

POESÍA URBANA, MORAL PRIVADA,
REALISMO POSTMODERNO
(LA PROVOCACIÓN DE LUIS GARCÍA MONTERO)

Laura Scarano

CONICET- Universidad Nacional Mar del Plata

Miembro de una nueva generación poética de talante realista y figurativo, Luis García Montero revitaliza la poesía española imprimiendo al discurso el sello de lo que él y sus compañeros llaman “una poética de la experiencia fingida”. En este trabajo focalizaremos tres matrices que despliegan lo que en el título denominamos “provocación”, referida al ámbito estético e ideológico. En principio su escritura funda de un nuevo modo una “poesía urbana”, resignificando la relación entre sujeto y ciudad heredada de la vanguardia. A partir de este locus crucial de su discurso se reformula el ámbito de lo individual frente a lo público, elaborando una “moral privada” que diseña nuevas instancias de enunciación y anclaje en lo real. Por último, la escritura tematiza el posicionamiento conflictivo de esta nueva poesía en el panorama estético finisecular desafiando los relatos dominantes con la formulación de un “realismo posmoderno” o “singular”, en palabras del autor. Vinculación afectiva, reescritura de los sentimientos, complicidad con un nuevo universo de objetos urbanos, mirada solidaria, identidad provisional, van trazando un discurso que inaugura una poesía consciente de ser artificio, y al mismo tiempo, preocupada por establecer nuevos nexos con lo real, entre la declarada ficcionalidad y la irrenunciable referencialidad. Esta nueva identidad reformula la experiencia humana, da nombre a un nuevo modo del habitar que busca recuperar en la esfera afectiva una escala axiológica. Valores, creencias, sentimientos, arte: nuevas formas de experimentar el paso del tiempo en la intensidad de lo cotidiano, lo efímero, lo emocional.

La teorización sobre los alcances de un “realismo renovado” o “realismo singular” en la matriz de la posvanguardia intenta desmitificar los mitos centrales de la “lírica moderna” (en palabras de Friedrich), desmantelando postulados sacralizados por la tradición vanguardista y modernista como autonomía de la obra, lector minoritario, trascendentalización del arte, ideología carismática del artista, contra-gramática y códigos de desvío discursivo. Ese modelo comienza a ser deconstruido por la exploración de la poesía social de posguerra y es en los años 50 –y en su novedosa recuperación en los 80– cuando emerge un modelo anticanónico, desestabilizador de aquellas premisas a partir de nuevas matrices contra-modernas: rehumanización de la figura del poeta, restablecimiento de los nexos entre praxis artística y praxis vital, diseño de un lector mayoritario, códigos de normalización lingüística, cruces con la tradición de poesía oral y folklórica, collage y montaje con otros géneros discursivos, hibridez, uso de la parodia e ironía en una empresa desmitificadora de la tradición esteticista del género, minimalismo, antipoesía, técnicas de reportaje, ficcionalización autobiográfica, alianza con la historia y la serie social.

Emerge además en la especulación teórica de los poetas del 80 el rescate de premisas desatendidas por décadas, ya sea en torno a la noción de “la otra sentimentalidad” que acuñara Antonio Machado en franca disidencia con el modernismo y vanguardia de los años 20, la “poesía de la experiencia” formulada por Robert Langbaum y retomada por Gil de Biedma y Ángel González a partir de los años 50, los postulados teóricos de la tradición ilustrada del siglo XVIII en cuanto a la concepción de la poesía como “artificio retórico” y la fundación de una “moral poética” en sentido etimológico, de reflexión de valores sociales a partir del arte. Y, por último, parecen retomar los afanes inconclusos de la última vanguardia y el giro de la llamada generación del 27 hacia una poesía civil y testimonial (Cernuda, Alberti). Otro aspecto interesante y polémico surge de la reflexión en torno a la nueva articulación de la esfera pública y privada en el arte, recuperando el carácter ideológico de lo privado, la saturación social de las modulaciones emocionales y personales en la literatura, dentro de una relectura novedosa de la tradición clásica y por el rescate de formas estróficas y moldes fijos.

La importancia estratégica de la obra y las teorizaciones programáticas de García Montero lo han ubicado como líder y portavoz del grupo granadino de “la otra sentimentalidad” primero, y como paradigma y cabeza de lo “poesía de la experiencia” expandida en toda la península, después. Su reelaboración de la tradición en formas estróficas, ideologías e imaginarios junto con sus provocativos postulados sobre el rescate de la herencia ilustrada, el abandono del paradigma sacralizado del modernismo, la extenuación del gesto neovanguardista y la fundación de un realismo integral para la poesía, constituyen hoy los basa-

mentos más sólidos de esta nueva formación discursiva que se consolida como tendencia dominante en España.

Distinguiremos brevemente los tres complejos conceptuales propuestos en el título de la ponencia, para introducirnos en los alcances de esta “provocación” que lleva a cabo García Montero.

POESÍA URBANA: FICCIONES DE UN SUJETO DE CIUDAD.

La poesía de las últimas dos décadas en España dibuja un gesto “cómplice”; ya no el antagónico propio de la modernidad, de un sujeto testifical frente a la ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. El pasaje del antagonismo a la complicidad revela una fractura epistemológica que refundará la ciudad y al hombre que la nombra y habita, desde los mitos de la vanguardia moderna a las contrautopías del “realismo” posmoderno. Montero diseña en su poesía urbana una nueva forma propia del habitar contemporáneo; construye un sujeto-viajero entre ciudades propias y ajenas, que centra en la provisionalidad de la existencia un nuevo sistema de valores (relativismo existencial, conformidad con el azar, rescate de los goces momentáneos como único capital auténtico). La demonización de la ciudad ha dado paso al ritual de un habitus social –el urbano– que ya no se advierte como catastrófico ni abismal. Esta poesía urbana ofrece un eventual salvavidas (como ejemplifica su poema “Life vest under your seat”) en los ritos provisionales de la era tecnológica, refundando una identidad viajera y momentánea, ubicua y relativa. El poeta “flâneur” de los inicios de la modernidad se ha vestido de ropajes críticos o cómplices, pero su travesía ya no es la del mero observador sino la del protagonista, de un sujeto urbano densamente entrelazado en el imaginario de la ciudad actual. Una constelación de sentimientos y afectos, juicios e imágenes inauguran un nuevo lenguaje poético urbano. El espesor semántico que adquiere el vínculo sujeto/ciudad en la poesía contemporánea nos permite ver que ese gesto cómplice de mutua convivencia ha transformado también el imaginario urbano y su retórica misma.

Pero la ciudad no aparece sólo como locus del sujeto que habla, mira y deambula. Vamos a registrar aquí una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto; la voz poética es cabalmente urbana porque el poeta no dice más que la ciudad a la vez que esta se dice por él.

Más allá de que la ciudad concreta más aludida (ciudad natal del autor), Granada, rompe con evidencia el estereotipo de la urbe babilónica, precisamente por su tradición rural, sus cruces étnicos, su memoria activa del pasado; sin embargo, la Granada que canta el poeta es también una ciudad en el sentido cabal del término en estas últimas décadas del milenio. Índices urbanos evi-

dentés la mimetizan con cualquier ciudad europea de esta época: plazas, calles, cafeterías, edificios, velocidad y vértigo, el casco histórico diluyéndose ante el avance del cemento y el cristal. La invasión de los objetos que nos lega la fase postindustrial y automatizada en la era de las comunicaciones puebla los poemas apropiándose de un estatuto lírico tradicionalmente hegemonizado por léxicos esteticistas.

La primera característica relevante que se advierte en la experiencia urbana que recorre su obra es el fuerte vínculo con el mundo de los afectos. La cifra del encuentro amoroso se ancla en la ciudad como atmósfera, escenario, marco material pero también afectivo, por eso sus predicados remiten incesantemente a la relación amorosa. El descubrimiento del tú amoroso y de la hondura de la posesión se enuncian en cifra urbana. La mirada sobre la ciudad es solidaria y la conciencia de sus límites e inevitables lacras no se reviste de espíritu crítico sino comprensivo; un talante casi compasivo conduce al sujeto a una identificación con ella, a un reconocimiento de lo propio en ella: “casas estrechas”, “calles sucias”, “bares cerrados”: “ahora sé que estas calles nos han hecho solitarios” (*Aguas* 53-4).

Madrid es el otro nombre entrañable que asume la ciudad para este poeta andaluz que centra en su experiencia cotidiana –básicamente urbana– la médula de su discurso. Sin afán crítico ni talante contestatario, lejos del gesto paródico y degradante, la mirada del poeta registra el paseo de los habitantes por la ciudad, focalizando las charlas intrascendentes de sus mujeres camino al trabajo, su curiosidad prendida en los escaparates que atisban al pasar. El tono se vuelve íntimo y coloquial en esta visión celebratoria pues se apoya en la aceptación de la cotidianidad del vivir urbano, que acepta sin cuestionamientos la ciudad como parte suya: “Que tengáis un buen día, / que la suerte te busque / en tu casa pequeña y ordenada, / que la vida te trate dignamente” (*Completamente* 159).

Otra forma de apropiación de la ciudad se opera mediante el rescate de lo que el poeta llama “historias personales”, tan en boga en las últimas décadas: una nueva forma de ver el acontecer social a través de microhistorias de la vida privada, que en su exhibición potencian a la vez su dimensión colectiva. Se describen así dos típicas formas del habitar urbano actual: los viajes y la profesión. Los personajes urbanos que pueblan su poesía retoman desde su estatura trivial y cotidiana uno de los principios del autor que más escándalo causara (aunque reconozca en Auden un prestigioso antecedente declarado): “Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales”, “Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales” (*¿Por qué* 35-6). Esta poesía urbana expresa la ambigüedad de un hombre atravesado por la ciudad y la ambigüedad de una ciudad a la medida de un hombre que ha renunciado

a los grandes ideales que generaron en otra época voces de denuncia de un cataclismo que veían ajeno. Quizás como remata García Montero, porque el hombre de hoy pertenece a todas las ciudades y a ninguna, su única identidad es provisional, aleatoria, inconsistente: “Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte / de pasar mucho tiempo bajo la misma luna, / tal vez porque se vive de vuelta en cualquier parte, / tal vez porque no estuve jamás en parte alguna” (133).

MORAL PRIVADA VS. ÉTICA PÚBLICA: LAS DOS CARAS DEL EJERCICIO POÉTICO.

García Montero junto a Antonio Muñoz Molina, en un ensayo titulado *¿Por qué no es útil la literatura?*, abogan por una recuperación social de la literatura que salde “las separaciones imaginarias entre el yo heroico y la realidad” (35). De este modo, “la poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, es decir, según las convenciones de su género, las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderla, acompañarnos en la búsqueda de nuevos modos adecuados de formulación” (36). En esta línea los poetas llamados “de la otra sentimentalidad” reivindican los sentimientos como producto de una práctica social; pierden su condición de realidades trascendentes e intocables; hacen posible la “invención sentimental” como representación fabulada de lo real (Villanueva 204). Utilidad de la literatura, realismo “singular” o renovado, reivindicación de una lectura moral de la vida, defensa de la privacidad y los sentimientos, respeto a la diferencia, “poesía de los seres normales” (*¿Por qué 37*).

En un ensayo titulado *El realismo singular* García Montero ubica en los orígenes de la modernidad la división entre la esfera pública y la esfera privada, para explicar el permanente enfrentamiento de dos poéticas –la vanguardista y la realista–. Para él la posmodernidad se enfrenta con la insuficiencia de ambos discursos y la necesidad de superar tal escisión. Su programa de escritura propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico: “concebir la intimidad como un territorio ideológico” (18). Se apuesta por una reconceptualización de la historia y su sujeto, rechazando conceptos totalizadores que fundaron una visión del devenir como unidad compacta dirigida a un fin. Pero esto no revierte en un anti-historicismo, ya que la historia es resultado de la narración humana; es un producto y una construcción hecha con los materiales al alcance del hombre y su experiencia. Esta nueva “alianza” de la literatura con la historia construye “una poética que apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen de escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por

una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores”, y se inscribe de lleno en lo que él denomina “la poética de un realismo posmoderno” (Oleza, “*Beatus...*” 382-83).

Esta poesía retoma cuestiones centrales de la especulación poética: ¿qué alcances tiene “historizar el sentimiento”? ¿Qué ruptura se ha efectuado entre la esfera pública y la esfera privada, para que la poesía sólo pueda parecer auténtica si se refugia en una “moral de lo personal”, en la “intrahistoria privada”? ¿Qué nueva “ética” se puede plantear el arte hoy y aquí? Y ¿por qué es posible reivindicar la poesía como ética pública, a sabiendas de que su anclaje primario reside en esta “moral privada”?

UN “REALISMO POSMODERNO”: LA UTOPIA PROGRESISTA.

Las teorías dominantes entronizaron una lectura de la posmodernidad como “relato del fin” y deconstrucción de los grandes relatos totalizadores en una epistemología del “des”: descentramiento, desideologización, desterritorialización, despersonalización. Tal sería la lectura de la posmodernidad que articulan los poetas llamados “novísimos” en la década del 70 en España, y que tan bien cristaliza el conocido verso de Guillermo Carnero: “Raso amarillo a cambio de mi vida...”. Arte sin historia, poesía sin sujeto, meta-novela, Narciso ensimismado. Pero ¿es posible afirmar como única tendencia de la posmodernidad, esta neovanguardia culturalista? Joan Oleza afirma que esta visión de una “posmodernidad postestructuralista” que proclama la “muerte del autor” como sujeto-centro de la representación y de la historia, y es “profundamente antihumanista” (“Max Aub...” 2) no es la única interpretación legítima. Desde el paradigma estructuralista-semiótico, y con la legitimación teórica sobre el arte construida por Adorno y la Escuela de Frankfurt, se identificó modernismo-vanguardia-modernidad, excluyendo del proceso de la modernidad todo “momento de resistencia” a ese paradigma dominante. Quedaron proscritos, pues, “aquellos movimientos cuyo objetivo fundamental había consistido en la exploración de lo real-contemporáneo y en el entrecruzamiento de vida y literatura” como “la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia revolucionaria de los años 30, el existencialismo o el realismo social de la segunda posguerra mundial” (Oleza, “La disyuntiva...” 117).

Esta pugna que dominó la literatura del siglo XX, entre realismo y experimentalismo (como poéticas y operatorias textuales excluyentes) parece disolverse en las nuevas corrientes literarias a partir de los 80, preanunciando un siglo que abolirá quizás tal polaridad, abriendo nuevas vías, a menudo dispares, para pensar nuestra época posmoderna. Cuando Eco identifica posmodernidad con la ironía y lo ameno (74) se opone a las interpretaciones dominantes

y enlaza con las afirmaciones de John Barth, para quien el ideal de la posmodernidad debería ser el de superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, formalismo y contenidismo, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas.

García Montero nos introduce en esta otra versión de la posmodernidad, como “relato del reconocimiento”, articulando una visión de resistencia a aquel culturalismo desencantado y antirrealista, y potenciando lo que algunos teóricos vieron en los orígenes de la posmodernidad: su carácter contra-hegemónico, su actitud iconoclasta y desmitificadora de la versión elitista y trascendente del arte autónomo de la modernidad, buscando romper las barreras tradicionales entre arte de masas y arte de élites, en una reformulación de un nuevo espacio cultural, híbrido, casi revolucionario, atento a la diferencia, a la privacidad de la historia, a la subjetividad de los actores sociales (articulados como género, raza, edad...).

Si el primer relato dominante de la posmodernidad fue entenderla como “relato del fin”, esta visión acentúa nuevas y potenciales utopías: el relato de la diferencia, de la experiencia privada, de la microhistoria, del mundo emocional, de la corporalidad, del ejercicio del discurso como acción sobre el mundo, sin apriorismos ni fundamentalismos dogmáticos. ¿Es esta última la lectura “progresista” de la posmodernidad? Así lo cree Luis García Montero, al afirmar en sus *Confesiones poéticas*: “Estoy convencido de que hay una lectura progresista de la posmodernidad” (157), enarbolando nuevas banderas. “Historizar la subjetividad” (204), restablecer las relaciones del yo y la realidad (10), buscar un tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad (226). Una nueva escala axiológica redistribuye formas y sentidos: utilidad moral del arte (“la poesía sigue siendo útil”, 11), focalización en la “intrahistoria” de la vida privada (192), y en el mundo emocional (“esa otra sentimentalidad” de las personas normales, 222), ficcionalidad desde un “realismo singular” (para crear artificios con apariencia de realidad, 239). Todo confluye en un alegato provocador: “La posmodernidad será lo que nosotros queramos que sea” (26).

En su especulación, rastrea el concepto de modernidad en la estética reciente y advierte que, si desde el Renacimiento y la Ilustración, la modernidad implicó fe en los artificios humanos, en su lenguaje y ambiciones sociales, con la crisis romántica se puso en duda ese horizonte y la definición de lo moderno “se pervierte en un desplazamiento negativo. Cobran protagonismo el sujeto de la queja, los aspavientos de un yo descreído de la realidad, el arte como ruptura del lenguaje.” Pero al final del siglo XX (y ya iniciado el XXI) no parecen ser muy positivos “los saldos del irracionalismo del yo ensimismado, convertido en torre de marfil o estercolero, cada vez más lejano de la realidad, más imposibilitado de intervenir en algo que no sea una moda

impuesta por eso mismo que denuncia, el mercado” (“La poesía” 16). Por ello propugna volver al concepto de arte que “duerme en la raíz de la modernidad”, en el pensamiento ilustrado (17), y que pone en duda “los pozos expresivos del sujeto, sus realidades eternas al margen de la historia”, para pensar en la constitución histórica de los sentimientos, en la vida artística como artificio donde reconocerse, sin renunciar a su carácter de simulacro que crea efectos verdaderos, de reconocimiento social, descubriendo el carácter ideológico de la esfera privada. Marca así una línea estética ajena al pensamiento negativo que, como quería Auden, “restituya a las palabras un aspecto de necesidad, de significado personal que rehabilite el lenguaje en las expectativas de la sociedad” (“La poesía...” 20).

Esta interpretación adjudica a la posmodernidad un carácter, ya no continuista de una modernidad experimental y autónoma, sino francamente rupturista, entrando de lleno en lo que algunos hemos denominado *posvanguardia*. Este gesto desmonta el mito central de aquella modernidad (en su equiparación con la trilogía de romanticismo alemán-decadentismo finisecular-modernismo) para rastrear sus vínculos con otra modernidad, la del proyecto ilustrado, la del romanticismo socializante, la del realismo decimonónico y el socialista de posguerra, como bien ya apuntara Oleza. Pero a la vez trata de efectivizar el frustrado programa de las vanguardias históricas en su proyecto (incumplido en su escritura) de revincular praxis artística y praxis vital. La nueva novela histórica, el costumbrismo del policial negro y la narrativa llamada “de género”, las nuevas corrientes poéticas (“la otra sentimentalidad”, la poesía de la experiencia de los 80) marcan en España esa aspiración de borramiento de fronteras, esa contestación al dogma nihilista de la imposibilidad de interpretación, de la clausura autotélica de un lenguaje que sólo puede hablar de sí mismo. Y por ello se recupera al yo, aunque sea como artificio y personaje literario, el referente histórico mediante la ficción historiográfica, el narrativismo de la intriga, el afán de contar y comunicar la experiencia privada del mundo. Esta empresa de construcción de una teorización alternativa sobre la posmodernidad no se hace desde la ingenuidad estética de postular un sujeto empírico como responsable de la significación de los textos. Ni menos aún desde la creencia pre-moderna en el lenguaje artístico como verdad confesional. Hay una lúcida conciencia del arte como artificio, del sujeto como construcción discursiva, pero además y junto a ello, hay una consideración de la dimensión social e histórica de tal subjetividad, del arrastre inevitablemente retórico pero temporal de la palabra. Y sin desechar el afán lúdico propio del arte contemporáneo, se lo integra a una nueva “alianza con la historia” (Oleza, “Una nueva...” 83).

Si la resistencia de las vanguardias terminó en el museo, como muchos vieron ya tempranamente, el gesto iconoclasta se diluyó al ser absorbido por la misma sociedad a la que contestaban, neutralizándose su carga

reactiva. El sistema absorbió el margen y lo inmovilizó como tal. Por eso su reflexión crítica tan duramente las posturas neovanguardistas de muchos poetas del 70 y propone una estética que no reifique el margen sino que se comprometa “desde las normas y la arena pública”. De aquí nace su concepción de un “humanismo construido”: “Pensar los valores, no como abstracciones, sino como una tribuna en la que podemos ponernos de acuerdo, una tribuna en la que sean posibles los vínculos. Me interesa un humanismo construido, con la posibilidad de establecer un espacio de convivencia, de implicación y de reflexión moral” (declaración de Luis García Montero en Scarano, “La reivindicación...”).

Es esta una de las polémicas más vitales y encendidas del campo intelectual español de nuestros días, la referida a las posibilidades de una recuperación heterodoxa de la vanguardia, en una alianza poco teorizada con la tradición poética realista de la poesía social de posguerra y de la disidencia modernista de Antonio Machado. La resistencia de los círculos académicos a admitir una novedosa reflexión sobre los alcances de la posmodernidad artística en relación con las posibilidades de un nuevo realismo (noción altamente resistida en el género lírico y anatémizada por los profetas canónicos de la posmodernidad filosófica) nos sitúa con esta propuesta en un lugar francamente polémico, que supone poner al día el estado de la cuestión sobre todos estos problemas, elaborar un corpus de teorización vernácula (española) sobre este problema y sus resistencias más manifiestas en los círculos literarios de la península.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Amparo. “Los novísimos y cierra España! Reflexiones críticas sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años 80”. *Ínsula* 512-13 (agosto-septiembre 1989): 63-7.
- Barella, Julia. Prólogo a su antología *Después de la modernidad. Poesía española en sus distintas lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Barth, John. “La literatura posmoderna”. *Quimera* 46-47 (1985): 12-22.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Castro García, M^a Isabel de y Lucía Montejo Gurruchaga. *Tendencias y procedimientos de la novela española actual. 1975-1988*. Madrid: UNED, 1990.
- Debicki, Andrew. “Poesía española de la posmodernidad”. *Anales de Literatura Española* 6 (1988): 165-80.
- Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1987.
- García Martín, José Luis. *La poesía figurativa. Crónica parcial de 15 años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992.

- García Montero, Luis. *El realismo singular*. Bilbao, 1993.
- . *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.
- . “Trazado de fronteras”. Prólogo a *Además*. Madrid: Hiperión, 1994, 9-21.
- . “La poesía de la experiencia”. *Litoral: Luis García Montero. Complicidades*. 217-218 (1998): 13-21.
- . *La puerta de la calle*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, 1997.
- . *Completamente viernes 1994-1997*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- García Montero, Luis y Antonio Muñoz Molina. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 1993.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Lanz, Juan José. Introducción a su *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Austral, 1997. 9-71.
- Mainer, José-Carlos. “Verosímil y útil: La poética de Luis García Montero”. *Litoral* 217-218 (1998): 54-7.
- . “Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista”, en Luis García Montero. *Casi cien poemas*. 9-29.
- Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- Oleza, Joan. “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo”. *Compás de Letras* 3 (diciembre 1993): 113-26.
- . “Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad”. *Ínsula* 569 (mayo 1994): 1, 2, 27.
- . “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”. *Diablotexto* 1 (1994): 79-104.
- . “Un realismo posmoderno”. *Ínsula* 589-590 (enero-febrero 1996): 39-42.
- . “*Beatus ille* o la complicidad de historia y leyenda”. *Bulletin Hispanique* 98. 2 (1996) 363-83.
- . “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.) *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1996. 81-95.
- Pico, Josep (ed.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.
- Scarano, Laura. “La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)”. En *Revista del CELEHIS* 12 (2000): 257-81. (En prensa).
- . “La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista al poeta español Luis García Montero”. *Revista del CELEHIS* 13. (En prensa).

Villanueva, Darío y otros. “Los nuevos nombres. 1975-1990”, en Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*. VI. Barcelona: Crítica, 1992.