

PERO... ¿HUBO ALGUNA VEZ  
UNA LÍRICA POSMODERNA?  
NOTAS SOBRE CULTURA Y POESÍA ESPAÑOLAS  
(1975-2005)  
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ  
*Universidad de Murcia*

LA TRANSICIÓN ILUSTRADA (1975-1985)

La transición democrática española inició un proceso de normalización cultural que, al tiempo que clausuraba los emblemas de la dictadura franquista, instauraba un horizonte de expectativas claramente diferenciado del anterior. En ese sentido, es posible hablar de una doble transición que no sólo removía los cimientos del orden político establecido, sino que también sustituía los paradigmas estéticos, literarios y artísticos vigentes hasta la fecha (Buckley). La etapa de euforia democrática, enmarcada entre 1976 y 1978, encontró importantes argumentos históricos que justificaban un cambio social más allá del tímido aperturismo tardofranquista. La legalización del PCE; la celebración de elecciones el 15 de junio de 1977, que se saldó con la victoria de UCD; la creación del Ministerio de Cultura; y la promulgación de la Constitución democrática, el 6 de diciembre de 1978, certificaban el acta de defunción del antiguo régimen.

En el plano cultural se observan dos hechos significativos en este período. Por una parte, cabe destacar el nacimiento, en mayo de 1976, del diario *El País*, que se convirtió en modelo de libertad de prensa durante los primeros años de la democracia y reunió en su plantilla de colaboradores a un nutrido número de periodistas y escritores cuya ascendencia izquierdista contribuía a la mitificación de la antaño beligerante *gauche divine*. Encarnación del nuevo inconsciente colectivo, *El País* fijó una cultura oficial donde confluían el pensamiento radical y crítico de Aranguren, del primer Savater, de García Calvo y de Sánchez Ferlosio (Fusi 48;

Mainer, *De Postguerra...* 141). Por otra parte, la concesión del premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre en 1977 suponía tanto el reconocimiento colectivo del grupo poético del 27 como, de una manera más específica, la confirmación del canon estético asumido por los autores “novísimos”. No en vano, también en 1977 varios poetas del 68 habían dado a las prensas sus obras reunidas o publicado libros que señalaban una inflexión en sus respectivas trayectorias: *L'espai desert*, de Pere Gimferrer; *Pasar y siete canciones*, de Félix de Azúa, y *Alegoría*, de Jaime Siles (Lanz, *Introducción al estudio...* 25).

A partir de 1979 se inicia otra etapa en la que los cambios en el tejido orgánico del país se desarrollan de un modo paulatino, aunque algunos resultarán determinantes en la vida política de los años siguientes. Prueba de ello fueron las primeras elecciones municipales, que mostraron una inclinación favorable al PSOE, y la redacción de los estatutos autonómicos de Cataluña y del País Vasco, en octubre de 1979. Tras la dimisión de Adolfo Suárez al frente de UCD, el 29 de enero de 1981, se produjo el fracasado intento golpista del 23 de febrero y, dos días después, el nombramiento de Calvo Sotelo como presidente del gobierno. La crisis de UCD abonó el terreno para el triunfo en las urnas del PSOE, que obtuvo mayoría absoluta en los comicios del 28 de octubre de 1982. La llegada al poder del partido socialista significaba la configuración de un discurso ideológico en el que las consignas libertarias de Mayo del 68 habían de concertarse con un moderado posibilismo. De esta forma, la abolición de la retórica optimista del 68 tenía lugar en un mapa cultural acaudillado por el escepticismo *punk*, la ataraxia *new age* o la transformación del consumismo en una de las bellas artes. En el panorama español, este fermento cultural generó su propio antídoto bajo la forma de la *movida* madrileña, más fecunda en ademanes rupturistas que en resultados artísticos (Bessière 64-5). Al filo de los ochenta, la *movida* constituía una peculiar subcultura urbana cuyos principios se sintetizaban en la mezcla entre libertad *campy* y casticismo *kitsch* que se advertía en el cine del momento. De ello dan ejemplo tanto las primeras películas de Pedro Almodóvar como *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, donde la débil peripecia argumental estaba guiada por la huella blanca de la heroína.

Las profundas mutaciones sociopolíticas de la transición española han de conectarse con un marco cultural más amplio que explicaría el desarrollo de nuestra literatura durante el intervalo comprendido entre 1975 y 1985. El detonante de las escrituras que surgieron durante la democracia puede hallarse, en buena medida, en el debate posmoderno que se venía produciendo desde mediados de la década del setenta. En 1974, Peter Bürger había sostenido en su *Teoría de la vanguardia* la vigencia de las formas vanguardistas como una estrategia netamente revolucionaria que permitiría desacralizar los canales de difusión de la obra de arte y desafiar su autonomía dentro de la sociedad burguesa (Bürger 164-65). No obstante, la reactivación de las vanguardias a través de una nueva conexión con

la realidad se percibía, a comienzos de los ochenta, como un anacronismo. A la vez que Lyotard sienta las bases de la *condición posmoderna*, en su libro de 1979, aparece de la mano de Jürgen Habermas una concepción diferente de la posmodernidad. En septiembre de 1980, Habermas pronunció en Frankfurt una charla sobre los límites de la modernidad que al año siguiente se publicó en *New German Critique* con el título de “Modernidad contra posmodernidad”. La tesis de Habermas residía en la propuesta de vincular el discurso posmoderno con los preceptos nacidos en el mundo ilustrado. Habermas indicaba que la posmodernidad sólo resultaría productiva si se orientaba hacia la fe en el progreso del conocimiento y el anhelo de libertad social. Con esta finalidad, el autor definía la modernidad no como un proyecto frustrado, sino inacabado (Habermas 32). En estas coordenadas ideológicas, el repliegue hacia los ideales ilustrados traslucía el deseo de instauración de los valores democráticos frente a la tradición de la ruptura, la transgresión de la norma y la atmósfera de finalismos que se vislumbran en el horizonte posmoderno (Savater 111-39; Ortiz-Osés 161-67). En otras palabras, la defensa de la modernidad se correspondía de manera palmaria con la defensa de la democracia.

La implantación de una posmodernidad ilustrada en las letras españolas se tradujo en el regreso a un tipo de figuración de línea clara, lejos del afán experimentador de los años anteriores. La vuelta a una literatura cercana a los lectores no implicaba el destierro de determinadas estéticas, pero sí una convivencia de distintos estilos que, a la postre, habría de resolverse en una suerte de *struggle for life* darwiniana. A mediados de los setenta, el realismo formal de Juan Goytisolo y el simbolismo de Juan Benet convivían con la reivindicación del placer de narrar que se observaba en obras como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza. Sin renunciar a las innovaciones de cariz vanguardista, Mendoza promovía en la narrativa una relectura de la tradición muy similar a la que se iba a producir en la poesía española de la época. Desde 1975 a 1982, la evolución de los “novísimos” condujo a la asimilación del pasado, el asentamiento en las hornacinas institucionales, el nacimiento de los primeros hijos literarios y el riesgo de sedimentación estética, que algunos de sus componentes intentaron conjurar mediante la aproximación a la poesía cultivada por los más jóvenes o la exhibición del sambenito del malditismo (Prieto de Paula, *Musa del 68...* 157-72; “Poetas del 68...” 159-83). Al mismo tiempo, a partir de 1977 se consolida un nuevo grupo de escritores, algunos de ellos coetáneos de los sesentayochistas, que llevará a cabo el cuestionamiento de la tendencia dominante. Frente al *frío culturalismo* novísimo, estos autores situaban su lirismo en un territorio fronterizo entre el arte y la intimidad. De las obras adscritas a dicho grupo, que cronológicamente se corresponde con un segundo segmento en las poéticas novísimas, cabe resaltar *Canciones del amor amargo y otros poemas* (1977), de Javier Salvago; *Transparencia indebida* (1977), de Francisco Bejarano; *Primera despedida* (1978),

de Fernando Ortiz; *Maneras de estar solo* (1978), de Eloy Sánchez Rosillo; *Clima* (1978), de Andrés Sánchez Robayna; *Mitos* (1979), de Abelardo Linares, y *Las cosas que me acechan* (1979), de Víctor Botas.

A principios de los ochenta empezaron a publicar poetas más jóvenes, para quienes la disidencia con los postulados novísimos era ya evidente. Entre 1980 y 1982 se observan los primeros apuntes de la llamada *poesía figurativa*, que se convertiría en la senda más transitada de la poesía española a lo largo de la década. A diferencia de una poesía *abstracta*, que había roto con el lenguaje de la tradición, la poesía figurativa volvía al realismo, empleaba el habla coloquial y adoptaba un criterio de verosimilitud semejante al de las ficciones narrativas<sup>1</sup>. Dentro de esta cosmovisión se inscriben títulos como *Los devaneos de Erato* (1980), de Ana Rossetti; *Junto al agua* (1980), de Andrés Trapiello; *Tristia* (1982), de Luis García Montero y Álvaro Salvador; la primera versión de *Las tradiciones* (1982), de Trapiello; *Muro contra la muerte* (1982), de Juan Lamillar; *Dióscuros* (1982), de Rossetti; *Hiperiónida* (1982), de Aurora Luque; *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea, y *Paraíso manuscrito* (1982), de Felipe Benítez Reyes. Precisamente 1982 funciona como un año-emblema en el que se perfilan los futuros caminos de la poesía española<sup>2</sup>. En esta fecha, Luis García Montero obtuvo el premio “Adonais” por *El jardín extranjero* y Amparo Amorós recibió un accésit de dicho premio por *Ludia*. Estos libros, que vieron la luz al año siguiente, esbozaban los estilos hegemónicos de la nueva poesía española. Mientras que la obra de Amorós tenía que ver con un adensamiento reflexivo rayano en lo que se denominaría *retórica del silencio*, el libro de García Montero reflejaba una indagación en la intimidad y en los matices de la historia solidaria con la posmodernidad ilustrada de Habermas.

García Montero fue, junto con Álvaro Salvador y Javier Egea, uno de los artífices de la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad* (1983)<sup>3</sup>. Influida por el magisterio marxista de Juan Carlos Rodríguez y por la atmósfera cultural de Granada, la otra sentimentalidad se concibió como síntoma de una actitud extendida en la lírica española de la época. Más allá de los gastados lemas del social-realismo, dicha corriente pretendía elaborar un discurso capaz de articular las marejadas de la intimidad y los compromisos civiles. Se configuraba así una *épica subjetiva* atenta a la realidad circundante y a las mutaciones urbanas. Al margen de su importancia coyuntural, el grupo de la otra sentimentalidad también planteó una manera distinta de enfrentarse a la posmodernidad (Mainer, “Con los cuellos alzados”... 9; Soria Olmedo 121-26). El estilo de muchos de los textos adscritos a este grupo se consideraba posmoderno debido a la incorporación selectiva de tópicos y clichés, el tono poético moderado o el afán de renovación métrica y estilística. Sin embargo, la postura moral que palpitaba en ese movimiento no se podía asimilar a la posmodernidad canónica, pues sus miembros profesaban una confianza absoluta en la construcción histórica del sujeto y proponían un regreso

a los lemas igualitarios nacidos con la Revolución Francesa (Salvador 217-20). A pesar de que las premisas de la otra sentimentalidad se acabaron extinguiendo en torno a 1985, varias composiciones de estos autores expresan una versión estéticamente concordada de las ideas de Habermas (Rodríguez 41).

Ejemplo de ello es “A Federico, con unas violetas”, que cerraba *El jardín extranjero* (1983), de Luis García Montero (García Montero, *Poesía [1980-2005]*... 101-06). Este poema, dedicado a Lorca, presenta dos claras influencias. Por una parte, se edifica sobre la falsilla tópica de “A Larra, con unas violetas [1837-1937]” (*Las nubes* 1943), de Luis Cernuda. Por otra, se inspira libremente en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), del propio Lorca. Este homenaje, dividido en tres partes, alterna el emotivo planto funerario que exige su codificación genérica con la reflexión histórica y la emanación sentimental. La primera parte de la composición se localiza en 1929 y se centra en el recuerdo de algunos motivos concretos de *Poeta en Nueva York*: las referencias a la Universidad de Columbia y a Harlem, la sugerencia imaginativa del *crack* de Wall Street, la mención a la soledad amorosa, etc. García Montero describe aquí una iconografía de puentes, muelles y andamios que remite también a su primer libro: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980). Desde el verso inicial de “A Federico, con unas violetas”, la conversación de García Montero con su interlocutor ausente (Lorca) determina el modo de elocución del discurso:

Has llegado de nuevo. Te esperaba  
para tenderte el brazo perdido de los humos,  
la curva de los muelles, la soledad ajena  
de Columbia University  
y esta ceniza fría  
en los párpados rotos  
de la ciudad sin sueño.

En la segunda parte del poema, García Montero introduce ciertos ingredientes abstractos que metaforizan la idea de la angustia. La reproducción de los *loci* lorquianos impregna de un matizado surrealismo las imágenes del poema, como se percibe en los versos “la sonrisa forzada de una máscara rota” y “el alcohol es la sangre que desnuda los labios”. Esta fractura psíquica se traslada al plano formal, ya que todas las estrofas, excepto la última, comienzan con un abrupto encabalgamiento, en contraste con el ritmo predominantemente heptasílabo y endecasílabo de la composición. El juego intertextual se extiende a los movimientos finales de esta sección, donde García Montero parafrasea el verso “y recuerdo una brisa triste por los olivos”, que servía de broche a “Alma ausente”, última parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ahora escribe García Montero:

Triste por los olivos,  
mientras Harlem entorna sus ventanas,  
el tiempo es una brisa que ya nadie recuerda

El desenlace de “A Federico, con unas violetas” regresa al presente y a la constatación de que nada ha cambiado “después de tantos años y una guerra”. El sujeto de la composición evoca la Granada que identifica a Lorca mediante un verso exento: “Aquí”. Esta operación permite la confluencia de los dos tiempos poéticos (pasado y presente) en un relato común. De esta forma, García Montero conecta la historia civil de la España de posguerra con su propia historia personal y une el lenguaje de la poesía de la experiencia al legado de la poesía social. La dimensión ideológica de la pieza se explicita gracias al diálogo con el Cernuda de “A Larra, con unas violetas”<sup>34</sup>. Dicho paralelismo cobra relieve al valorar el soporte político del texto de Cernuda, donde el homenaje literario a Larra se confundía con el tema de España. A través de este recurso, García Montero compatibiliza la imagen elegíaca de Lorca con el recuerdo implícito de una España sufriendo. Con todo, su composición carece de la vocación testimonial que Cernuda imprimió a sus poemas dedicados a Lorca: “A un poeta muerto (F.G.L.)” (*Las nubes*) y “Otra vez, con sentimiento” (*Desolación de la Quimera*, 1962). Si bien en García Montero no falta el compromiso ético, la virulencia expositiva de Cernuda se sacrifica en aras de la neblina nostálgica y de la meditación general que se expresa en los versos finales:

Hoy no puede pesar sobre esta sombra  
un ramo de violetas,  
y es dulce así dejarlas  
frescas entre la niebla  
como un rumor de cuerpos que no cesa  
y esta lágrima extraña  
que llamamos historia.

Aunque García Montero iría matizando el contenido este texto en sus posteriores composiciones de asunto histórico-literario –“Larra” (*Las flores del frío*, 1991), “El insomnio de Jovellanos” (*Habitaciones separadas*, 1994) y “Las confesiones de don Quijote” (*La intimidad de la serpiente*, 2003)–, “A Federico, con unas violetas” permanece como imagen de un tiempo donde el entusiasmo aún era un arma cargada de futuro.

#### UN MILENARISMO INVERTIDO (1986-1991)

A partir de 1986, varios acontecimientos históricos precipitaron una sensación generalizada de desencanto. El final de la *movida*, la definitiva incorporación de España en la OTAN o la participación en la primera guerra del Golfo provocaron una imagen de bancarrota de la tradición de izquierdas (Mainer, *De Postguerra...* 131). Si el desenlace de la *movida* significaba el prematuro réquiem de la efervescencia cultural madrileña y de las esperanzas de la generación más joven, la perduración de Felipe González en el poder originó una disensión incluso

en los sectores que en un primer momento le habían sido afines; en lo poético, un claro síntoma fue la publicación de la antología *1917 versos* (1987), editada por Vanguardia Obrera y surgida como muestra de rechazo a la permanencia de España en la OTAN<sup>5</sup>. El descontento ante la situación política, en un entorno internacional proclive a la confusión de los partidos de izquierda, desembocó en las manifestaciones universitarias de 1986-1987 y en la huelga general del 14 de febrero de 1988, convocada por las organizaciones sindicales y por algunas corrientes que no estaban de acuerdo con la progresiva centralización del PSOE. El distanciamiento del partido socialista con respecto a su sindicato, UGT, era característico de un clima ideológico que había sustituido el vanguardismo programático de la *cultura de la movida* por la *cultura del pelotazo*, basada en la exaltación del consumo y en el aprovechamiento de los filtros del mercantilismo neoliberal.

En este contexto, la posibilidad de una posmodernidad ilustrada se contemplaba como una quimera. En su lugar, la posmodernidad no se identificaba ni con una mera representación estética ni con un nuevo paradigma epistemológico, sino con una dominante cultural. Ya Fredric Jameson había vinculado la era posmoderna con los modos de producción tardocapitalistas. Para Jameson, la cultura posmoderna implicaba la pérdida del sentido activo de la historia, disuelto en el fragmentarismo, y la transformación de las obras de arte en simple mercancía comercial. Tras la supresión de las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas, la posmodernidad debería definirse como un *milenarismo invertido* que había reemplazado las premoniciones sobre el futuro por una actitud de serena renuncia y por una resignada aceptación del final de la ideología, del arte o de la lucha de clases (Jameson 9).

El pesimismo de Jameson sólo podía rebatirse con contribuciones que buscasen una descripción polivalente de la posmodernidad. Hal Foster había destacado que, desde sus orígenes, convivían en la posmodernidad dos tendencias antagónicas: el *posmodernismo de reacción*, que aceptaba los paradigmas vigentes, y el *posmodernismo de resistencia*, que se enfrentaba a la normatividad cultural (Foster 11-2). En esta misma dirección, Huyssen diferenciaba dentro del pensamiento posmoderno una corriente caracterizada por el eclecticismo intelectual, donde quedaban relegados los conceptos de historia y representación, y una corriente crítica, que reivindicaba el papel del sujeto y la importancia de la interpretación. (Huyssen 241). Con todo, algunos teóricos desmienten la escisión entre una posmodernidad que se rebela contra los criterios del capitalismo tardío y otra que asiente tácitamente con la cultura oficial. Según Terry Eagleton, la realidad posmoderna era radical y conservadora al mismo tiempo. Si bien desafiaba ideológicamente al sistema mediante la oposición a las certezas absolutas y el elogio de la disidencia, en la práctica no subvertía los patrones de la sociedad de consumo (Eagleton, *The Illusions...* 132-33).

En la poesía española, el planteamiento sobre las diversas acepciones de la posmodernidad se enmarcó en una polémica que reformulaba el debate entre comunicación y conocimiento que había focalizado la escena literaria de la inmediata posguerra. A la altura de 1986 y 1987, en la lírica española se libraba un abierto combate entre las llamadas poesía de la experiencia y poesía metafísica<sup>6</sup>. La poesía de la experiencia, confluyente con la estética figurativa y con ciertas derivaciones de la otra sentimentalidad, se sustentaba en la lección de Juan de Mairena sobre la caducidad de los sentimientos, la paradoja del comediante de Diderot y la técnica del monólogo dramático estudiada por Robert Langbaum. Todos estos precedentes coincidían en la visión de la literatura como un discurso ficcional donde adquirirían renovada actualidad las imposturas del sujeto. Desde la ladera contraria, la poesía metafísica, heredera del purismo juanramoniano, abarcaba una amplia gama de modulaciones abstractas: el turbio malditismo de Rimbaud, el hermetismo de Mallarmé, la ascesis retórica de Rilke o las innovaciones de las vanguardias, desde la estética del material de Benjamin al surrealismo de Breton. En este contexto, las nociones de complicitad, normalidad y utilidad esgrimidas por la lírica figurativa encontraban una férrea oposición por parte de quienes recuperaban el impulso romántico de la inspiración y entendían que la poesía no podía confinarse en las celdas de los géneros literarios. La diferencia entre las dos tendencias en liza se resumía en la distinción entre una *poesía del diálogo*, que sugería una relectura personalizada de la tradición, y una *poesía del fragmento*, que cuestionaba la comunicabilidad del lenguaje a través del deseo de escapar a la trivialidad temática (Lanz, “La joven poesía española al fin del milenio...” 204-05; Prieto de Paula, “Sobre la poesía y el estatuto de la poesía...” 378-79).

La incorporación de las teorías de Jameson y Foster en las letras españolas se manifestó tempranamente en la obra de Jorge Riechmann. Riechmann defiende un realismo de indagación que le permite explorar, descubrir y modificar sus relaciones con el mundo exterior. Junto con el reflejo especular del presente y el método magnetofónico del objetivismo, el autor cultiva un realismo perspectivista capaz de penetrar en las diversas facetas de la realidad, desde las fronterizas con la ficción o el mito hasta las más prosaicas y degradadas. El realismo no sería, por tanto, un apriorismo teórico, sino el resultado de una reflexión crítica sobre las conexiones del sujeto con su entorno y con el universo del lector (Riechmann, *Canciones allende...* 133). Invirtiendo la polarización entre modernidad y posmodernidad propuesta por Jameson, Riechmann expone: “Realismo es una actitud, no un estilo” (Riechmann, *Poesía practicable...* 34). De hecho, el escritor ha definido su quehacer estético como una *poesía practicable* o *auxiliadora*, que pretende mostrar el desvalimiento del hombre común y ayudarlo en su itinerario existencial. La lírica de Riechmann ejemplifica un compromiso que ha prescindido del artificio del buen gusto para capturar la situación descarnada de su tiempo.

Entre sus piezas de carácter más especulativo, cabría subrayar la titulada “Posmodernidad” (*Cuaderno de Berlín*, 1989). En ella, Riechmann ridiculiza las principales lacras del *posmodernismo de reacción* acuñado por Foster: el reduccionismo cultural, la utilización abusiva de los mecanismos propagandísticos, la exaltación del pensamiento *light*, la escasa capacidad autocrítica y la reapropiación del pasado. En esta composición, el autor tiende al despojamiento retórico al tiempo que absorbe algunos mecanismos propios de la poesía de vanguardia, como el empleo arbitrario de la puntuación. También de naturaleza vanguardista son el remedo irónico del eslogan comercial (“Ponga un jibaro en su vida”), el *collage* caricaturesco de uno de los lemas de Brecht (el revolucionario “cambia el mundo, lo necesita” se transforma en un trivializado “*changer la vie*”) y el *post scriptum* donde se dan cita los aspectos negativos que el escritor ha ido esparciendo en sus versos (Riechmann, *Cuaderno de Berlín...* 38):

Una ética de mínimos  
 con encefalograma plano  
 Una razón en saldo  
 por quiebra del negocio  
 La anhelada revelación  
 del anhelado agente histórico  
 capaz de *changer la vie*:  
 la propaganda comercial

Ponga un jibaro en su vida

A ratos se me antoja  
 que la única virtud aún no ambigua  
 es ser intempestivo

PS Y eso que son connaturalmente las virtudes  
 desmemoriadas, sedantes, vengativas.

## UN NUEVO DESENCANTO (1992-1996)

El año 1992 se presentó en sociedad como símbolo de la modernización de España, incluso como metáfora múltiple de la *moda* de lo español. Los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la proclamación de Madrid como capital cultural de Europa, así como los fastos que acompañaron al V Centenario del Descubrimiento de América, proyectaban una imagen de triunfalismo que no se correspondía por entero con la realidad. Las mascotas de diseño Cobi (Olimpiadas) y Curro (Expo), que lucían en camisetas, gorras y zapatillas deportivas, eran emblemas de un entusiasmo consensuado bajo el que apenas se escuchaban algunas voces discrepantes que alertaban sobre los espejismos de la felicidad institucional. En efecto, 1992 acabaría pasándole factura a un gobierno que, poco después, se vio acosado por el desvelamiento de sucesivos

fraudes económicos relacionados con figuras relevantes de la vida pública del país. Esta circunstancia favoreció una impresión de corrupción generalizada que contribuyó en buena medida a la victoria del PP en las elecciones europeas de 1994 y en las nacionales de 1996. El acceso a la presidencia de José María Aznar sirvió de catalizador a la economía, mediante la mejora de la macroeconomía y la disminución de la tasa del paro, pero no solucionó las inquietudes sociales que vivía el país.

Dentro del ámbito posmoderno, la demanda de un mayor posibilismo tuvo como consecuencia la expansión de *ideologías blandas* anuentes con la filosofía del momento. De ello dan prueba *el fin de la historia* anunciado por Fukuyama y el *pensamiento débil* divulgado por Vattimo y Rovatti. El origen del fin de la historia se encontraba en el artículo de Francis Fukuyama “¿El fin de la historia?”, publicado inicialmente en 1989 y convertido más tarde en libro: *El fin de la historia y el último hombre* (1992). La tesis de Fukuyama se sintetizaba en la idea de que la caída de los últimos regímenes comunistas, en 1989, suponía la disolución de los conflictos políticos y de la violencia intelectual que habían marcado el siglo XX. Así, el recorrido ideológico de las últimas décadas concurría en el triunfo del liberalismo capitalista occidental, frente a la ausencia de alternativas viables a este sistema. La adopción de la cultura capitalista en los países comunistas no sólo era síntoma del desenlace de la *guerra fría*, sino de una realidad más amplia. En términos de Fukuyama, este trayecto sellaba “el final de la historia en sí; es decir, el último paso de la evolución ideológica de la humanidad y de la universalización de la democracia liberal occidental, como forma final de gobierno humano” (Fukuyama 85). Para Fukuyama, el fin de la historia resolvía las contradicciones inherentes al liberalismo moderno, ya que los grandes sistemas a los que éste se había enfrentado durante el siglo XX —el fascismo y el comunismo— habían fracasado. En cambio, el autor sostenía que el consenso generalizado en torno a la democracia capitalista garantizaba su pervivencia más allá de conflictos como los fundamentalismos religiosos o los argumentos nacionalistas. No obstante, lo más llamativo del razonamiento de Fukuyama radicaba en la acotación del fin de la historia como un tiempo triste, desligado de los valores abstractos, las tensiones imaginativas y las luchas universales. En definitiva, tras la caída del muro de Berlín, el apático fin de la historia preconizado por Fukuyama se podía contemplar como un remozado etnocentrismo, que se cimentaba en la exaltación del capitalismo occidental como la cúspide de la civilización humana.

Ajeno a los matices neoconservadores del fin de la historia, el filósofo italiano Gianni Vattimo había concebido la noción de *pensiero debole* o *pensamiento débil* como un modo de reflexión que se oponía al *pensamiento fuerte* instaurado por la tradición metafísica. En sus libros *Más allá del sujeto* (1981) y *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), Vattimo había declarado que, si la filosofía no rebajaba su tono de voz, es-

taba abocada a su suicidio. Tras el giro revisionista de los años setenta, que había puesto de relieve que los restos de la antigua metafísica aún seguían ejerciendo su influencia, ahora entraba en crisis la idea misma de verdad. Dicha crisis condujo a la filosofía a una situación en que debía elegir entre renunciar a la verdad o establecer nuevas razones, menos pretenciosas, que impidieran que la teoría perdiese su poder (Vattimo 11-2). En este segundo camino se situó el pensamiento débil, que trató de rescatar aquellos aspectos de la filosofía que todavía pudieran resultar útiles para dar cuenta del callejón sin salida en que el pensamiento había desembocado al final de su aventura metafísica. Sin embargo, el *pensiero debole* no suponía una mera atenuación de la angustia vital posmoderna. Otro de los teóricos de este movimiento, Pier Aldo Rovatti, afirmaba que la voluntad cognoscitiva de la posmodernidad ya no se vinculaba con los fundamentos últimos, sino con “la normalidad cotidiana”. El interés por la vivencia cotidiana desplazaba el foco de atención desde la expresión filosófica hasta la forma literaria. La experiencia común se convertía así en el instrumento que justificaba la filosofía transitoria del pensamiento débil (Rovatti 61-75). Esta corriente procuró articular una meditación histórica que escapase a una posmodernidad que se contentaba con la degustación arqueológica del pasado y la administración de *soma* ante el desasosiego finisecular. No obstante, a pesar de su orientación ética, el pensamiento débil no logró sobreponerse a las contradicciones que derivaban de su escepticismo radical. La despedida de las certezas absolutas, el reconocimiento de la ausencia de apoyos filosóficos o la falta de normatividad de su programa bloqueaban cualquier tentativa de transformación de la realidad y comprometían su aplicación sociopolítica (Crespi 343-62).

Aunque sus premisas eran divergentes, tanto el fin de la historia como el pensamiento débil tuvieron una repercusión inmediata en las letras españolas. La poesía de la experiencia se había opuesto a la posmodernidad en lo relativo a la confección de su sujeto lírico y a su diálogo con la tradición literaria. Frente a un sujeto en conflicto consigo mismo, que habitaba un mundo altamente tecnificado y rechazaba las utopías del futuro, los autores figurativos apostaron a menudo por un personaje verbal que era un trasunto literario del propio escritor, que empleaba el *lenguaje de la tribu* y que percibía con matizada nostalgia la pérdida de la juventud. Por otro lado, a diferencia de la saturación intertextual y los guiños caricaturescos afines a la posmodernidad, estos poetas se acercaron a la tradición con una postura respetuosa que en raras ocasiones aspiraba a ridiculizar el modelo asumido. Los tópicos literarios se trasladaron a la poesía joven sin pasar por el tamiz de la desmitificación: ante el amor, la respuesta posmoderna sería el erotismo cínico; ante el desgarrar elegíaco, la asepsia urbana; ante la belleza, la comunicación y la tecnología. Sin embargo, la lírica figurativa de los años ochenta y noventa parecía revisar la tradición con una cierta distancia quizá desengañada, pero no la contemplaba desde una perspectiva netamente posmoderna (Cañas 52-3)<sup>7</sup>. No

obstante, conforme la distancia cronológica fue deshaciendo lugares comunes, algunas de las producciones poéticas de esta etapa pasaron a interpretarse retrospectivamente a la luz de la posmodernidad. En este sentido, el papel que desempeñaban los medios de comunicación y la cotidianidad urbana en los nuevos poemarios entroncaba con un escenario adecuado al horizonte contemporáneo. Asimismo, la interiorización de los moldes retóricos previos y el afán de rehumanización tenían que ver con una posmodernidad que acudía al humor ante la amenaza del final del humanismo, del arte o de la historia. No en vano, ya Susan Sontag había advertido que el vanguardismo programático no era la única manera de enfrentarse a la interpretación. Al contrario, una obra artística podía resultar ininterpretable debido a la claridad de su estilo y a la nitidez de su mensaje (Sontag 38). Estos aspectos incidían, por tanto, en una poesía posmoderna caracterizada por la reprivatización de los temas, la ironía y la utilización de formas estróficas legitimadas por la tradición.

Las réplicas literarias al fin de la historia y al pensamiento débil no se hicieron esperar en la poesía de los años noventa. El final de la historia encontró un eco cercano en el impulso apocalíptico del *realismo sucio*. Esta tendencia, importada de Estados Unidos, se integró a comienzos de los noventa como una de las vertientes más belicosas de la poesía de la experiencia. Aunque más tarde se irían definiendo las líneas maestras de dicha tendencia, ya a mediados de la década se observaban los ingredientes de una lírica prosaica y subjetiva donde convergían el giro humorístico, el aguafuerte urbano y la pincelada escatológica. La evolución del citado movimiento se trasluce en la trayectoria de Roger Wolfe, a quien le corresponde la fundación del realismo sucio español a partir de su primer libro, *Días perdidos en los transportes públicos* (1992). La actitud de Wolfe ante la posmodernidad se podría resumir en el poema titulado “Fin de la historia” (*Mensajes en botellas rotas*, 1996). En él, Wolfe critica la proliferación de nuevas formas de milenarismo en las postrimerías del siglo xx “ante la supuesta / inminente amenaza / del vacío”. Al final, la pieza deriva hacia un corolario en el que el autor expone su desencanto ante las sectas, tribus y clanes que intentan rebatir la que- dad ontológica (Wolfe 15):

Pero en cualquier caso  
no es tan mala idea  
que la gente se encierre  
en dogmas y patrañas  
de ese modo.  
Que se encierre  
donde quiera.  
Siempre y cuando arroje  
bien lejos de mí  
y de cualquier parte conocida  
la maldita llave.

A su vez, la atenuación metafísica auspiciada por el pensamiento débil se vierte en algunas composiciones que reproducen los tópicos del relativismo posmoderno a través de una ironía que oscila entre la voluntad crítica y la distanciada complacencia. Muestra de esta ambigüedad ética es el poema “Treintagenarios” (*Partes de guerra*, 1994), de Juan Bonilla. Esta composición encierra el dechado crítico de la posmodernidad. A partir de una forma estrófica que combina versos de siete y once sílabas, con rima aBAB, Bonilla remeda los tópicos recurrentes sobre el desengaño generacional. La reiteración de un estribillo (“Aquí me veis, viajero”), las enumeraciones caóticas (“ropas, viajes, hadas”), las paronomasias (“los partidarios / de Sartre lo cambiaron por el sastre”), los encabalgamientos léxicos (“época de pocas luces / morales”) y la alternancia entre un registro elevado y coloquial contribuyen a potenciar el efecto humorístico durante la lectura. En el esguince epigramático final, el escritor se adueña de los matices negativos con que anteriormente ha descrito a sus coetáneos: afán consumista, insolidaridad, profilaxis moral y conservadurismo ideológico. Este desenlace burlesco asume un resignado escepticismo frente a la ausencia de valores y exalta el *kitsch* posmoderno que Jameson había denostado como reflejo de la mercantilización contemporánea (Bonilla 26-7)<sup>8</sup>:

Aquí me veis, viajero  
de una generación desencantada  
cuyo dios seductor es el dinero  
que hemos gastado en ropas, viajes, hadas.

Las luchas y consignas  
palabras son que anhelan nuestros viejos  
nostálgicos de tanta causa digna  
porque se miran poco en los espejos.

Somos conservadores  
según denuncia una revista en boga,  
por preferir usar consoladores  
al sexo y masticar chicle a la droga.

Aquí me veis, viajero  
de una generación que en vano  
quiere evitar los aguaceros  
pues vino sólo a pasar el verano.

Somos insolidarios  
y nos da igual que el mundo sea un desastre  
(a fin de cuentas ya los partidarios  
de Sartre lo cambiaron por el sastre).

No es por casualidad  
que sea época de pocas luces  
morales. Vuelve el Dogma o la Verdad  
a convencernos con mentiras dulces.

Aquí me veis, viajero  
de un tiempo que se pierde en la espesura  
del paso y el me da lo mismo... pero  
nunca fue tan hermosa la basura.

La reflexión irónica de estos poemas, consecuencia del descrédito de la metafísica y del desencanto político, era congruente con la búsqueda de refugio en el hedonismo inmediato. Sin embargo, sus autores no llegaban al hedonismo por el desconocimiento de la realidad ni por la connivencia con sus postulados. Bajo el aparente conformismo de la poesía de la experiencia no sólo se ocultaba el encogimiento de hombros o la reclusión en la interioridad, sino también la reivindicación de la intimidad como el último resquicio de una rebeldía personal ajena a las consignas colectivas y a la trascendencia. Dicho con una imagen tabernaria afín a esta lírica: sus cultivadores no bebían para olvidar el mundo exterior, sino para aferrarse a su individualidad como única tabla de salvación.

#### PAISAJES PARA EL TERCER MILENIO (1997-2005)

El Partido Popular inició un nuevo período político con su victoria electoral en el año 2000, cuando obtuvo mayoría absoluta. El gobierno de Aznar consiguió situar la economía española al nivel del resto de Europa, pero sus reformas sociales fueron escasas, salvo por la supresión del servicio militar obligatorio, el 31 de diciembre de 2001. La última legislatura de José María Aznar desembocó en numerosas tensiones que incrementaron la insatisfacción pública, como la respuesta a la catástrofe medioambiental del *Prestige* en 2002 o el apoyo del presidente español al norteamericano George W. Bush en la invasión de Iraq a principios de 2003. El atentado terrorista de Madrid, el 11 de marzo de 2004, relacionado con el terrorismo islámico y, por extensión, con la participación española en el conflicto iraquí, contribuyó al triunfo en las urnas del PSOE. La presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero, en un panorama político no siempre exento de crispación, ha estado marcada hasta la fecha por dos acontecimientos determinantes: la polémica reforma del Estatuto de Autonomía de Cataluña, que ha avivado antiguos debates nacionalistas, y las tentativas de abrir un proceso de paz duradero en el País Vasco, tras la ruptura del alto el fuego anunciado por la ETA en marzo de 2006.

Después del itinerario por *ideologías débiles y remedios blandos*, la entrada en el tercer milenio ha facilitado una visión más comprensiva y abarcadora del fenómeno posmoderno, que por primera vez se concibe como una fase histórico-cultural susceptible de ser clausurada. Aunque la posmodernidad no ha perdido su preeminencia en el actual debate teórico, parece relevante que ciertos críticos se aventuren a esbozar el mapa de su genealogía (Anderson) o a ofrecer una síntesis de sus resultados (Eagleton, *Después de la teoría...*). De igual forma, el eclecti-

cismo contemporáneo ha aprovechado sus propias fracturas para apuntalar la posibilidad de una posmodernidad progresista, ante los riesgos de una globalización homogenizada. Al aliento del *efecto dos mil*, la posmodernidad podría ponerse al servicio de una recuperación del compromiso, ya sea bajo la apariencia paradójica de un nihilismo productivo (Lucy 96) o bajo la máscara de un realismo posmoderno (Olea 34-42). El realismo posmoderno, como sugiere su denominación, pretende hacer compatible la carga teórica posmoderna con las modalidades del discurso realista. Para ello, sería necesario asumir algunos de los rasgos primigenios de la posmodernidad, tal como la definieron Lyotard o Jameson: la reapropiación de la tradición —en la que se incluirían los frutos de una vanguardia que ha abandonado su vocación revolucionaria—, la incorporación de procedimientos expresivos de la cultura popular, la reactivación del placer narrativo y la conformación de una subjetividad escindida donde se darían cita un sujeto descentrado y un sujeto relativo, asociado con las ideas de diferencia u otredad. Desde este punto de vista, el realismo posmoderno supondría una apuesta decidida por la socialización del disfrute estético y por la democratización de la belleza, así como por la desacralización de los tópicos románticos sobre la poesía. Tras la falacia de la muerte del autor, la creación poética manifiesta ahora un *retorno al sujeto* materializado en la voluntad de conciliar el lenguaje y su referente, la belleza plástica y la vida cotidiana (Scarano, “Políticas de la palabra...” 204-05).

La noción de realismo posmoderno propone una lectura emancipadora de la posmodernidad. De hecho, algunos escritores e intelectuales se han servido de las contradicciones que arraigan en la cultura posmoderna. García Montero afirmaba que, si se entiende que toda la realidad es un simulacro, entonces es posible elegir “el simulacro que más nos interese”, incluyendo en él una serie de valores éticos y estéticos como la vuelta a la representación y al pacto social, la defensa de una lectura moral de la vida o la configuración de un *ethos* cívico que habría de construirse sobre las ruinas de los ideales ilustrados. Esta actitud permitiría la proclamación optimista, y no carente de una intención provocadora, “[e]stoy convencido de que hay una lectura progresista de la posmodernidad” (García Montero, *Confesiones poéticas...* 157).

En sintonía con la reinterpretación del horizonte posmoderno, se advierte en la última poesía española una decidida evolución hacia planteamientos que expresan, desde varias perspectivas y estilos, un regreso al compromiso. Dentro de la figuración realista, cabría mencionar algunas aproximaciones que establecen un nuevo enlace entre el sujeto y el mundo: la reactivación de un hiperrealismo crítico que no renuncia a una mirada personal e irónica (*El día que dejé de leer EL PAÍS*, 1997, de Jorge Riechmann); la apertura del realismo sucio a los problemas colectivos (*Cinco años de cama*, 1998, de Roger Wolfe), o la definición de una poesía entrometida que incorpora la crisis de valores del presente en la intimidad del autor (*La semana fantástica*, 1999, de Fernando Beltrán). Para estos poetas,

el fenómeno realista se contempla como un *efecto de realidad* que alcanza una finalidad política al ampliar su enfoque al contexto social. Junto con el realismo de indagación de Riechmann, cabría incluir en este marco el realismo singular de García Montero, que aspira a dinamitar las barreras entre lo público y lo privado (Scarano, *Luis García Montero...* 206-27). Esta interpretación se plasma en *La intimidad de la serpiente* (2003), donde hallamos la fusión entre la Historia colectiva y la historia personal de un yo posmoderno, que se enfrenta a la decadencia del ideario ilustrado y a la oquedad ontológica.

También se observa en la reciente poesía española el regreso a una experiencia vanguardista donde la tensión poética traduce la inquietud que recogen los versos. Si bien se trata de una línea aún minoritaria, el propósito de congregar experimentación formal y praxis revolucionaria anima los versículos visionarios de *La tumba de Keats* (1999), de Juan Carlos Mestre; la ininterrumpida travesía narrativa de *La marcha de 150.000.000* (1994 y 1998), de Enrique Falcón, y la ascesis retórica y referencial de *Trasluz* (2002) y *Por más señas* (2005), de Antonio Méndez Rubio.

Desde la transición democrática, la poesía española ha favorecido una vuelta al compromiso a la que no han sido ajenas ni la historia política reciente ni las tensiones que ha atravesado la posmodernidad a lo largo de su recorrido internacional. Aunque en un primer momento la literatura actual se orientó hacia una racionalidad compatible con los ideales ilustrados, enseguida surgieron distintas posturas teóricas que exigían la anuencia o la impugnación de los postulados posmodernos. Si García Montero encarnó en sus primeros libros la búsqueda de otra sentimentalidad con la que afrontar el convulso panorama de la democracia, el desencanto generacional propició una denuncia directa de la sociedad de consumo (en el caso de Riechmann) o un aparente conformismo que en realidad ocultaba una profunda rebeldía íntima (en el caso de la poesía de la experiencia). Finalmente, el análisis de la posmodernidad ha impulsado un distanciamiento crítico que revierte en una mirada plural a los modos de un compromiso que ha revalidado su función cívica. A pesar de que la proximidad cronológica impide evaluar aún sus resultados, la poesía española cultivada en las últimas décadas ha intentado compatibilizar una cosmovisión realista con un soporte discursivo que integra selectivamente las conquistas de las vanguardias (Bagué Quílez, “Entre clasicismo y vanguardia...” 11-33). Tal vez la lírica contemporánea no haya dejado nunca de ser una ficción, pero después de Pessoa el poeta está condenado a fingir el dolor que en verdad siente.

## NOTAS

<sup>1</sup> A partir de un paralelismo con las artes plásticas, García Martín llamaba *poesía figurativa* a la tendencia seguida por los escritores del segundo tramo del 68 y los de la promoción siguiente “por ana-

logía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa: todos ellos se encuentran más cerca de Gaya que de Tàpies” (García Martín 209).

<sup>2</sup> No todos los críticos coinciden en las zonas de fechas en que aparecen los poetas de los ochenta. Para Lanz, la primera etapa de la generación debería enmarcarse entre 1977 y 1982 (Lanz, “Primera etapa de una generación...” 3-6). Sin embargo, Villena amplía estos márgenes y acota la presencia de los nuevos autores entre 1975 y 1985. De hecho, entre 1983 y 1985 se localizan las primeras obras de madurez de estos poetas, como *El jardín extranjero* (1983), de Luis García Montero; la elaboración inicial de *Europa* (1983), de Julio Martínez Mesanza; *La vida fácil* (1985), de Andrés Trapiello; *Diario de un poeta recién cansado* (1985), de Jon Juaristi, y *Los vanos mundos* (1985), de Felipe Benítez Reyes (Villena 27-30).

<sup>3</sup> En su estudio-antología *La otra sentimentalidad* (2003), Díaz de Castro incluía dentro de este grupo a Álvaro Salvador, Javier Egea, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar.

<sup>4</sup> Sobre el citado poema de Cernuda, García Montero ha declarado recientemente que en él se produce una fusión entre intimidad y conciencia que alcanza plena congruencia si se le concede “un sentido político a la soledad y a la independencia del escritor” (García Montero, *Los dueños del vacío...* 220).

<sup>5</sup> En 1986, Ángel Muñoz Petisme había anunciado el fin de la *movida* y la inversión de los dogmas *punkies* de los primeros ochenta: “Cuando empecé a tomarme lo de escribir en serio, allá por el 79, la gente de mi edad estaba en otra historia (de broma), se figuraron tribus y estereotipos de moda –naturalmente importada–, y no había demasiado espacio para la creatividad [...]. Recuerdo que fui de los primeros, en Zaragoza, que salía a la calle de nuevo romántico, de corsario, con cintas en el pelo y pendientes y esas cosas. Ahora todo eso se ha acabado y *hay que tender la ropa al sol*” (Ilie 27).

<sup>6</sup> A propósito de esta irrupción escalonada en la vida literaria, Lanz afirmaba: “En torno a 1986-1987, diversos autores que habían quedado marginados de la tendencia que comenzaba a establecer su dominio, empiezan a publicar una serie de libros (en muchos casos sus primeros libros) que alteran el relato generacional tal como se desarrollaba en aquellos años [...], continuando en cierto modo la diversidad de poéticas de los años anteriores” (Lanz, “La joven poesía española. Notas para una periodización...” 278). También Miguel Casado asumía estas razones en su artículo “87 *versus* 78”. Según este crítico, 1987 había sido un año relevante para la nueva poesía por tres motivos: se edita *Edad*, de Antonio Gamoneda, quien será uno de los maestros de los jóvenes *metafísicos*; muere Aníbal Núñez, uno de los autores más personales del 68, y se imprimen varios libros que rompen con el discurso generacional de la experiencia, como *Cántico de la erosión*, de Jorge Riechmann, y *De barro la memoria*, de Menchu Gutiérrez (Casado 6-7).

<sup>7</sup> Julia Barella y Anthony L. Geist compartían la opinión de Dionisio Cañas. La primera, después de evaluar los principales rasgos estilísticos de la posmodernidad, concluía: “No creo que pueda hablarse con rigor de una literatura posmoderna en la España de los ochenta, si nos atenemos a las definiciones que los críticos han venido dando del término desde los años cincuenta en Estados Unidos” (Barella 9, n. 5). Y, desde un enfoque similar, Geist apostillaba: “no quiero decir que toda la poesía que se escribe y publica actualmente en España sea, ni muchísimo menos, posmoderna. Más bien al contrario. Así vemos, por ejemplo, en una misma colección editorial poesía que varía desde el formalismo más clásico hasta la experimentación posestructuralista más radical, pasando por varios estilos netamente vanguardistas” (Geist 147). Sin embargo, estas reservas no parecen demasiado convincentes. Mientras que la impugnación de Barella procedía de una identificación algo simplista entre posmodernidad y vanguardismo, la diversidad que observaba Geist en el panorama literario bien podría ser un correlato del tan encarecido *pluralismo* posmoderno.

<sup>8</sup> El germen de esta clase de dicción se encuentra en poemas como “Imagino el infierno” (*El último de la fiesta*, 1987), de Carlos Marzal, y “Los convidados de las últimas fiestas” (*Pruebas de autor*, 1989), de Felipe Benítez Reyes. En estas composiciones, el desasimiento espiritual de los autores se

plasma en una tonalidad de desdeñosa confianza heredera del Manuel Machado de “Yo, poeta decadente” (*El mal poema*, 1909), que culminaba con un auténtico lema del escepticismo finisecular: “...No sabemos nada. / Todo es conforme y según” (Machado 205).

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad* [1998]. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bagué Quílez, Luis. “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 1133.
- . *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos (en prensa).
- Barella, Julia (ed.). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Bessière, Bernard. “El Madrid de la democracia: comportamientos culturales y crisol de creación. Realidades y dudas”. *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992. 51-75.
- Bonilla, Juan. *Partes de guerra* [1994]. Valencia: Pre-Textos, 1998 (2ª).
- Buckley, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en los años setenta*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* [1974]. Barcelona: Península, 1987.
- Cañas, Dionisio. “El sujeto poético posmoderno”. *Ínsula* 512-513 (1989): 523.
- Casado, Miguel. “87 versus 78”. *Ínsula* 565 (1994): 6-8.
- Crespi, Franco. “Ausencia de fundamento y proyecto social”. *El pensamiento débil* [1983]. Eds. Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. Madrid: Cátedra, 2000. 343-62.
- Díaz de Castro, Francisco (ed.). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism* [1996]. Oxford: Blackwell, 1997.
- . *Después de la teoría* [2003]. Barcelona: Debate, 2005.
- Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad* [1983]. Barcelona: Kairós, 1985.
- Fukuyama, Francis. “¿El fin de la historia?”. *Claves de Razón Práctica* 1 (1990): 85-96.
- . *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Fusi, Juan Pablo. “La cultura de la transición”. *Revista de Occidente* 112-113 (1991): 37-64.
- García Martín, José Luis. *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación, 1993.

- . *El realismo singular*. Bilbao: Los Libros de Hermes, 1993.
- . *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- . *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Geist, Anthony L. "Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990". *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Ed. José B. Monleón. Madrid: Akal, 1995. 143-50.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto". *La posmodernidad* [1983]. Ed. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985. 19-36.
- Huysen, Andreas. "Cartografía del postmodernismo". *Modernidad y postmodernidad*. Ed. Josep Picó. Madrid: Alianza, 1988. 189-248.
- Ilie, Paul. "La cultura posfranquista, 1975-1990: La continuidad dentro de la discontinuidad". *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Ed. José B. Monleón. Madrid: Akal, 1995. 21-39.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [1984]. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lanz, Juan José. "La poesía española: ¿hacia un nuevo romanticismo?". *El Urogallo* 60 (1991): 36-45.
- . "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982". *Ínsula* 565 (1994): 36.
- . "La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad". *Letras de Deusto* 66 (1995): 173-206.
- . "La joven poesía española. Notas para una periodización". *Hispanic Review* 66 (1998): 261-87.
- . *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- Lucy, Niall. *Postmodern Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Machado, Manuel. *Alma. Caprichos. El mal poema*. Madrid: Castalia, 2000.
- Mainer, José Carlos. *De Postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica, 1994.
- . "'Con los cuellos alzados y fumando': notas para una poética realista". Prólogo a Luis García Montero. *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)* [1997]. Madrid: Hiperión, 1999 (2ª). 7-29.
- Oleza, Joan. "Un realismo posmoderno". *Ínsula* 589-590 (1996): 39-42.
- Ortiz-Osés, Andrés. "Románticos e ilustrados en nuestra cultura". *En torno a la posmodernidad* [1990]. Gianni Vattimo *et alii*. Barcelona: Anthropos, 1994. 161-67.
- Prieto de Paula, Ángel L. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . "Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000". *Diablotexto* 6 (2002): 373-90.

- . “Poetas del 68... después de 1975”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 159-83.
- Prieto de Paula, Ángel L. y Luis Bagué Quílez. “De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003”. *Diablotexto* 7 (2003-2004): 441-61.
- Riechmann, Jorge. *Cuaderno de Berlín*. Madrid: Hiperión, 1989.
- . *Poesía practicable. Apuntes sobre poesía, 1984-88*. Madrid: Hiperión, 1990.
- . *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión, 1998.
- . *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos, 2006.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, 1999.
- Rovatti, Pier Aldo. “Transformaciones a lo largo de la experiencia”. *El pensamiento débil* [1983]. Eds. Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. Madrid: Cátedra, 2000. 61-75.
- Salvador, Álvaro. *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003.
- Savater, Fernando. “El pesimismo ilustrado”. *En torno a la posmodernidad* [1990]. Gianni Vattimo et alii. Barcelona: Anthropos, 1994. 111-30.
- Scarano, Laura. “Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 201-12.
- . *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio, 2004.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación* [1966]. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Soria Olmedo, Andrés. *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*. Granada: Diputación, 2000.
- Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.). *El pensamiento débil* [1983]. Madrid: Cátedra, 2000.
- Villena, Luis Antonio de. *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: PreTextos, 2000.
- Wolfe, Roger. *Mensajes en botellas rotas*. Sevilla: Renacimiento, 1996.