

La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna

Vicente VIVES PÉREZ
I.E.S. La Mola (Novelda)
vicentefcovives@yahoo.es

RESUMEN

Este artículo aborda los motivos culturales y las circunstancias sociales que promueven la aparición de la poesía española posmoderna. En él analizamos el proceso de cambios desde la poética socialrealista a la generación del 68, que empieza a aplicar los rasgos posmodernos, y comentamos los diversos modos retóricos que mantuvieron una oposición pública durante la etapa de la transición política y en el periodo democrático.

Palabras clave: Poesía española posmoderna, generación 68

ABSTRACT

This article tackles about the cultural reasons and the social circumstances which promote the appearance of the Postmodern Spanish Poetry. In him we analyse the changes process from Socialrealist Poetry to the 68's Generation, what start to apply the postmodern features, and we talk about the several rethoric ways that maintained a public opposition during the political transition stage and in the democratic period.

Keywords: Postmodern Spanish Poetry, 68's generation

SUMARIO: 1. Contexto sociológico, ideológico y cultural de la irrupción posmoderna. 2. Desacuerdos y coincidencias en la poesía española del 68. 3. Líneas de evolución: integración y disidencia.

1. Contexto sociológico, ideológico y cultural de la irrupción posmoderna

En este artículo damos cuenta de la aparición de un renovador paradigma estético en la lírica española contemporánea, la poética *posmoderna*, así como su plural evolución en el seno de la generación histórica en que esta surge. Fueron los poetas del 68¹, quienes protagonizan el giro decisivo de una poética que ironiza sobre los

¹ Sobre la *generación del 68* pueden consultarse los trabajos de Á. L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996; J. J. Lanz, *La llama en el laberinto. Poesía y poéticas en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de

valores de nuestra tradición, bajo una retórica experimental émula de las vanguardias, pero carente ya de la impronta utópica y del sentido trascendente de aquellas. La idea de su pretendida ruptura con lo anterior no radica tanto en su propuesta de una lírica alejada de modelos previos, especialmente del realismo, como en un nuevo planteamiento de la función literaria en la sociedad posmoderna, en la que desaparecen los principios rectores de la Modernidad². El alejamiento de la estética social produjo un rescate de las líneas estéticas críticas con la modernidad, sobre todo del Modernismo, pues estos poetas conocían muy bien las aportaciones de generaciones antecedentes (como la del 27) y reivindicaron poéticas de posguerra marginadas (Postismo, Grupo Cántico, *Dau al Set*, etc.). Con todo, los principales estímulos estéticos del sesentayochismo no sólo venían dados por la lectura positiva de los estilos denostados por el realismo, sino también por sus contactos con la cultura internacional³: ambas circunstancias convergen en una renovación formal y temática que conduce al nacimiento de la poética posmoderna.

Esta aclimatación ocurre dentro del proceso de cambios que España vivía en la década de los años sesenta. Por entonces la dictadura ofrecía un cierto grado de apertura en su política internacional, mientras la sociedad experimentaba una transformación paralela vinculada a una consciencia de un fin de ciclo —el de la autarquía— y a las insuficiencias del aislacionismo. La inflexión de la posmodernidad artística adviene, pues, en el tardofranquismo con el fondo de connivencias pactadas entre el régimen y el capitalismo: la aplicación de los Planes de Desarrollo y el fomento del turismo son representativos de una coyuntura socioeconómica que continuaría en los períodos posteriores de la transición y de la democracia⁴. Lejos de permanecer expectante, la literatura española se vio influida por tales cambios, de modo que sus discursos se desarrollaron siguiendo las contradicciones de un momento histórico emparedado entre una sociedad que avanzaba hacia el liberalismo y la dictadura. Se trata de aquella España que comenzaba a contemplarse en el espejo de Europa y a incorporar costumbres propias de la sociedad de consumo (cine en *technicolor*, impacto de la televisión y de la publicidad, primeros automóviles utilitarios y electrodomésticos), mientras los jóvenes asimilaban nuevos productos culturales (la música *rock* y *pop*, las neovanguardias artísticas, modos de vida *underground*, etc.), que en otros países ya movilizaban a amplios colectivos sociales.

Vinculadas estrechamente la crisis estética del realismo y la renovación poética del sesentayochismo, las manifestaciones culturales de la época quedaron implicadas

Extremadura, 1994 y del mismo *Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.

² Vid. J. Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988; F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

³ A. García Berrio (1989), pp. 13-15.

⁴ J.C. Mainer (1988), pp. 11-26.

en el proceso de pactos políticos y de renunciaciones que se imponía en los años cercanos a la etapa de la transición. Por lo que a literatura respecta, su ensimismamiento formal era un rasgo general de esta nueva sensibilidad posmoderna. Ello explica que los postulados estéticos del 68, como las del exitoso grupo *novísimo*, impulsaran una autonomía del hecho literario que fue criticada por sectores afines al realismo social y ligada al signo acrítico de la sociedad neoliberal. Desde el antifranquismo, una parte de la joven poesía resultó ideológicamente ambigua, pues su esteticismo se alejaba de contenidos políticos explícitos. Y, no obstante, su signo formal respondía a la lógica interna de los hechos históricos del período, ya que la dirección de la literatura en los años setenta era acorde a la registrada por la sociedad civil⁵. Así, el conjunto literario en esta época reaccionará contra el discurso más estático del realismo a favor de un formalismo cuya experimentación verbal y recreación intertextual acercan la lírica a unos postulados lúdicos ajenos a la dialéctica de posguerra. Para muchos jóvenes poetas y escritores, esa reacción suponía en sí misma la superación de mensajes sociales caducos e inoperantes, y canalizaba otras actitudes ante la realidad sociopolítica del tardofranquismo. Este valor sería luego una coartada para desacreditar toda discrepancia contra el proceso de una *normalización política* que desembocaría en la transición⁶. En este sentido, el panorama literario español del primer tramo democrático se caracterizaría por una «continuidad dentro de la discontinuidad», cuya consecuencia fue «estar integrado en la cultura posindustrial»⁷. A partir de entonces, las manifestaciones artísticas y literarias no sólo dependerían en distinto grado de la dinámica socioeconómica del consumo, sino que también se hallaban integradas en una ideología dirigida ahora por la industria cultural⁸. Ante la imposibilidad de situarse fuera de ella, los poetas del 68 adoptarán estrategias tendentes a subvertir los modelos culturales con que el *lenguaje de poder* ordena la realidad y las convenciones del arte⁹. Los entonces jóvenes del 68 eran conscientes de la uniformidad cultural que acarrea tal proceso en el que se hallaban inmersos: el discurso de los más avanzados estéticamente, también comprometidos ideológicamente —sirvan de ejemplo Antonio Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero, José Miguel Ullán, Jenaro Talens o Aníbal Núñez,

⁵ M. Vázquez Montalbán (1998), pp. 59-96.

⁶ Vázquez Montalbán opina que, tras la expectativa de cambio político de los años sesenta, «la hegemonía del bloque emergente ganador de la operación *transición* exigía liquidar los restos de las estrategias ideológicas de choque aportadas por las formaciones de la izquierda clandestina. [...] Estas fueron las connotaciones de la operación cultural de homologación del nuevo régimen español con la ideología de su nuevo bloque dominante. [...] La batalla cultural neoliberal de fondo planteada en el seno de la metrópoli o de sus provincias, se ultima a finales de los setenta y comienzos de los ochenta»; *ibid.*, pp. 97-99.

⁷ P. Ilie (1995), p.37.

⁸ Ch. Lasch (1986), p. 21.

⁹ J. J. Lanz (2002), pp. 8-13.

entre otros— se muestra resistente a su integración en la institución cultural. De ahí que la poesía del 68 establezca en sus textos un significativo equilibrio entre dos extremos: el irónico rechazo de una función social (en la que deja de creer) y las prevenciones ante su acomodación en la industria cultural de la cual depende. Y es que el artista español debía plantearse aún tres tareas: la necesidad de convivir con su propio pasado de español (habitante de lo que todavía se llamaba *posguerra*), la actitud ante un universo moral plagado de decepciones y la imposición de seguir haciendo arte en el contexto de una vida cultural que había agotado la fuente de la originalidad, condenada a una «hipócrita comercialización de una sociedad de consumo»¹⁰.

En esta encrucijada, la poética posmoderna española adviene bajo una pluralidad de tendencias, cuyas disidencias internas no respondían sólo a su (buena o mala) relación con el realismo social, sino también a su diferente posicionamiento estético ante la incorporación a los hábitos consumistas del neoliberalismo. Sin embargo, más allá de sus disensiones internas, la lírica del 68 usa una retórica común focalizada en la *textualidad* de la realidad y en la indeterminación del significado, fruto de una comprensión verbal del mundo. Esta poesía es reflejo de su propia naturaleza lingüística y no esconde su valor de artificio (o simulacro) de lo real. La poesía, así entendida, explora críticamente cómo el lenguaje refiere la realidad, y, en los casos más extremos, aparece como una vía epistemológica cuyo escepticismo (posmoderno) incide en la radical separación entre el mundo y el lenguaje que lo menciona. De ahí que los signos expresivos a esta poética común sean una marcada tendencia a la autorreferencia verbal y un énfasis en el carácter creador de la poesía por encima de tema y referentes, lo que conduce al rechazo del sentido instrumental del lenguaje¹¹.

La coexistencia de poéticas heterogéneas en el seno de un mismo paradigma estético posmoderno abrió una pugna en los primeros años setenta que tuvo una repercusión intergeneracional. Se trata de la polémica en torno a la *función crítica* de la poesía como última disputa literaria bajo el franquismo que reavivaba la ya existente en el terreno político sobre el rechazo o aceptación del neoliberalismo. Pero al margen de tales discusiones, las maniobras de la tecnocracia franquista ya habían creado por entonces las condiciones para que el «supuesto milagro político de la transición» consistiera sólo en una adecuación a las superestructuras de poder, que ya se daban en su base socioeconómica¹². Esta imposición desde dentro del régimen terminaría complaciendo a un amplio espectro de la clase intelectual y política, así como a los artistas y a aquellos en quienes era más previsible la disidencia. Si la crisis del realismo coincidía con la asunción del modelo neoliberal, resultado de la

¹⁰ J. C. Mainer (1988), p.14

¹¹ Vid. R. Pérez Parejo, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007.

¹² M. Vázquez Montalbán (1998), pp. 83-84.

apertura del franquismo a las potencias occidentales, la integración en el capitalismo de los sectores afines al régimen sería motivo de un debate que ahora afectaba a la función poética.

Así pues, la polémica del compromiso alcanzó en la poesía española del tardofranquismo un grado intenso que fue especialmente visible en la confrontación entre el bando de los poetas sociales y los novísimos castelletianos. Al tiempo, esta polémica resultó paradigmática de un proceso cultural cuyo abandono del realismo corría en paralelo a un experimentalismo literario que, apoyado por la industria editorial, representaba una moda tranquilizadora. Para cuando termina la década de los años sesenta, un amplio sector literario desestimó cuestionar las relaciones capitalistas de base, ya auspiciadas por el régimen. Se entiende, así, el paulatino fracaso estético del modelo del realismo social, tendente a mezclar arte y política, una vez que la mayoría cultural e intelectual había suscrito el giro a una transición democrática de economía capitalista, pues hacer de lo literario el objeto exclusivo de la literatura permitía «encauzar el debate hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba —se “ideologizaba”— la función de la estética»¹³.

Los poetas del 68 incorporaron una noción de compromiso unida al formalismo de unos discursos en conflicto con los valores de la Modernidad (progreso, utopía, etc.), aquellos de los que procedía el neoliberalismo. Las críticas al modelo moderno presentan al poeta posmoderno alejado de aquella visión romántica que lo erigía en guía espiritual de la sociedad: su escritura es ahora concebida como un documento moral privado incapaz de intervenir en el mundo. Cercano el advenimiento de la democracia, la literatura española comenzaba a reflejar, sin un propósito programático uniforme, un descreimiento ideológico y un desdramatizado pesimismo sobre la función social del arte. Esta conciencia de pérdida lleva a estos autores no sólo a manifestar la obsolescencia de los principios que triunfaron con la Modernidad, sino también a afirmar su descrédito¹⁴. La literatura española logra entroncar entonces con el arte occidental que había provocado una decisiva fractura estética de la modernidad. Su conexión con la estética más avanzada situaba la literatura en una novedosa dimensión cognoscitiva y hermenéutica cuya crítica no seguía ya el obsoleto modelo de una oposición de lucha ideológica. La actitud distanciada de los poetas del 68 respecto a la poesía precedente tuvo bastante que ver con una desconfianza en sus modos estéticos que, por razones coyunturales, sirvieron como instrumento de una lucha contra la dictadura y la imposición de su sistema ideológico. En buena medida, la poesía y la literatura en general escenifican en el tardofranquismo un abandono de postulados políticos cuyo cansancio se veía,

¹³ J. B. Monleón (ed. 1975), p.14

¹⁴ Vid. E. Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985.

además, alentado por una transición integradora y pactada entre franquistas y antifranquistas.

2. Desacuerdos y coincidencias en la poesía española del 68

Contrario a la ideología del régimen, el antifranquismo estaba condicionado por el propio sistema al que se oponía: su confrontación lo que hacía era afirmar el franquismo. En otras palabras, su antagonismo y marginalidad realzaba la centralidad del régimen, al tiempo que servía de coartada para la represión y la forzada imposición de sus valores. Desde luego, el *esprit engagé*, signo del compromiso de izquierdas, acabó tocado en el tardofranquismo. Correspondería, pues, a los poetas de la tercera generación de posguerra, nacidos después de la Guerra Civil y educados en los años de la autarquía y del desarrollismo, jóvenes en la sociedad de aquel despegue económico y de las nuevas relaciones internacionales del régimen, proponer una alternativa eficaz a las obsolescencias críticas del realismo. Y es que el empeño de transformación social que subyacía en la poesía realista se percibía en la generación del 68 como un fracaso, ya que aquella en nada había contribuido a socavar el régimen¹⁵. Incluso hay quien llegó a considerar que la poesía social fue convertida en una mercancía cultural de izquierda arreglada para su consumo por un público culto¹⁶. La mayoría de estos poetas señalaron el escaso impacto de unos mensajes ideológicos que, al pretender impugnar el lenguaje del poder, lo acabaron reafirmando y reproduciendo. Conscientes de la imposibilidad de habitar una esfera ajena al propio sistema, la lírica del 68 generó en sus textos unos renovadores modos de resistencia basados en la crítica del lenguaje y de la realidad¹⁷.

Esta actitud estética ante el lenguaje liberaba a la escritura de las limitaciones de una dicción destinada a expresar mensajes unívocos dirigidos a la colectividad, si bien no renunciaba a mantener una función moral que, expresada con mecanismos de mayor complejidad discursiva, asumía la pérdida de su trascendencia. Se hacen patentes la subsidiariedad de la lírica en la sociedad posmoderna y la inevitable dependencia de la cultura, también de la literatura, cuya producción se rige por las leyes del mercado. Ante estas evidencias, los poetas del 68 promueven un modo crítico que pone énfasis en el lenguaje como única realidad, centra el interés por el

¹⁵ Así, M. Vázquez Montalbán afirma en «Rápidas notas sobre la llamada “poesía social”»: «Creo que entre los actuales poetas y los que se inventaron la “poesía social” media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero, con una circulación de mil o dos mil ejemplares, frente a programaciones de TV como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres?»; en Pedro Provencio (1988), p. 16.

¹⁶ Cf. M. Vázquez Montalbán (1970), pp. 15-19.

¹⁷ J. Talens (1988), pp. 13-14.

proceso de la creación verbal, muestra un escepticismo para captar significados inmutables y, en fin, desconfía de las posibilidades afirmativas del arte frente a la vida¹⁸. Ante esa inevitable integración de la cultura en el sistema, la literatura española comprobaría que *ensimismarse* formalmente era lo más seguro, bien para convertirse en juguete de merodeo verbal, bien para constatar el malestar por las insuficiencias de la *ciudad democrática* con toda clase de distanciamientos relativizados¹⁹. Y este dilema generó un debate literario sobre la funcionalidad del discurso político, la utilidad social de la poesía o el compromiso del escritor: las opiniones se dividieron entre quienes, en un extremo, consideraban la forma verbal del poema como un espacio de conciencia crítica ante la realidad, y quienes, en el opuesto, la consideraron como una vía para la exuberancia verbal que debía reclamar para sí toda su atención²⁰. La confrontación estaba servida, ya que la preeminencia del culturalismo sería interpretada por algunos no sólo como un alejamiento de la realidad por parte del poeta, sino también como un desplazamiento de las propuestas alusivas a una realidad histórica, política o social.

Por un lado, la dominante culturalista no asumía una crítica directa al franquismo. Más bien su contravención del sistema consistió en no seguir aquella bipolarización ideológica que la cultura de posguerra había generado. Los *novísimos* suscriben un formalismo en sus textos que pretende liberar la creación poética de unos lastres ideológicos que instrumentalizaba el poder. El repudio de lo social por este grupo no era más que una consecuencia de esa noción crítica del lenguaje y de las convenciones del código artístico. Para estos poetas, los signos de la absorción de la poesía social en el propio sistema al que se oponía se hallaban en la burocratización de su retórica y en su instrumentalización ideológica. De ahí que estos prefirieran, más que continuar un compromiso *in praesentia* (o «presente»), elaborar otro *in absentia* (o «no presente») ²¹. Tal omisión negaba implícitamente códigos y estereotipos acerca de la realidad y de la cultura que el franquismo había hecho suyos. En este sentido, el culturalismo propuso una crítica elíptica que incidía en la represión de los ámbitos religioso, ideológico-político y cultural del franquismo, por cuanto su lenguaje se desvincula de una representación directa de la realidad que pudiera ser asumida como una ideología presente en el texto. Este cuestionamiento desmontaba la retórica y la cultura oficiales desde el código lingüístico mismo, mediante una *resemantización* crítica de sus mitos populares. Al subvertir el fundamento histórico que justificaba esta mitología, se iba contra el significado de unos referentes que nutrían al sistema como narración del poder. Por ello, esta poética, como algunos quisieron ver, no se correspondería con una reposición ecléctica y ahistórica de modelos de la tradición: su configuración intertextual (barroco, romanticismo,

¹⁸ A. P. Debicki (1989), pp. 15-16.

¹⁹ M. Vázquez Montalbán (1998), p. 92.

²⁰ M. Rico (ed., 1998), pp. 13-14.

²¹ J. M^a Castellet (2001), p. 33.

modernismo, vanguardismo) entronca con el pesimismo atribuido a la cosmovisión artística de la posmodernidad²².

Por otro lado, el sector poético que no rompe con el realismo precedente asume una evolución formal en la que mantuvo visible el carácter ideológico a través de una temática que entroncaba con el antifranquismo. Esta vertiente poética propone una crítica dialéctica de la realidad que intentaba superar los clichés retóricos del realismo. El planteamiento de una *poesía dialéctica* por aquellos poetas ligados a la revista leonesa *Claraboya* les sitúa en pugna estética con el culturalismo, fundamentalmente por la caracterización reaccionaria que estos hacían de la escritura novísima. Sin pretender una ruptura con lo anterior, estos poetas renuevan la perspectiva tradicional del realismo a partir de manifiestos teóricos de un fuerte carácter especulativo y de una experimentación crítico-lingüística en sus poemas. El objetivo de su escritura se afirma en el rechazo tanto de una «poesía neocapitalista escrita por poetas neocapitalistas o aspirantes» como de aquella «poesía narrativa de carácter estático»²³. Y es que el compromiso de esta poesía establece una crítica de la realidad según un *método dialéctico* que no sólo sigue oponiéndose a la ideología del régimen, sino que también es una expresión artística enfrentada al modelo neoliberal.

A nuestro juicio, tanto el esteticismo novísimo como la poesía dialéctica de *Claraboya* plantean, desde presupuestos divergentes, una renovación crítica según una misma noción de *resistencia* ideológica a las imposiciones del sistema²⁴. En definitiva, si unos escenifican una ruptura generacional actualizando corrientes esteticistas que renuncian a abordar directamente la realidad política, otros se consideran herederos de la poesía social cuya renovación sigue una pulsión crítica de mayor calado formal. En suma, ambas tendencias —y aquí radica su coincidencia— proponen una resistencia crítica en la escritura lírica que recae sobre el propio discurso para evitar reforzar la constelación ideológica del poder. Así pues, la creación lírica conlleva en estos autores un rechazo implícito de la instrumentalización del lenguaje. El modo en que se lleva a cabo y su especificidad crítica se expresa con una diversidad que es también heterogénea en intenciones y resultados.

La apertura a la cultura internacional de los poetas del 68 supone un compromiso cuya conciencia crítica es implícita a la propia creación artística. Si la dinamización formal es, en buena parte de los autores de los 50, un primer paso hacia la superación del estancamiento expresivo del realismo, la escritura del poema se desvincula en los del 68 de un afán concienciador. Para estos últimos, el discurso del poema sólo refleja la incapacidad del lenguaje para ser expresión eficiente de la realidad. La

²² Cf. el capítulo XI «Tópicos y universales imaginativos», en Á. L. Prieto de Paula (1996), pp. 267-304.

²³ P. Provencio (1988), p. 52.

²⁴ Vid. J. J. Lanz, *La revista «Claraboya» (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005.

poética posmoderna implanta así una reacción al modelo oficializado de oposición antifranquista y, no tanto, una colisión irreconciliable con la ideología de izquierda. A través de asociaciones temáticas libres y plurisignificativas, los poetas del 68 intentan liberar al lenguaje poético de una codificación ideológica preestablecida, de modo que orientan su escritura a desenmascarar los valores represivos del lenguaje: la codificación verbal desplaza en el poema sentidos habituales, cuestionando, mediante relaciones inéditas e indeterminadas, los aspectos convencionales con que el lenguaje del poder representa la realidad. Por todo ello, la poesía del 68 asume una contravención de la cultura franquista a través del planteamiento formal de la escritura, lo que posibilita una crítica de la realidad desde el lenguaje mismo, debido a que el poema tiende a reflejar la problemática relación entre las palabras y el mundo²⁵. Tales postulados proceden, desde luego, de la amplia recepción de las aportaciones de Marcuse por el marxismo español, y de su impacto en el ámbito universitario de la década del sesenta²⁶.

La poesía del 68 abre así un campo de acción inesperado, por cuanto el análisis individual de la realidad que el lenguaje plantea en cada poeta redundante en una función social más efectiva. Por una parte, esta formulación de la escritura conlleva una problematización de la forma, como especie de autocritica renovada de la institución literaria en la sociedad burguesa, y, por otra, se convierte en un mecanismo autorreferencial que libera al lenguaje de estereotipos y facilita nuevas vinculaciones con la realidad. Es decir, «hace de la autorreferencialidad el modo de escritura más adecuado para una época que plantea una constante duda epistemológica sobre los límites de la realidad y la ficción que no diferencia la construcción de la realidad de la construcción de la mera posibilidad»²⁷. Esta capacidad reflexiva permite a la palabra escapar de la codificación común por parte del poder y orientar su experiencia a los nuevos sentidos que operan en el interior del texto, como un modo de negación de toda realidad que surja extramuros del poema.

²⁵ Cf. P. Gimferrer, «Poética», en E. Martín Pardo (ed. 1990), pp. 26-28.

²⁶ Cf. El sociólogo alemán traslada los principios freudianos a una dimensión social, de modo que, si el principio represor de la moral individual se desplaza a la organización social de la civilización, la liberación del individuo habrá de producirse mediante la activación del placer. A esta formulación de liberación individualista se debe la fuerza revolucionaria de su proyección social y la incidencia de una idea esencial en el proceso de agitación de finales de los sesenta: la privatización del sentido colectivo de la revolución. En muchos aspectos, la poesía del 68 responde a ese proceso liberalizador que se produce al ser cuestionado su propio medio expresivo, de modo que su efecto estético repercute moralmente en el ámbito privado. Vid. M. Á. Vázquez Medel, «Lectura de Marcuse: el pensamiento frankfurtiano en la obra de José María Castellet», en Eduardo A. Salas Romo (ed.), *De sombras y de sueños (Homenaje a J. M. Castellet)*, Barcelona, Península, 2001, págs. 353-365.

²⁷ M. Calinescu (1991), pp. 288-289.

Esta dimensión metapoética —nueva línea de evolución del grupo en los años setenta— permite indagar en las condiciones ideológicas del discurso para establecer esta indeterminación de sus significados y cuestionar su función referencial (o representativa). Se trata de una operación retórica que marca lo poético desde unos términos de *no productividad* para buscar una oposición a las premisas en que se asienta el sistema capitalista²⁸.

Los elementos estilísticos del sesentayochismo mayoritarios en su primera época (lo *camp* y el culturalismo) parecen responder también a este estímulo crítico, pues ambos inciden por diferentes vías en la subversión del proyecto estético moderno. El sentido desacralizador del primero proviene de la ambigüedad de su uso, pues manifiesta la intencionada indistinción entre lo «pop» y lo culto. Frente a la lenta consolidación de los mitos de la literatura clásica, los medios de masas aceleran en la sociedad contemporánea un proceso cultural de frenética sustitución donde la literatura aparece subsidiaria de otros géneros. Consiguientemente, la degradación y transgresión del canon literario clásico se producen por este contacto premeditado de códigos antagónicos. El uso consciente de motivos extraídos de la cultura de masas en el mismo nivel que los pertenecientes a la tradición poética culta, demuestra la irreverencia con que estos poetas cuestionan el elitismo de la cultura moderna. No en vano, la asunción irónica de esta mítica popular sirvió para pervertir en muchas ocasiones el sentido trascendente de la poesía social; y, de paso, la alusión a los mitos populares nacionales o extranjeros del imaginario del franquismo generaba una crítica al sistema, dada su satírica descontextualización en el interior del discurso lírico. Con ello, la poesía del 68 tiende a recoger ingredientes que incitan a lecturas ambiguas y dialécticas —y hasta enfrentadas— en el seno mismo de un desarrollo poético que se suele nutrir de elementos heterogéneos. La inclusión en el poema de esa realidad creada en los *media* a modo de pastiche servía tanto para reivindicar, de manera lúdica y fuera de un esquema moral maniqueísta, esa libertad de vivir «sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico», como para denunciar la alienación social en la cultura del consumo a partir de sus propios mitos²⁹.

Por su parte, el culturalismo expresaría «una alteración de la biunivocidad entre el yo del poeta y la experiencia literaturizada», allí donde la realidad del autor, sentida o fingida, aparece siempre diferida y objetualizada³⁰. Hasta el momento de su crisis

²⁸ Así lo señala J. J. Lanz (2002): «[n]egar la productividad del lenguaje de poder, tanto por saturación (en el culturalismo) como por depauperación (en la poética del silencio), en un sistema cuyo poder represor se establece precisamente en la productividad de todos los medios, en que el éxito social tiende a expresarse en valor de cambio, implica en última instancia un modo sutil de protesta, al mismo tiempo que muestra, desde una perspectiva deconstructiva, la hegemonía de un lenguaje liberado de cualquier implicación de valor, de saber, porque su significado es un constante desplazamiento de sentido ausente»; p. 11.

²⁹ J. M^a Castellet (2001), p. 29.

³⁰ Á. L. Prieto de Paula (1996), p. 182.

alrededor de 1977, cuando se produce su acomodación en el panorama literario, buena parte de la poesía del 68 se organizó sobre un culturalismo que rompió estéticamente con lo anterior. Se trata de temáticas de afirmación generacional que, ajenas al universo polarizado de la poesía oficial y social, conducen a una renovada comprensión de la «crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a los intelectuales sentirse integrados en su propia clase»³¹.

En definitiva, ambos sistemas tópicos adoptan una postura ética reacia a aceptar la actitud maniquea del realismo y expresan un compromiso que permite posibilidades críticas inéditas, pues va más allá de un esquema ideológico bipolar. Desde esta perspectiva, tanto lo *camp* como el culturalismo suponen una especie de «término no marcado», como una retórica que niega el sistema en función de una adecuada «veta crítica de la civilización de la opulencia»³². El clima de agitaciones sociales, revueltas estudiantiles y entusiasmo revolucionario que recorre Europa infundió esperanza en los movimientos progresistas del tardofranquismo, cuya oposición al régimen les conectaba con el Mayo Francés. Tal coyuntura histórica favoreció que una parte de la poesía del 68 se propusiera como una lírica rupturista con lo anterior, pero, es bien sabido, sin embargo, que ese rupturismo no fue asumido por todo el sesentayochismo, porque quienes se consideraban herederos (y renovadores) del realismo mostraban su querencia por un cierto continuismo. Esta coexistencia de grupos generó un desencuentro que constituye el *signo polémico* de la primera época de la generación y lo que explica la exclusión de determinados poetas del canon estético dominante.

3. Líneas de evolución: integración y disidencia

Con los primeros libros del 68, se implantan en la lírica de posguerra formulaciones retóricas novedosas y heterogéneas. Este desarrollo múltiple de la poética posmoderna, desde mediados de los años sesenta, responde a perspectivas estilísticas de diverso signo. Su uniformidad crítica sirvió poco después para fijar un canon poético, de cuya simplificada norma quedarían excluidas las disidencias³³. De hecho, la evolución de la lírica española durante las décadas siguientes —setenta y ochenta— desmiente esa forzada uniformidad generacional, y pone de manifiesto que latía una pluralidad de prácticas en su seno que excedían el esquema de la ruptura. El lenguaje de los *media*, la temática *camp* y la cita externa culturalista, rasgos unánimes del primer tramo generacional, fueron decreciendo para combinarse con otros estímulos retórico-temáticos: contracultura americana, hibridismo estético, tradición de la ruptura. La tendencia más promocionada fue sometiéndose, una vez

³¹ G. Carnero (1983), p. 50.

³² J. J. Lanz (2000), p. 585.

³³ Cf. J. J. Lanz (1994b), pp. 3-6.

integrada en la industria cultural, a una autocrítica que daría lugar a lo metapoético, a una enunciación lírica minimalista, llamada *retórica del silencio*.

La diversificación inicial del panorama lírico emerge de manera proporcional al proceso de clausura de la poética predominante. La modificación de itinerarios estéticos es fruto de disensiones latentes dentro de la generación desde su origen. Este hecho evidenciaba la presencia de otras líneas irreductibles a la estilística *novísima* sobre la que se formó el perfil más difundido de la promoción. Las líneas disidentes afirman el lugar diverso del arranque generacional cuyo denominador común fue, como se ha dicho, la primacía formal. Así pues, la poética posmoderna no responde a una homogeneidad estética, ni permanece estática en su desarrollo posterior: las tendencias surgidas de una poética posmoderna no obtienen resultados pariguales, pues el predominio de unas produce la relegación de otras. Los juicios críticos simplificadores, la difusión editorial y los interesados elencos antológicos determinaban una urgente clasificación que reducía esta diversidad y, de paso, contribuían a restringir los parámetros líricos en aras de un gusto mayoritario asequible al mercado cultural. Estas circunstancias favorecieron una rápida propagación de la tendencia culturalista cohesionada por declaraciones, preferencias y reivindicaciones estéticas que, tras las primeras propuestas y réplicas de la polémica, se avenían a un canon fácilmente reconocible. El fenómeno del epigonismo estético *novísimo* generó una secuela de continuadores que fosilizó los tópicos generacionales y produjo, al tiempo, la postergación de poetas coetáneos que pudieran ser considerados continuadores naturales de los poetas sociales. La desigual convivencia de estéticas divergentes en el seno del 68 matiza la idea de una ruptura generacional con lo inmediatamente anterior.

El despliegue evolutivo de la poética posmoderna del 68 se realiza en varias etapas, a lo largo de las cuales se fue modificando el canon inicial en un proceso paulatino de cambios e integraciones. Un repaso a ese proceso, que se sucede entre los sesenta y los ochenta, nos llevaría a comprender su vinculación con la hermenéutica y la epistemología propias de la posmodernidad, donde el fenómeno de relectura y recreación de la tradición poética remite a lo que cada generación piensa de sí misma. No extraña, entonces, que la evolución lírica de este período vaya estrechamente ligada al ejercicio de una *reescritura*, que interpreta y recrea intertextualmente estilos pretéritos de la tradición cultural. Así, desde mediados de los años sesenta en adelante, el discurso crítico sobre las generaciones señala que la asunción de estas relecturas tiene que ver con el diferente posicionamiento ideológico que cada una muestra ante la tradición. La imitación de modelos y tendencias, como un ejercicio estético de filias y fobias, constituye el margen de seguridad estética que ayuda a delimitar la heterogeneidad de los discursos posmodernos. Así debe entenderse la ligazón estilística entre las generaciones de los 80 y de los 50, frente a la representada por los poetas del 68 y la vanguardia. En la posmodernidad se da un fenómeno de oposición entre estéticas contiguas y se articula un esquema lineal de tendencias fácilmente comprensible: en tanto que los

poetas del 68 reivindican a los poetas del 27 y las poéticas experimentales de posguerra, los poetas de los 80 reivindican y asumen la poética experiencial y confesional de los poetas del medio siglo. Sin embargo, tales alineaciones son resultado del fenómeno dialógico posmoderno, por cuanto la relectura de la tradición y de sus modelos líricos para cada generación no sólo es un modo de reproducir —agotadas las posibilidades de la creación original— las tensiones de la modernidad, sino también de posicionarse estética e ideológicamente ante ella.

Desde esta perspectiva, la reescritura imitativa de los modelos vanguardistas y rehumanizadores conlleva recrear una representación cultural e ideológica en cuya recuperación debe ubicarse el sentido irónico, paródico y escenográfico de los textos líricos. Esta circunstancia permite afirmar que la posmodernidad retoma como ejercicio retórico la oscilación entre los polos ideológicos de *utilidad* e *inutilidad* asignados al arte³⁴. Por lo que respecta a los poetas del 68, la falta de un asentimiento vital en el poema comportaría una consideración del arte como ámbito intranscendente y, por ello, inútil. Así, hacia 1970 la poesía española prescinde de su función redentora, y el poeta desacraliza su imagen más tópica. Para Prieto de Paula,

[t]anto si tales poderes los había anteriormente asumido por su cuenta el poeta, como si le habían sido conferidos por parte de la sociedad, lo cierto es que el talante generacional que se pone de manifiesto ahora los da como perdidos. [...] De este modo, la inmediatez sentimental de cualquier motivo queda desleída en la evidencia de su futilidad, explicitada por el autor.³⁵

Se asume así una noción de literatura a la que no se le reconoce «ninguna finalidad extraliteraria (ni docente, ni social ni confesional)», que reivindica «la necesidad de escribir una poesía lírica libre de la tradición romántica»³⁶. Los poetas del 68 marcan respecto al Romanticismo una fluctuación de apego y desapego, en cuya interacción se renueva el tratamiento retórico de algunos temas ya manidos en la tradición. Esta actitud refleja el escepticismo consciente de un fingimiento que muestra sarcásticamente el fracaso del arte. Como se ha dicho, la relectura que se hace del esteticismo finisecular y de ciertos vanguardismos convivió con otros discursos que reinterpretaban la modernidad de modo distinto, según ocurre entre varios poetas del 50 o los *seniors* del grupo.

Un buen ejemplo de esta coexistencia plural de tendencias fue la *Antología de la nueva poesía española*, publicada en 1968 por José Batlló. En ella se consigue un buen índice de representatividad en los logros de la conciencia poética de la década del 60 y reconoce el magisterio de ciertos poetas cuyas obras permanecieron al

³⁴ Sobre la actualización de esta polémica, *vid.* L. García Montero y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993.

³⁵ Á. L. Prieto de Paula (1996), pp. 105-106.

³⁶ G. Carnero (1991), p. 13.

margen de canonizaciones y reconocimientos oficiales durante la posguerra: es el caso de Gabino-Alejandro Carriedo o de Miguel Labordeta, cuya heterodoxia consiguió sobrevivir al margen del academicismo de la poesía social. La antología de Batlló evidencia que fue posible en la poesía española una escritura comprometida de factura estética impecable. Ese espacio de convivencia reconocía la labor de los marginados durante la primera posguerra, la de los autores del medio siglo que incorporaban al poema una reflexión formal y el estímulo renovador tanto de la poesía crítica como esteticista del 68. Sin embargo, la dimensión cognoscitiva y formal de lo poético tomó direcciones opuestas en cada generación: mientras los poetas de los 50 aplican la reflexión lingüística a la reconstrucción de la memoria y de sus experiencias vitales, en los del 68 este conocimiento poético no se instituyó tanto en lo personal como en el tratamiento compositivo de unos referentes culturales.

En relación con la evolución de los rasgos dominantes del sesentayochismo, estos ofrecen distintas modulaciones no sólo en el interior del grupo novísimo, sino también para el conjunto de la generación³⁷. Por un lado, ya hemos hablado que la renovación poética en los primeros sesenta, de la que participan casi todos los autores en activo por entonces, confiere a las obras de carácter social una factura estilística diferente a la de años atrás: entre los más jóvenes, lo social implica un estadio estético del realismo diferente del anterior, aunque exista cierta continuidad con algunos núcleos temáticos. Así, opuestos al grupo novísimo catalán y a sus elementos estéticos comunes, están los *novísimos sociales* que, coincidiendo con la efervescencia del culturalismo y del irracionalismo entre 1965 y 1973, publican libros ligados a una poética posmoderna que renueva la herencia social. Paradójicamente, es este un camino que, tanto por el tipo de referente como por las maniobras políticas del régimen, acabaría extinguiéndose de un modo paralelo al franquismo.

Por otro, tras esta primera escisión, entre 1968 y 1973 se produce en el grupo novísimo, ya aceptados y divulgados sus rasgos estilísticos dominantes, un progresivo alejamiento autocrítico de las propuestas iniciales: al *ilogicismo* y decadentismo, negadores del *statu quo* cultural de la España tardofranquista, les seguiría una voluntad de acendramiento metapoético ligada a formas más efectivas de resistencia estética. En ello tuvo que ver la conciencia de fracaso de las revueltas estudiantiles y la pérdida del clima de euforia juvenil de los años sesenta, cuyas consecuencias inmediatas fueron la frustración de los proyectos generacionales y la desertión de las motivaciones transgresoras que habían marcado la fase primera de su irrupción. Una vez consumada la desaparición de la dictadura, se abandonó la pugna ideológica y estética en los términos en que esta se había desarrollado durante los años del tardofranquismo. En suma, al afán de ruptura estética y el entusiasmo

³⁷ Vid. M. Casado (1988), pp. 204-224.

generacional sucedieron el desengaño y la desesperanza, una vez fracasado el espíritu revolucionario del Mayo Francés, en un nuevo sistema cuyo rigor (y represión) sucedía al precedente aunque con otros modos. El afán de contravenir expresa o tácitamente el sistema social perdía su razón de ser en el mismo momento en que, con el fin de la dictadura, se institucionalizaba el modelo rupturista en las letras españolas. En este sentido, alrededor de 1970 se produjo en los poetas estilísticamente más avanzados un cambio, cuya crítica no apunta a la cultura franquista, sino al nuevo esquema integrador del neoliberalismo. Así, la orientación metapoética se encargaría de renovar el conflicto entre lenguaje y la nueva realidad sociopolítica, cuyo sentido crítico difiere de la oposición manifestada por el irracionalismo y el culturalismo de principios de los años sesenta. Según Lanz, el irracionalismo, que culmina en torno a 1968, usaba el vanguardismo como un intertexto cuyos procedimientos convertían el poema en un espacio donde los elementos dispares de la realidad aparecían formando una unidad: la enumeración caótica, el *collage* y las técnicas surrealistas de asociaciones inéditas formaban una suerte de «ser último en su totalidad». Esta noción panteísta, armonizadora de contrarios en el poema, frente a lo que ocurre en la realidad, sería sustituida por una concepción que, derivada de la situación de desencanto, lleva a una poesía esencializadora que expresa ahora «la totalidad del ser desde lo fragmentario»³⁸. Esta vertiente expresiva metapoética se aproxima a los límites de la palabra y, en su merodeo con el silencio, tiende a prescindir de todo elemento superfluo, para apuntar a su materialidad verbal. Cercano al purismo poético moderno, varios poetas del 68 —Pere Gimferrer, Jaime Siles, Sánchez Robayna, Marcos Ricardo Barnatán, Aníbal Núñez, entre otros— ensayan ahora un camino de retracción de la palabra poética que contó con el magisterio de José Á. Valente. El acceso a un «punto cero», como expresión liminar con el silencio, permite a estos autores indagar en los límites del lenguaje como ámbito verdadero de la realidad que el poeta debe descubrir de un modo particular. La poesía entra en un hondo proceso de depuración retórica cuya concisión y hermetismo contrastan con la amplificación verbal de la primera etapa.

Si durante los años 1973 y 1974 ocurre la primera crisis de la tendencia novísima, de la que son partícipes algunos poetas que habían propiciado su triunfo, entre 1975 y 1977 se produce la clausura de los rasgos más significativos que aquellos habían desarrollado. La evolución del discurso inicial novísimo encalla definitivamente hacia 1977, momento en que las obras de sus poetas más representativos parecen haber llegado a un punto de no retorno. Este final de ciclo, de un lado, conduce al agotamiento irreversible del culturalismo en sus propuestas epigonales, y, de otro, favorece el surgimiento de poetas que, debido a las disidencias respecto a la corriente predominante, tuvieron dificultades para ser conocidos. Cuando a finales de los años setenta algunos novísimos entraban en una fase de silencio, estaba ya

³⁸ J. J. Lanz (2000), p. 590.

preparado el relevo por otros autores cuya obra había ido elaborándose al margen del canon mayoritario. Junto a esta *retórica del silencio*, coexiste entonces otra vertiente de corte clasicista no sujeta al hermetismo formal, donde se reactivan a la par la emoción, la experiencia vital y la confesión íntima del sujeto poético³⁹. Así las cosas, el itinerario evolutivo de la generación del 68 confirma la heterogeneidad del sesentayochismo, y el éxito desigual de sus tendencias, ya que las que habían sido eclipsadas acabarían saliendo a la luz según un curioso proceso de mutaciones estéticas⁴⁰. Como consecuencia, la nómina novísima inicial se amplía con otras voces no acordadas con su estética predominante, y se consuma el giro poético de un culturalismo explícito a otro de carácter implícito, cuyo eco retórico más apagado y evocador resulta una revisión crítica de lo anterior. Este cambio coincide con una reordenación retórica de la poética posmoderna que enlaza con los modelos del clasicismo y desestima el vanguardismo: el agotamiento de las fórmulas más externas del culturalismo da paso a una expresión intimista del yo que concita una dimensión moral que se identifica intertextualmente con los modelos *rehumanizadores*⁴¹.

En definitiva, las orientaciones que definen este segundo tramo estético se aglutinan en torno a dos polos expresivos: la proyección intimista del tópico culturalista y un acendramiento lírico que tiende a una intelectualización reflexiva sobre el lenguaje del poema y sus límites expresivos. Precisamente el declive estético del grupo novísimo permite descubrir a otros autores que, pertenecientes por edad a la promoción del 68, todavía no habían publicado o habían sido desplazados por aquellos otros lenguajes que acapararon unas expectativas favorables de recepción. Y es que, apartados de la tendencia más publicitada, tales poetas elaboraron su obra bajo criterios estrictamente personales, para reaparecer por estas fechas con una obra madura y sólida. Su escritura no sólo enlaza con los aspectos renovadores del principio, sino que también fundamenta estéticamente el período poético iniciado a finales de los años setenta y a principios de los ochenta. Sus

³⁹ F. Rubio (1986), p. 51.

⁴⁰ J. Siles (1989) resume estos cambios así: «Su *primer discurso* (1965-1970) —basado en una serie de mitologemas (que iban desde Venecia hasta Walt Disney) y en un decadentismo *sui generis* [...] patentó su marca de registro sobre la declaración de sus ingredientes: el *collage*, la enumeración caótica, la escritura automática, la elipsis, las translaciones históricas y geográficas, la lingüística, el cine, la cultura de museo y la cultura *fin-de-siècle*. [...] A este primer estadio, de tan triste final, sucedió otro, que se caracteriza por la reflexión y la autocrítica, y que vino a ser como su propio eje corrector. Si, en la primera fase, hubo una tesis (la renovación, la novedad), en esta hubo una antítesis (la crítica, la reflexión). Esta segunda fase produjo dos innovaciones que determinaron lo que, diacrónicamente, podemos considerar su *segundo discurso* (1970-1975) y establecieron las bases de lo que es (o ha sido hasta hoy) su discurso actual (1975-1985)»; p. 11.

⁴¹ Vid. A. Sánchez Zamarreño (1989), pp. 59-60.

aportaciones resultan decisivas para esta ampliación de registros expresivos que forman la poética posmoderna española, y para la evolución de la lírica española de 1977 en adelante⁴². La tarea que llevan a cabo los *novísimos otros* —esto es, los que siendo novísimos por edad no habían publicado libros antes, y aquellos cuya obra se apartaba ostensiblemente de los presupuestos en que se había objetivado la poética predominante de su generación— resulta esencial para conocer en toda su amplitud las vertientes de una poética posmoderna que irrumpe con la generación del 68.

Obras citadas

- CALUNESCU, Matei: *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CARNERO, Guillermo: “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23 (1983), pp. 43-59.
- , “Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de *Arde el mar*”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.): *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, 1991, pp. 11-23.
- CASADO, Miguel: “Líneas de los «novísimos»”, *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), pp. 204-224.
- CASTELLET, José María: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.
- DEBICKI, Andrew P.: “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 505 (1989), pp. 15-16.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: “El imaginario cultural en la estética de los «novísimos»”, *Ínsula*, 508 (1989), pp. 13-15.
- GARCÍA MONTERO, Luis y MUÑOZ MOLINA, Antonio: *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid, Hiperión, 1993.
- GIMFERRER, Pere: “Poética”, en Enrique Martín Pardo (ed.): *Nueva poesía española, 1970. Antología consolidada, 1990*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 26-28.
- ILIE, Paul: “La cultura posfranquista, 1975-1990: La continuidad dentro de la discontinuidad”, en José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la postmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 21-39.
- JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- LANZ RIVERA, Juan José: *La llama en el laberinto. Poesía y poéticas en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994a.

⁴² Cf. J. Siles (1991), pp. 149-169.

- , “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula*, 565 (1994b), pp. 3-6.
- , *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula*, 562 (2001), pp. 13-20.
- , “*Himnos del tiempo de las barricadas: Sobre el compromiso en los poetas novísimos*”, *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 8-13.
- *La revista “Claraboya” (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005.
- LASCH, Christopher: “Consumo, narcisismo y cultura de masas”, *Los Cuadernos del Norte*, 38 (1986), pp. 21-24.
- MAINER, José Carlos: “1975-1985: los poderes del pasado”, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988, pp. 11-26.
- PÉREZ PAREJO, Ramón: *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007.
- PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- PROVENCIO, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, vol. II., Madrid, Hiperión, 1988.
- RICO, Manuel (ed.): “Introducción”, en Manuel Vázquez Montalbán, *La educación sentimental / Praga*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 13-74.
- RUBIO, Fanny, “Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (propuesta ficción)”, en *El estado de las poesías*, monográfico de *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986), pp. 47-56.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio: “Claves de la actual rehumanización poética”, *Ínsula*, 512-513 (1989), pp. 59-60.
- SILES, Jaime: “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505 (1989), pp. 9-11.
- , “Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente*, 122-123 (1991), pp. 149-169.
- SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985.
- TALENS, Jenaro (ed.): “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Carrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 7-37.
- VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Á.: “*Lectura de Marcuse: el pensamiento frankfurtiano en la obra de José María Castellet*”, en Eduardo A. Salas Romo (ed.), *De*

sombras y de sueños (Homenaje a J. M. Castellet), Barcelona, Península, 2001, pp. 353-365.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: “Tres notas sobre literatura y dogma”, *Cuadernos para el Diálogo*, 23 (1970), pp. 15-19.

—, *La construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Planeta, 1998.