (Lanz, 1997: 70 e ss.) asocian este proceso de diversificación co pluralismo democrático que substitúe ó uniformismo ideolóxico da oposición ó franquismo, mentres algún outro sostivo que

18 O breve traballo de Saldaña (1997) é o máis interesante publicado sobre o tema. Nel analiza como a cementación da sensibilidade posmoderna reside no descrédito das ideoloxías. O cambio de consideración sobre certos valores, a carencia de guías de comportamento e, consecuentemente, a defensa decidida da liberdade e independencia do artista, co resultante eclecticismo artístico (p. 4). Todo isto orixinou dous modelos de pensamento que se manifestan na creación e no discurso crítico: un conservador (reflexo dunha postmodernidade acomodaticia e acritica, que se limita a dar conta do caos teórico e crítico en que estamos sumidos), e outro crítico, reflexivo e inconformista (que busca a superación das condicións que rexen este presente e a consecución do futuro) (pp. 5-6). A posmodernidade conservadora dará lugar a unha poesía ancorada na tradición, ideoloxicamente conservadora, mitómana, culturalista e evasiva, mentres que a posmodernidade crítica pretende outra poesía que aposta polo risco, a innovación e a crítica (p. 13).

19 Sobre outras características específicas da poesía do período estudiado *vid.* Rubio (1986: 51-53) e García Posada (1996: 15 e ss.). F. Rubio, na introducción deste artigo, non valora moi positivamente a poesía do primeiro lustro dos oitenta (a pesar da abundancia de títulos), na que destaca o desasosogo e o epigonismo (1986: 47).



César Antonio Molina.



Blanca Andreu.

tal suposta variedade non era máis que outra argucia da mercadotecnia editorial²⁰. Hai distintas propostas de clasificación de todas estas tendencias (entre as máis interesantes as de García Martín (1992b), González Herrán *et al.*, García Posada, D'Ors, Martínez...), moitas veces coincidentes aínda que con distintas etiquetas²¹. En xeral, todas

elas se poderían englobar en dous grandes grupos: por un lado unha poesía de tendencia realista (García Martín chámala "figurativa") e outra que elude o mimetismo realista (poesía non figurativa) e concibe o poema como construción autónoma seguindo a concepción poética "novísima" (*vid. Martínez, 1997: 29 e ss.*). Coa salvidade

20 É a opinión, por exemplo, do Colectivo Alicia bajo cero, que ve na tendencia ó etiquetado unha forma máis de mercantilismo literario que tenta promocionar baixo a falacia da variedade unha poesía funcionalmente idéntica (refírese a "poesía da experiencia"), basicamente acrítica e acomodaticia (1994: 3-4).

21 Hai que engadir, ademais, o interesante pero interrompido proxecto dun grupo de profesores da Universidade de Santiago (González Herrán, Novo Villaverde, Santos Zas e Gómez Segade) de facer balances anuais para clarifica-los distintos rumbos que seguía a poesía dos anos oitenta. Pretendíase así recupera-lo camiño emprendido pola editorial Castalia nos setenta. Sen embargo, de tales balances



de que varias delas se poden dar nun mesmo autor, estas serían as principais:

a) Tendencia “minimalista”, “conceptualista”, “neopurista” ou “poesía do silencio”: son distintas denominacións para unha poesía caracterizada pola súa brevidade, síntese, concisión expresiva, carácter fragmentario..., que se remonta a Mallarmé e que —pasando polo ideal purista do 27 (Guillén ante todo)— rescatan agora Valente e,

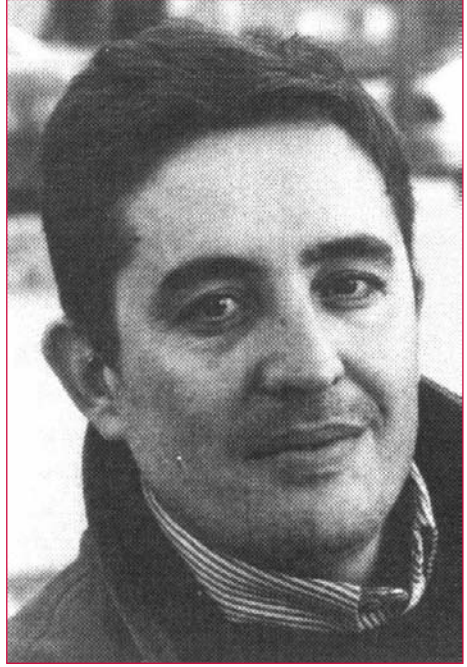
logo, Siles (*Música del agua*)²². Nela destacan José Luis Jover, Amparo Amorós (*Ludia*), Andrés Sánchez Robyana (*Tinta, La roca*), Julia Castillo (*Poemas de la imaginación barroca*) e, entre os máis novos (xa nos noventa), Ada Salas (*Variaciones en blanco*)... Nun breve artigo (anticipo da súa tese doutoral) Amparo Amorós analizou a orixe e características da “poesía do silencio” que terá o seu maior apoxeo no período 1980-1985.

—publicados na revista *Anales de la literatura española contemporánea*— só apareceron —que eu coñeza— en dúas ocasións: o primeiro (“Rumbos de la poesía española en los ochenta”, 9 (1-3), 1984, pp. 175-200) establecía as liñas básicas da poesía publicada entre 1980-1983, mentres o segundo (10, 1-3, 1985, pp. 143-180), tras rectificar en parte as tendencias establecidas na primeira entrega, inventariaba cerca de 150 poemarios aparecidos en 1984, á vez que comentaba o redor duns corenta. Os autores precavían o lector do intento aproximativo do proxecto, ademais de suliñar (moi acertadamente) que as liñas propostas estaban interrelacionadas, máxime cando un mesmo autor se podía incluír en varias das tendencias.

22 Agora ben, César Nicolás establece matices dentro deste minimalismo: así un conceptualismo minimalista (no que destacan Ullán ou Azúa); unha liña purista (Siles), e a chamada “poética do silencio” (Valente, Jover...).

b) Tendencia “neosurrealista”: estética que puxo de moda en 1980 Blanca Andreu ó gaña-lo Adonais con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Sen dúbida foi unha das voces poéticas con máis sona, aínda que nisto houbera moito de mercadotecnia editorial. O surrealismo, aínda que marxinado, non desaparecera nunca da nosa poesía, pero a crítica puxo unha especial énfase neste poemario e na xuventude da súa autora, esquecendo que non había moito dous autores moito maiores publicaran senllos poemarios (e de moito máis calado có de B. Andreu) seguindo as pautas surrealistas: o póstumo *Prosas propicias*, de L. F. Vivanco; e *Variaciones*, de Álvaro Pombo. Se estes pasaron bastante desapercibidos, non así o de Blanca Andreu. O seu éxito orixinou que outros moitos novos poetas ensaiasen a escritura surrealista, pero nalgúns casos falta de substancialidade e reducida a unha verborrea e imaxinismo gratuito que, como apunta García Martín, intentaba disfrazar a falta de madurez do poeta. Así temos a Miguel Velasco (*Las berlinas del sueño*), Fernando Beltrán (*Aquelarre en Madrid*), Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*), Luisa Castro (*Odisea definitiva, Los versos del eunuco*), etc.

c) Tendencia “neorromántica-intimista”: é esta unha poesía reflexiva, de ton elexíaco e pretensión metafísica, na liña que inaugurara Cernuda e continuaría Francisco Brines. Na poesía dos oitenta destacan Eloy Sánchez Rosillo (*Páginas de un diario, Elegías*), Abelardo



Luis García Montero.

Linares (*Mitos, Sombras, Espejos*), José Gutiérrez (*El don de la derrota, De la renuncia*), Juan Lamillar (*Muro contra la muerte, Interiores*), Abelardo Linares (editor e impulsor da editorial Renacimiento) ou, entre os máis novos, Vicente Valero (*Jardín de la noche, Herencia y fábula*).

d) Tendencia “neo-impresionista” ou “neo-simbolista”: con moitos puntos en común coa tendencia anterior, e conectando co simbolismo e modernismo, nesta corrente o poeta centra a súa mirada poética no seu ámbito cotián e paisaxístico para captar impresións



e atmosferas suxestivas que asocia con reflexións intimistas. Nestes poemas téndense á brevidade e concentración, reflectindo así as propias características da impresión que captan. Tales pautas vémolos en varios poemarios de Andrés Trapiello (*Las tradiciones, La vida fácil*), Juan Manuel Bonet (*La patria oscura, Café des exilés*), ou, en certa medida, Álvaro García. Persoalmente vexo como precedente desta tendencia algúns poemarios de María Victoria Atencia que, aínda que incluída na Xeración dos 50, ten unha importantísima presenza nos oitenta e noventa con títulos como *De la llama que arde, La intrusa, El puente* ou *Las contemplaciones*.

e) Tendencia “neo-épica”: creo que foi o crítico Julio López o primeiro en ver esta tendencia no período 1950-1980, e, en concreto e entre outros, en autores como Soto Vergés, César Antonio Molina ou Llamazares. É unha poesía épico-lírica que combina a 3ª e 1ª

persoas líricas, xeralmente escrita en versículos, e que integra elementos históricos e culturais para plasma-la odisea do home nun determinado contexto mitificado. Exemplos desta tendencia son algúns poemarios de César Antonio Molina (*Últimas horas en Lisca Blanca, La estancia saqueada*), Julio Llamazares (*La lentitud de los bueyes, Memoria de la nieve*), J. Martínez Mesanza (co seu reiteradamente reelaborado poemario *Europa*) e Juan Carlos Mestre (*Antifona de otoño en el valle del Bierzo*).

f) “Poesía da experiencia”: este impreciso e equívoco rótulo é o que se impuxo para referirse á tendencia máis representativa da poesía figurativa e que se converterá en dominante (polo labor mediático de editoriais, antoloxías e críticos) no segundo lustro dos anos oitenta. A antoloxía-manifesto *La otra sentimentalidad* (1983) —obra de García Montero, Javier Egea e Álvaro

Salvador— pode considerarse como a raíz do que será logo a vasta árbore bautizada como poética da experiencia. Desde presupostos antivanguardistas e anticulturalistas propoñen un achegamento da poesía á vida, e, consecuentemente, un achegamento da poesía ó lector²³. Retórnase así a unha forma de realismo que integra intimidade e experiencia da realidade, pero asumindo sempre o carácter ficcional da poesía. De aí que se recorra con frecuencia a recursos de distanciamento como a ironía, o simulacro do eu poético, o monólogo dramático... que retoman do realismo crítico dos sesenta e, ante todo, de Gil de Biedma, o seu referente máis emblemático²⁴. Poetas representativos da poesía da experiencia son Javier Egea, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, Javier Salvago, F. Benítez Reyes, Carlos Marzal, Inmaculada Mengibar, Vicente Gallego... e, o máis representativo e coñecido de todos eles, Luis García

Montero do que destacámo-los seus poemarios *El jardín extranjero*, *Diario cómplice*, *Las flores del frío*, *Habitaciones separadas* e *Completamente Viernes*.

A poética da experiencia non é, sen embargo, unha estética uniforme, pois ramifícase en varias direccións. Unha delas é un tipo de “realismo-irónico”, que recupera certos trazos da poesía social dos anos cincuenta para reflecti-la sociedade urbana contemporánea e os seus conflitos (*vid.* A. Jiménez Millán). Obras representativas desta tendencia (perceptible xa nos seus títulos) son *Diario de un poeta recién cansado* ou *El arte de marear*, de Jon Juaristi; *Rimado de ciudad*, de García Montero (que inclúe poemas tan significativos como “Coplas a la muerte de un colega” ou “Égloga de los dos rascacielos”); *La destrucción o el humor*, de Javier Salvago, etc. Noutra dirección —estritamente relacionada coa anterior—, a experiencia poetizada (persoal e no

23 Isto suporía decantarse por unha poesía da “normalización” (poesía “escrita por personas normales y destinada a personas normales”, como dixo García Montero). Álvaro Salvador (1996) aclara este concepto de “normalización”: trataríase de supera-lo discurso poético vanguardista baseado na irracionalidade, na “tradicón da ruptura”, e apostar pola recuperación da chamada “tradicón das tradicións” (p. 36). É precisamente esa “normalización” ou “normalidade” pretendidamente saudable para a poesía a que denuncian os detractores da poesía da experiencia como o Colectivo Alicia bajo cero ou, recentemente, Jonathan Mayhew (2001). Para este, tal poesía “no desciende a la mediocridad de modo casual, por falta de recursos, sino que propone la mediocridad misma como meta poética” (p. 154). Esta opinión contrasta coa de Juan Cano Ballesta cando conclúe a súa introducción afirmando que a lírica actual está a alcanzar “un nivel de calidad, riqueza y autenticidad que sorprende a todo aquel que se detiene a estudiarla y analizarla” (p. 64).

24 Para outras características e precisións sobre a poesía da experiencia e o realismo dos oitenta *vid.* Á. Alonso (1996) e Á. Salvador (1996). Unha síntese das súas características témola en Martínez (1997: 31 e ss.).

contexto cotián actual) adquire un “sesgo clásico” (como precisa L. A. de Villena, 1992) ó recorre-lo poeta á métrica, estilo e motivos tomados da poesía clásica, renacentista ou barroca²⁵. É a chamada tendencia “neoclásica”, “tradicionalista” ou “culturalista”, na que, ademais do poemario de García Montero que acabamos de citar, vemos en poemas e obras de Ana Rossetti, Luis Martínez de Merlo (*Fábula de Faetonte, Orphenica Lyra*) ou Fernando de Villena (*Pensil de rimas celestes, Soledades tercera y cuarta*). Unha terceira ramificación máis tardía (xa no comezo dos noventa) será o chamado “realismo sucio”, poesía que cun estilo realista-coloquial aborda a realidade máis sórdida do mundo actual. Nel destaca Roger Wolfe con títulos como *Días perdidos en los transportes públicos*.

3. A DÉCADA DOS NOVENTA

Ó comezo da década dos noventa a chamada poesía da experiencia, avallada por varias antoloxías e aplaudida pola crítica periodística, era a tendencia dominante²⁶. Isto tivo dúas consecuencias inmediatas: por un lado a escasa divulgación doutras tendencias máis proclives ó irracionalismo e a experimentación; por outro, a proliferación dunha “poesía clónica” e de cuestionable calidade, escrita por novos poetas que buscaban o éxito ó amparo da moda reinante²⁷. Esta situación estalou nunha guerra literaria na que revistas, suplementos culturais, editoriais e poetas se aliñan en dous bandos enfrontados: dun lado os poetas da experiencia e doutro os bautizados “poetas da diferencia”.

25 É este un culturalismo diferente ó dos novísimos, pois do que se trata é de manipularlo referente cultural para expresa-la experiencia do eu poético no mundo cotián actual. En definitiva, tamén neo-neo-clasicismo, segundo unha atinada matización de Rodríguez de la Flor.

26 Algúns críticos tamén insinúan un factor político ó relaciona-lo monopolio da poesía da experiencia co Estado cultural construído desde 1982. Así Mainer faise eco destas reflexións: “¿Podrá ser casual, dirán algunos, que en 1983 surja “la otra sentimentalidad”? ¿No son los “poetas de la experiencia la encarnación viva de la petulancia un poco hortera de los “sociatas” que acababan de llegar a las poltronas? ¿No son sus almiarados poemas y sus bellas revistas oficiales de los 80 una suerte de P.E.R. (Plan de Empleo Rural) para poetas andaluces en paro?” (Mainer, 1998: 37). No mesmo sentido apunta o Colectivo Alicia baixo cero ó analiza-la crítica sobre a última poesía española. Nela predominaría (e refírese, por suposto, ós defensores da “poesía da experiencia”) un discurso superficial e acomodaticio, que recorre a conceptos valorativos vagos, privilexia a tradición e presume de non-ideolóxico cando, na realidade, serve para reduci-la discrepancia a favor do poder establecido.

27 Francisco Rodríguez Coloma apunta a posibilidade de considerar se a hexemonía da poesía da experiencia pode supoñer a fin da indeterminación posmoderna, e aboga por abrir espazos á diversidade. (“¿El fin de la indeterminación postmoderna? Notas sobre la poesía reciente”, *Actas del VII Simposio de profesores de español*, Santiago, 1997, 531-540). Non lle falta razón se consultamos un número monográfico de 1994 da revista *Insula* (565, “Los pulsos del verso. Última poesía española”), onde se lles pregunta a poetas, críticos e editores se perciben na poesía do momento algunhas tendencias novas. Nas respostas dos cincuenta entrevistados, máis da metade non ve nada novo, ademais de suliña-las idea de confusiónismo, mediocridade, docilidade ante as modas, carencia de debate, e predominio da esclerotizada fórmula da poesía da experiencia.

Neste contexto aparecen varias antoloxías e grupos poéticos críticos coa tendencia dominante —*La prueba del nueve (Antología poética)* (1994), de Antonio Ortega; o xa citado Colectivo Alicia bajo cero, o grupo formado en torno á revista valisoletana *El signo del gorrión...* A súa pretensión é dar a coñecer outras voces poéticas (Olvido García Valdés, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechmann...) á vez que propoñen a busca de novos camiños poéticos. Miguel Casado —quen culpa a determinados antólogos de terxiversa-lo panorama poético a favor da tendencia dominante— opina que para romper este “monopolio dogmático” a crítica debe “leer realmente”, “restaurar la pluralidad” e “debatir” (Casado, 1996: 140).

Certamente tal monopolio parece que comeza a derrubarse cando na actualidade —xa no século XXI— se promoven voces poéticas máis orixinais (así, *Napalm. Cortometraje poético*, de Ariadna G. García, Premio Hiperión 2001) ou se xustifica o Premio da Crítica 2002 a *Metales pesados*, de Carlos Marzal, por achegar un discurso distinto ó da poesía da experiencia. Sen embargo, dentro da ampla e imprecisa canle da “poesía da experiencia” continúan moitos dos máis novos poetas —que seguen a ser antologados por Villena (1997) e García Martín (1999)— que escriben en castelán ou noutras linguas peninsulares (vid. Basilio Rodríguez).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A. (1996): “El realismo en la poesía de los ochenta”, *La página*, 25/26, 2-10.
- Amorós, A. (1982): “La retórica del silencio”, *Cuadernos del Norte*, 16, 18-27.
- Batló, J. (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 3ª ed., 1977.
- Blesa, T. (2001): “Hem de fer foc nou”, *Ínsula*, 562, 9-13.
- Bousoño, C. (1979): “Estudio preliminar”, en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión.
- Candelas, M. Á. (1996): “Términos para una definición estética de los novísimos”, *El Extramundi*, 8, 17-50.
- Cano Ballesta J. (2001): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- Casado, M. (1994): “87 versus 78”, *Ínsula*, 565, 6-8.
- ____ (1996): “Para un debate sobre la crítica de poesía”, *Hora de poesía*, 97-100, 133-141.
- Castellet, J. Mª (1970): *Nueve novísimos*, Barcelona, Barral.
- Colectivo Alicia bajo cero (1994): *Las ruedas del molino. Acerca de la última poesía española*, Valencia, Episteme.
- Debicki, A. (1989): “La poesía postmoderna de los novísimos: una postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 505, 15-16.

- Domínguez Rey, A. (1987): *Novema versus Povema*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones.
- D'Ors, E. (1994): *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impreditor.
- Fernández, J. J. (1993): "Teoría del texto novísimo (Pragmática, semántica y sintaxis en el grupo poético del 68)", *Castilla*, 18, 77-87.
- García de la Concha, V. (1986): "La renovación estética de los años 60", *Los cuadernos del Norte*, Monografía 3, 10-23.
- García Jambrina, L. (1992): "Los excluidos de la Pléyade: poetas de los 60, periféricos y marginales", *Ínsula*, 543, 7-9.
- García Martín, J. L. (1980): *Las voces y los ecos*, Gijón, Júcar.
- _____(1988): *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- _____(1992a): "Décadas, marginación y generaciones (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)", *Ínsula*, 543, 9-11.
- _____(1992b): "La poesía", en D. Villanueva (coord.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica.
- _____(1999): *La generación del 99 (Antología crítica de la joven poesía española)*, Oviedo, Nobel.
- García Posada, M. (1996), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- Jiménez Millán, A. (1996): "Ironía y parodia en la última poesía española", *La página*, 25/26, 11-16.
- Jongh Rossel, E. de (1982): *Florilegium poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Jurado, M. (1981): "Venecianismo, alejandrismo, grecismo y mitologismo", *Hora de poesía*, 13, 86-90.
- Lanz, J. J. (1994): *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura.
- _____(1996a): "La generación del 80 (Límites históricos y socioculturales)", *La página*, 25/26, 17-29.
- _____(1996b): "¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española: de la generación del 68 a la generación del 80", *Hora de poesía*, 97-100, 143-159.
- _____(1997): *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa Calpe.
- _____(2000): "La ruptura poética del 68: la idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2, 239-262.
- _____(2001): "Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después", *Ínsula*, 562, 13-20.
- López, J. (1983): *Poesía épica española (1950-1980)*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Mainer, J. C. (1998): *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- Martín Pardo, E. (1967): *Antología de la Joven Poesía Española*, Madrid, Pájaro Cascabel.

- Martínez, J. E. (1997): *Antología de poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia.
- Mayhew, J. (2001): "¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?", *La alegría de los naufragios*, 5-6, 153-160.
- Nicolás, C. (1989): "Novísimos (1966-1988): notas para una poética", *Ínsula*, 505, 11-14.
- Ortega, A. (1994): *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra.
- Prieto de Paula, L. A. (1996): *Musa del 68*, Madrid, Hiperión.
- Rodríguez Cañada, B. (1999): *Milenio. Últimísima poesía española (Antología)*, Madrid, Celeste Ediciones e Sial Ediciones.
- Rodríguez de la Flor, F. (1983): "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última", *Los Cuadernos del Norte*, 20, 61-65.
- Rubio, Fanny (1986): "Hacia una constitución de la poesía española en castellano", *Los Cuadernos del Norte*, Monografía 3, 47-57.
- Salas Romo, E. (2000): "Evolución del pensamiento teórico-crítico de Castellet", *Revista de Literatura*, 124, 515-522.
- Saldaña, A. (1997): *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna*, Valencia, Episteme.
- Salvador, Á. (1996), "La experiencia de la poesía", *La página*, 25/26, 36-42.
- Siles, J. (1988): "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", *Hispanorama*, 48, 56-64.
- Talens, J. (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Episteme.
- Villena, L. A. de (1986a): *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1986b): "Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética novísima)", *Los Cuadernos del Norte*, Monografía 3, 32-37.
- (1992): *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. *Antología*, Madrid, Visor.
- (1997): *10 menos 30 (La ruptura anterior en la poesía de la experiencia)*, Valencia, Pretextos.
- Yagüe, P. (1997): *La poesía en los setenta (Los novísimos, referencia de una época)*, A Coruña, Universidade da Coruña.



Andrés ROMARÍS PAIS, "A poesía española no último tercio do século XX (1966-2000)", *Revista Galega do Ensino*, núm. 37, novembro, 2002, pp. 77-101.

Resumo: O esteticismo e culturalismo púxose de moda en 1970 coa polémica e supostamente rupturista antoloxía *Nueve novísimos*. Sen embargo, había outras correntes poéticas que non tardarían en

manifestarse desdicindo varios dos presupostos de Castellet. A partir de 1975, e xa na chamada posmodernidade, a nosa poesía ramifícase en diversas tendencias que retoman a tradición literaria. De todas elas, a chamada “poesía da experiencia” imporase sobre as demais na década dos anos oitenta.

Palabras clave: Novísimos. Posmodernidade. Poesía da experiencia. Culturalismo. Castellet. Tendencias poéticas.

Resumen: El esteticismo y culturalismo se puso de moda en 1970 con la polémica y supuestamente rupturista antología *Nueve novísimos*. Sin embargo, había otras corrientes poéticas que no tardarían en manifestarse desdicindo varios presupuestos de Castellet. A partir de 1975, y ya en la llamada postmodernidad, nuestra poesía se ramifica en variadas tendencias que retoman la tradición literaria. De todas ellas, la llamada “poesía de la experiencia” se impondrá sobre las demás en la década de los años ochenta.

Palabras clave: Novísimos. Postmodernidad. Poesía de la experiencia. Culturalismo. Castellet. Tendencias poéticas.

Summary: Aestheticism and culturalism became fashionable in 1970 with the controversial and supposedly ground-breaking anthology *Nueve novísimos*. There were, however, other poetical trends which would not take long to surface, contradicting several of Castellet’s assumptions. From 1975 onward, and in the midst of the so-called postmodernity, our poetry branched out in different tendencies which reach back to the literary tradition. Of all of these, the so-called “poetry of experience” becomes predominant among all the rest in the 1980’s.

Key-words: Novísimos. Postmodernism. Poetry of experience. Culturalism. Castellet. Political trends.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 27-06-2002.

