

LA MEMORIA POÉTICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO XX

María Antonia Panizo Büyükkoyuncu^{1*}

The Poetical Memory in Spanish Poetry at the End of the 20th Century

Abstract

In every moment of literary history, the change from one generation to other use to be a natural process, a part of historical and existential evolution. In the same way, the cultural, historical or literary memory evolves in different stages with a sense of uninterrupted continuity. However, in some moments of the history of a cultural community, the normalcy, the continuity of historical process of development breaks. As a result of this, disruptions and ruptures arise, sometimes in a very traumatic way, in the historical memory of that community. The history of Spain and the history of Spanish literature in the 20th century are both marked by civil war and Franco's dictatorship. During the second half of the century, Spain goes through one of these breaks that will have important implications in the continuity of the historical and cultural memory. The normalization process of the cultural memory began to take shape in Spain in the seventies and it involved different social agents.

The aim of this paper is to analyze the important role that Spanish poetry has played at the end of the century in this normalization, in the retrieval and dissemination of a cultural and poetic tradition that had been rejected. At the end of the 1970s, in the context of important political, social and cultural changes the rejected tradition is required to complete not only an individual but also a collective identity.

Keywords: *Spanish poetry, 1970s Spanish poetry, Figurative poetry, Historical memory, Poetic memory.*

1 * İ.Ü., Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yard. Doç. Dr.

1. Introducción.

Cada generación, corriente o movimiento literario recurre a determinados modelos del pasado, a los que recupera y reivindica. Estos colectivos crean lazos afectivos con parcelas del pasado en las que se apoyan para afianzar su identidad, para legitimar su obra, o bien para cuestionar un determinado orden establecido, conformando así su memoria poética. La memoria de cada generación no sólo está formada por recuerdos de una experiencia vivida, unida a los cambios políticos, sociales, culturales e ideológicos, sino que también es una experiencia leída, mitificada y reelaborada por esa colectividad, por ese grupo.

En cada momento de la historia literaria, el relevo generacional suele producirse con normalidad, como parte del devenir histórico y existencial. De la misma forma, la memoria cultural, histórica o literaria va evolucionando en diferentes etapas, pero con un sentido de continuidad no interrumpida. Entendemos así que “la memoria sirve para preservar una continuidad existencial, permite al individuo y al grupo absorber las rupturas, integrarlos en una permanencia e inscribirlos en el registro de la identidad” (Ruiz Torres 2007: 23).

Sin embargo, en algunos momentos de la historia de una comunidad cultural esa normalidad, esa continuidad del devenir histórico se rompe, produciendo alteraciones y rupturas, a veces bastante traumáticas, en la memoria histórica, cultural o literaria. La historia del siglo XX de España y la historia de su literatura, marcadas por la guerra civil y la dictadura franquista, van a vivir precisamente, a lo largo de la segunda mitad del siglo, una de esas rupturas que tendrá importantes consecuencias en la continuidad de la memoria histórica y cultural.

Durante los últimos años, la sociedad española está asistiendo a uno de los debates más polémicos que ha vivido el país desde la instauración de la democracia. Nos referimos al debate sobre la recuperación de la memoria histórica, que ha culminado con la promulgación por parte del actual gobierno socialista de una ley conocida como Ley de la Memoria Histórica.²

² Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. Es una ley aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007.

Esta ley, que ha enfrentado a partidos políticos, medios de comunicación y opinión pública, pretende la recuperación o reparación de los vencidos, represaliados o encarcelados de la guerra civil y del franquismo. Creada para regular las reparaciones que el Estado y las instituciones pueden ofrecer a individuos concretos, esta ley supone el final de un largo proceso que comenzó con la recuperación de una memoria colectiva.

Cuándo y cómo empezó a gestarse este proceso, son puntos sobre los que los historiadores no se ponen de acuerdo. Para algunos, se iniciaría a partir de 1996, tras un cambio de signo del gobierno y tras haber superado una serie de etapas de negación, de olvido y de suspensión de la memoria. Para otros, empezaría algo más tarde, a finales de la década de los 90, y a consecuencia de una serie de medidas de tono conservador tomadas por el nuevo gobierno. (Ruiz Torres 2007: 6)

Creemos, sin embargo, que este proceso comenzó muchos antes. A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, tras la muerte de Franco, y en plena transición hacia un sistema democrático, la sociedad española necesitaba recuperar su memoria, normalizar su historia y completar su identidad, y en ese momento fue fundamental el papel que desempeñó el mundo de la cultura, que cumplió además una función fundamental de reivindicación y difusión de un pasado histórico y cultural. Como afirma el historiador Santos Juliá, “en toda clase de revistas, culturales, de divulgación histórica o de carácter general, (...) en absoluto el pasado reciente estuvo ausente durante la transición y en los años ochenta de la vida pública española” (Ruiz Torres 2007: 13).

Dentro de esa esfera cultural, el mundo de la creación poética vivió un proceso paralelo: la normalización y difusión de una memoria poética que se había visto alterada por la historia. Como afirma el crítico José Enrique Martínez, “La fecha de 1975 marca en la historia española reciente un antes y un después. En cierto modo algo semejante ocurre en el campo de la poesía, si bien adelantándose en algunos años a la evolución política”. “Hacia 1975, la poesía entraba por cauces de normalidad, si llamamos normalidad al cese de las rotundas negaciones de la tradición próxima” (Martínez 1997: 22).

No sólo se trataba de recuperar la obra de poetas que habían pertene-

cido al bando de los perdedores y que en realidad no habían dejado de estar presentes en determinados sectores de la sociedad. Se trataba, más bien, de recuperar los valores éticos y estéticos que la obra poética de muchos de ellos representaba. En las siguientes páginas analizaremos cómo se articula ese proceso de recuperación y cuáles son esos valores que pasarán a formar parte de la poesía española de fin de siglo.

2. El rechazo de los novísimos.

La década de los 70 se inaugura con la publicación de la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles*, que suscitó una gran polémica en el ambiente literario del momento y que supuso, por una parte, el reconocimiento público de la primera generación de poetas nacidos después de la guerra civil, que habían empezado a publicar sus obras a finales de la década de los sesenta,³ y por otra, el desafío que representaba defender un tipo de poesía que rechazaba conscientemente la tradición española.⁴

La intención de esta antología era la de manifestar la existencia de un nuevo tipo de poesía cuyo propósito era, precisamente, el de oponerse a la poesía anterior. Es decir, a una poesía de tono realista heredera de la poesía social de los años 50. Por eso, los poetas presentados en esta antología reivindicaban todo lo que durante las décadas anteriores se había rechazado: el decadentismo, el esteticismo, el léxico modernista y el estilo vanguardista.

Esta generación de los novísimos se caracterizó por su inconformismo y su disidencia política y aunque convivió con otras tendencias poéticas, fue la corriente que marcó la pauta estética durante la década de los 70. Estos poetas, que empezaron a escribir en una sociedad de consumo, tienen una formación influenciada por los medios de masas (el cine, la radio, la televisión), por elementos de la cultura popular (el cómic, las fotonovelas,

3 Pere Gimferrer, el autor más significativo de esta generación publicó su libro *Arde el mar* en 1966. Guillermo Carnero publicaría un año más tarde *Dibujo de la figura*.

4 El autor de *Nueve novísimos*, José María Castellet, había sido también el antólogo de *Veinte años de poesía española (1960)*, una antología de la poesía de postguerra cuyo prólogo representaba la defensa del realismo frente al simbolismo y que, en cierto modo, constituía el manifiesto generacional de los poetas del cincuenta. Con su segunda antología parecía que Castellet se pasaba de un salto al campo contrario, a la apología del esteticismo, el experimentalismo y la frivolidad, lo que contribuyó a la polémica con la que fue recibida esta antología.

los discos, los posters) y por los mitos del cine, del pop o del rock. Rechazan la tradición española, se muestran muy interesados por la literatura de otros países y manifiestan su admiración por autores extranjeros (como Elliot, Pound, Kavafis). Fascinados por la cultura francesa y anglosajona, se alejan conscientemente de la realidad española que les rodea. Introducen en sus poemas elementos exóticos, tienden al automatismo en la escritura -al modo de las pasadas vanguardias- y buscan nuevas formas de expresión tanto en la métrica como en la disposición tipográfica del texto. Incluyen en sus composiciones glosas y citas en varios idiomas, numerosas referencias culturales, exotismos geográficos, irracionalismos y enumeraciones caóticas. En estos poemas se rendía culto a la palabra y lo de menos era el sentimiento del poeta, su interioridad. La identidad del poeta se perdía, se fragmentaba en la propia creación.⁵

Con esta poética marcada por la ruptura y la búsqueda de originalidad, por el rechazo de la tradición y la realidad española, los novísimos ofrecen en sus poemas una huida intencionada de ese entorno con el que no se sienten identificados. Sin embargo, esa misma poética, brillante, complicada, culturalista, supondrá una enorme dificultad en la lectura y tendrá como consecuencia más inmediata un insalvable distanciamiento con el lector.

Esta postura estética en la que subyace una ideología de ruptura, de disidencia, ha sido bastante criticada tanto por algunos contemporáneos, como por corrientes poéticas posteriores que han reprochado a este grupo de poetas que no fueran combativos con la situación española del momento y resultaran un grupo de intelectuales cómodos para el régimen dictatorial.⁶ Por otra parte, otro sector de la crítica ha considerado que la postura estética de los novísimos se debió al cansancio de una poesía de excesivo tono realista, una poesía que había caído en el prosaísmo y que había olvidado a la propia Poesía debido a la búsqueda de la utilidad social.⁷

Desde una perspectiva más actual, podemos decir que la estética pre-

⁵ Este grupo de jóvenes poetas reflejan en el panorama español la ruptura que contra el sistema pretendió el Mayo del 68 francés, que dio paso, como es sabido, a importantes cambios culturales.

⁶ Vid. José Luis García Martín, *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Sevilla, Renacimiento, 1996.

⁷ Vid. Julia Barella, "De los novísimos a la poesía de los 90", *Clarín*, nº 15, Oviedo, mayo-junio 1998, pp.52-55.

sentada por este grupo de poetas, supuso, quizá, una ruptura necesaria, el fin de lo que se venía llamando “poesía de posguerra” y “el nacimiento de una nueva sensibilidad acorde con los nuevos tiempos de libertad sin censura que se avecinaban” (Martínez 1997: 21).

3. Una nueva mirada al pasado.

Hacia 1975 el panorama poético español va a vivir un cambio importante. Varias son las causas que van a propiciar este cambio. Hacia esta fecha, la estética novísima del primer momento parece haberse agotado. Muchos de los poetas pertenecientes a este grupo han evolucionado hacia una poesía más humanizada, su actitud frente a la tradición española se normaliza y se empiezan a reconocer los méritos de ciertos poetas de la promoción de los cincuenta, como Gil de Biedma, Francisco Brines o Claudio Rodríguez. Por otro lado, poco a poco va apareciendo en escena una nueva generación de jóvenes poetas que van a traer consigo una nueva forma de mirar el pasado y que defienden no sólo una normalización sino la reivindicación de toda una tradición poética, a la que se acercarán con una nueva mirada. A esto hay que añadir el importante cambio histórico que supone en estos momentos la muerte de Francisco Franco y la transición a un sistema democrático.

Una de las propuestas más interesantes, que iba sembrar de polémica el panorama de la poesía española y que iba a incidir de manera decisiva en su futuro, es la de un grupo de poetas que se reunieron en torno a lo que ellos mismos denominaron “La otra sentimentalidad”. Esta propuesta, que venía gestándose desde 1980 y que se hará pública y efectiva en 1983, culminó con la publicación en Granada de una breve muestra antológica de tres poetas, que iba precedida por sendos artículos de dos de ellos, Luis García Montero y Álvaro Salvador, y de una poética en verso del tercero, Javier Egea.⁸

Tal y como se presenta a comienzos de los ochenta, La otra sentimentalidad fue acogida con cierto reparo. No es extraño si se tiene en cuenta que aquella propuesta reproducía en buena medida un discurso que ya por entonces despertaba poco interés: el de la ruptura y la novedad. Su punto

⁸ Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero. *La otra sentimentalidad*. Granada, Don Quijote, 1983.

de partida era estrictamente negativo: por un lado, se definían desde un rechazo genérico de la “vieja sensibilidad”, y más concretamente de la estética dominante en la poesía española de los setenta, especialmente de la estética novísima; por otra parte, rechazaban también los límites estéticos y los excesos políticos de un realismo socialista que coartaba la intimidad y la diferencia. Frente a ello y desde sus presupuestos marxistas, proponían una nueva poética que, fundada en un consciente y decidido compromiso ideológico con la escritura, reivindicaba la individualidad de un modo distinto, la intimidad como un territorio histórico.

En sus manifiestos y en su conducta como grupo, *La otra sentimentalidad* tiene un significado estrictamente histórico, restringido al ambiente poético granadino⁹. Sin embargo, esta propuesta va a personalizarse, casi desde un primer momento, en uno de los componentes del grupo, Luis García Montero, gracias al impulso que le dio la consecución del premio Adonais con su poemario *El jardín extranjero* y, como consecuencia de esto, a la publicación del manifiesto sobre la otra sentimentalidad en periódicos de tirada nacional.¹⁰ Esto supuso el lanzamiento de García Montero y de su propuesta fuera de los círculos poéticos granadinos.

En el manifiesto de *La otra sentimentalidad* encontramos marcadas las líneas que irán conformando la labor creativa de este poeta. El punto de partida de su idea de una renovación de la poesía se basa en una firme oposición hacia un tipo de expresión poética que da primacía a un sujeto lírico cuyo objetivo es el de confesar sus agobiados sentimientos y expresar sus esencias más ocultas. En contra de esta idea, García Montero, citando a Antonio Machado, defiende una poesía ubicada en la realidad y la historia y que analice los sentimientos distanciándose de ellos. Por otro lado, Montero afirma en este manifiesto que la poesía (y aquí nos remite directamente a Jaime Gil de Biedma) no es un pozo de verdades eternas, sino un juego, un artificio, la puesta en escena de una historia elaborada por el poeta. En

⁹ Además de los tres poetas del núcleo originario, participan, en mayor o menor medida, de los presupuestos de *La otra sentimentalidad* autores como Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora, Teresa Gómez, Inmaculada Mengíbar, José Carlos Rosales, Justo Navarro, Benjamín Prado o Luis Muñoz, recogidos por Miguel Gallego Roca en su **Antología de la joven poesía granadina**, Granada, La general, 1990.

¹⁰ García Montero publicó el artículo “La otra sentimentalidad” en **El País**, Madrid, 8 de enero de 1983. Posteriormente ha sido recogido también en su libro **Confesiones poéticas**, Granada, Diputación Provincial, 1993, pp. 185-188.

esta puesta en escena tendrá un destacado papel la tradición poética, es decir, la historia de la expresión de los sentimientos, a la que el poeta acudirá constantemente en sus poemas para establecer un diálogo de continuidad con el pasado.¹¹

La propuesta granadina, de la mano de García Montero, tuvo un eco importante en el resto del territorio peninsular. Es probable también que la situación del panorama poético español de aquellos años no fuera ajena a esta iniciativa; con los novísimos en retirada, se podría pensar en una especie de relevo generacional. En cualquier caso, aquella propuesta iba a conectar enseguida con el tono e intereses estéticos de buena parte de la poesía que surgió en España en la década de los ochenta.

De esta forma, el cambio generacional se produjo de forma tranquila, sin estridencias y sin rechazos violentos a los nuevos rumbos poéticos. Una evolución necesaria y esperada que romperá con la tradición de los novísimos por tres razones fundamentales. Primero, por su concepción vanguardista del arte, de sacralización del yo. En segundo lugar, por su carácter extemporáneo, al reclamar la modernidad en un momento en que esta misma modernidad estaba poniéndose en duda. En último lugar, por su rechazo de la buena poesía de posguerra española y de cualquier poesía cercana a la realidad. (Pedro Roso 1993: 21)

Las relaciones entre el pasado y el presente de la poesía española se normalizan. Ahora el pasado se mira de forma diferente, “los clásicos son leídos *de otra manera*: esto es, despojando a las imágenes de toda sorpresa gratuita, de todo ingenio inútil. Las citas y los préstamos se convierten en homenajes y testimonios de distancia en relación con los maestros. Esto es así porque los nuevos autores utilizan sugerencias suyas, pero no respetan el sentido primitivo de los materiales aprovechados. Tampoco respetan el sistema literario que originalmente los ordenaba”. (Siles 1992: 162). Como afirma el crítico Francisco Rico, esta joven generación de los 80 ya no se siente acosada por los fantasmas de la originalidad y la innovación continua. Tanto en prosa como en verso abundan las citas y los préstamos, las alusiones y los ecos. Sin embargo, a diferencia de etapas anteriores, esas

11 Estos dos poetas que Montero cita en su manifiesto - Machado y Gil de Biedma-no sólo van a formar parte de su poética personal, sino que se convertirán en referencia prácticamente obligada en la mayoría de los poetas de esta nueva generación.

transparencias de unas obras en otras no son marcas de literariedad ni contraseñas para iniciados. (Rico 1990: 92)

4. La consolidación de la memoria poética

Desde mediados de la década de los ochenta esta nueva corriente poética irá consolidándose hasta convertirse en la estética dominante de la poesía española de fin de siglo. Conocida como poesía realista, poesía figurativa o poesía de la experiencia, esta tendencia agrupa en sus filas a poetas que pertenecen a diferentes generaciones y también a diferentes ideologías políticas: poetas de la generación del 50 que aún siguen publicando, poetas del 70 que han abandonado la estética novísima y se adentran en los nuevos rumbos poéticos y poetas de la nueva promoción de jóvenes, algunos de ellos, como Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes, fervorosos defensores de esta nueva tendencia.

El hecho de que representantes de estas tres generaciones se encuentren identificados con una misma estética, en una tendencia poética en la que el diálogo con el pasado es elemento fundacional, apoya la idea que habíamos defendido al principio de nuestro trabajo de que la recuperación de la memoria histórica empezó a gestarse ya en estas fechas y también la de que el mundo de la poesía es partícipe de esa labor de normalización que la sociedad española necesitaba. De la misma manera, se van a recuperar también unos valores éticos y estéticos, que serán difundidos por esta nueva poesía, rescatando una memoria colectiva que se irá entretejiendo con la memoria individual.¹² El diálogo con el pasado supone así “la manera propia de utilizar algo que pertenece a todos, el lenguaje, la historia, y que permite definir en su horizonte colectivo las individualidades sociales y literarias” (García Montero 1993: 229).

Esta poética figurativa o de la experiencia, va a ir elaborando un discurso acorde con una nueva sensibilidad frente a la historia y frente al valor de la poesía. El interés de estos poetas se centra en llamar la atención sobre el hecho de que la poesía, o las diferentes corrientes poéticas, nos son una representación aislada que dependen exclusivamente del genio creador. La poesía es una realidad enclavada dentro de una sucesión histórica, dentro

¹² Esta tendencia poética tuvo una gran difusión. Apoyada por editoriales, premios, crítica y antologías, bajo su sello se editaron poemarios que gozaron de un gran éxito de ventas.

de un devenir temporal. Esta postura les hace estudiar en profundidad ese pasado literario buscando aquellos elementos que les sirvan para construir su discurso poético, ya sea rechazando determinadas corrientes estéticas, o recuperando otras, más afines a su pensamiento.¹³

En este sentido, cuando revisan, desde una perspectiva actual, los diferentes presupuestos estéticos e ideológicos de las tendencias seguidas por la poesía moderna, se centran en el análisis de la división que se había originado en el romanticismo, contrapuesto siempre a los principios racionalistas. Una división que enfrenta a las corrientes poéticas que sacralizan al “yo” y se distancian de la sociedad (romanticismo, modernismo o vanguardismo), con otro tipo de poesía realista o social, que sacraliza la verdad histórica y colectiva y niega todo argumento subjetivo olvidando al sujeto individual. Uno de los objetivos prioritarios de la corriente que nos ocupa será, precisamente, la de distanciarse de esa división generada en la modernidad y conseguir superarla.

La recuperación de la tradición es un hecho que se encuadra dentro de la posmodernidad. No olvidemos que ya la generación anterior había trabajado con estrategias de recurrencia intertextual en textos llenos de citas literarias o no literarias, en castellano o en otras lenguas, y que dotaban a los textos de un considerable culturalismo externo. Pero en la poesía de la experiencia, la relación con la tradición tendrá una actitud diferente: la de incluir en el propio discurso poético al pasado literario para establecer no tanto un distanciamiento irónico, sino una continuidad.

Esta reivindicación de una poesía basada en la tradición se materializa en la práctica en lo que podríamos definir como una poética constructiva: para estos autores la poesía no es un acto de destrucción, ni de ruptura, ni de marginación. Su rebeldía de poetas ha sido la de normalizar la poesía, rescatarla de esa famosa torre de marfil, darle su lugar en la historia, acercarla a la realidad e incluirla en la vida cotidiana.¹⁴

13 Son interesantes a este respecto las series de artículos sobre teoría y crítica poética recogidos por Luis García Montero en los volúmenes *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993 y *El realismo singular*, Bilbao, Libros de Hermes, 1993.

14 No hay que olvidar que aunque esta corriente es la que marca la pauta y la hegemonía durante estos años, convive con otras tendencias –de menor resonancia– reacias a esa “normalización” de la poesía, que rechazan el realismo y el figurativismo y que se consideran

Esta generación poética va a mostrar su preferencia por una de las líneas más importantes de la tradición poética española del siglo XX. Una línea que se basa en una poesía de carácter ético y moral, en una concepción de la poesía como reflexión del yo poético y que se instala en los valores de lo real y lo cotidiano. Una forma de entender el hecho poético que va desde Unamuno a Antonio Machado, y que pasa por García Lorca, Alberti, Cernuda, Blas de Otero, Gil de Biedma o Ángel González.

Para reforzar su poética constructiva, los poetas de la experiencia mantienen en sus poemas un continuo diálogo con la tradición a través de referencias explícitas e implícitas a obras y autores del pasado. Esta estrategia de la intertextualidad, característica de la literatura posmoderna, será también un recurso al que acuden otros géneros literarios en la literatura española de las últimas décadas.

Esta vinculación con el pasado presenta dos actitudes diferentes, dos formas de mirar hacia la tradición. Por un lado, una mirada irónica, distanciada, en la que los modelos son parodiados sin respetar ni recuperar los códigos ideológicos en los que fueron producidos. Y por otro lado, una mirada de continuidad y de homenaje hacia unos modelos de los que se siente heredera y deudora. Una mirada que hace incluir a esos modelos en el discurso poético como prueba de continuidad histórica.

Generalmente esa mirada irónica, de tono paródico, es la que encontramos en la recuperación de formas métricas y composiciones poéticas pertenecientes a los clásicos españoles, es decir, medievales, renacentistas y barrocos. La imitación sería aquí un simple juego formal. Esas composiciones clásicas se recuperan y se manipulan, creando para ellas un contexto, un escenario y unos temas bastante ajenos a los originales. Es un divertimento, una forma de adiestramiento técnico que, sin embargo, intenta revalorizar una parte fundamental del pasado poético.

La otra mirada presenta una actitud radicalmente diferente. Se recupera una tradición poética que parte del siglo XIX y que está más próxima a las inquietudes sentimentales y artísticas de estos autores. El peso que esta tradición cobra en los poemas es mucho más profundo y las citas, presta-

a sí mismas marginales y rupturistas. Este es el caso de la llamada “poesía del silencio”, enfrentada en la década de los 90 a los presupuestos de la poesía de la experiencia.

mos y alusiones se entrelazan en el propio discurso poético con una clara finalidad: la de potenciar la idea desarrollada en cada poema apoyándose para ello en otras voces líricas de un pasado cercano. Esta actitud implica una relación de diálogo con los maestros y la apropiación de otros mundos poéticos que sirven a los poetas de la experiencia para dar forma al suyo. En suma, el reconocimiento y la demostración de que un poeta no nace de la nada, sino que también es el resultado de modelos anteriores, y que el acercamiento al pasado, a la historia, se basa en el interés por recuperar, sin renunciar a ninguno, los logros conseguidos por la tradición poética.

La continua aparición de citas de otros autores, es decir, la aparición de la literatura dentro de la propia literatura, convierten a la poesía en un juego poético en el que ni la originalidad ni la imitación parecen ser preocupaciones esenciales para el poeta. Los objetivos de esta poesía se cumplen en el interior del poema, en ese minucioso trabajo de elaboración que nos presenta unas composiciones con una gran carga cultural interna, y que nos conduce hacia un tipo de poesía cuya finalidad esencial parece asentarse en la búsqueda del conocimiento personal e individual.

Una búsqueda de conocimiento que no sólo interesa al poeta, sino que también se hace extensible al lector. La poesía de la experiencia, en su afán por mantener un diálogo entre pasado, presente y realidad, tendrá siempre en cuenta en su poética la figura del lector. Un lector necesariamente inteligente. Un lector con el que se establece una relación de cómplicidad y de igualdad.¹⁵ Ya hemos visto como en su relectura de la tradición esta nueva tendencia se desmarca de las corrientes vanguardistas que habían roto sus relaciones con la sociedad y con el exterior. La crítica principal que se hace a la generación inmediatamente anterior, la de los novísimos, se basa precisamente en esa escisión.

Este desacuerdo con las corrientes poéticas que basan los fundamentos del hecho poético exclusivamente en la estética y que se convierten en un reducto donde la poesía les pertenecerá sólo a unos pocos, les hace volver su mirada y su interés hacia otras tendencias que se han caracterizado por

15 Es lo que esta corriente poética ha denominado como “lector cómplice”, que participa como figura esencial en el proceso de la creación poética. Vid. Luis García Montero “Una poética de la complicidad” en *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial, 1993, (pp.122-126).

defender los vínculos con la realidad. La vuelta a algunos de los presupuestos de las poéticas neoclásicas, la influencia manifiesta de la obra de autores interesados también en el destinatario de sus poemas, y la propuesta de una poética de corte realista son causa y consecuencia de asumir con normalidad que se escribe para un lector.

Para estos poetas, el lector es un espacio literario, igual que lo es el autor, una posición que hay que configurar y en la que hay que pensar. Según esto, el poema debe aceptar sus responsabilidades con el lector. No quiere decir esto que deba acomodarse a una tendencia populista en favor de una mayor acogida del público, ni que el poeta deba pensar en los otros al escribir, sino que esta responsabilidad debe asumirse desde la consideración de que “el poeta piense en sí mismo como una persona normal, como ciudadano con una experiencia común al resto de la colectividad” (García Montero 1993: 177).

En definitiva, esta nueva tendencia poética supone una vuelta a la humanización y a la memoria como apoyo para el individuo. Desde la revisión de los presupuestos románticos e ilustrados -que centraron precisamente su discurso en la importancia del sujeto- y desde la reivindicación del lector como parte esencial en el diálogo poético, esta poesía supone una búsqueda de identidad. Es un proyecto de continuidad que considera que la historia no ha muerto, que tiene un pasado un presente y un futuro y que ese futuro sigue estando en manos del individuo y de la suma de individuos que es la colectividad. La poesía es parte de esa construcción de la historia y le sirve al sujeto como una forma de conocimiento personal y colectiva.

5. Conclusión

La poesía española de fin de siglo recupera para sí misma y para la sociedad una memoria poética que había sido rechazada. A través de una serie de elementos estéticos y valores éticos que se usarán como estrategias técnicas de su poética, esta poesía se convertirá en un vehículo idóneo que potenciará el diálogo entre el pasado y el presente, entre el individuo y la colectividad.

La recuperación de una tradición poética, la utilización de un sujeto

lirico que se convierte en portavoz de esa memoria, la instauración de una poética constructiva que utiliza todos los materiales útiles del pasado, la defensa de una poesía del diálogo y del conocimiento y la inclusión de la figura del lector como parte fundamental de ese diálogo, hacen que esta poesía consiga preservar una identidad histórica colectiva, y la enlace con las identidades individuales del autor y del lector.

La labor llevada a cabo por este amplio grupo de poetas, de diferentes edades y diferentes ideologías, a través de una poesía que, sin ser poesía social ni estar politizada, está profundamente comprometida con la historia, es parte fundamental de un proceso histórico esencial en la sociedad española que en estos últimos años parece estar llegando a su final.

BIBLIOGRAFÍA

Barella, Julia (1998) “De los novísimos a la poesía de los 90”, *Clarín*, nº 15, Oviedo, mayo-junio 1998, pp.52-55

García Martín, José Luis (1996) *Treinta años de poesía española (1965–1995)*, Sevilla, Renacimiento.

García Montero, Luis (1993) *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

Martínez, José Enrique (1997) *Antología de poesía española (1975–1995)*, Madrid, Castalia didáctica.

Rico, Francisco (1991) “De hoy para mañana: la literatura de la libertad” en Darío Villanueva y otros, *Los*

nuevos nombres: 1975–1990, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 86-93.

Ruiz Torres, Pedro (2007) “Los discursos de la memoria histórica en España”, en *HISPANIA NOVA. Revista de*

Historia Contemporánea. Número 7, ISSN: 1138-7319. <http://hispanianova.re-diris.es>

Roso, Pedro (1993) *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes.

Siles, Jaime (1992) “Ultimísima poesía española escrita en castellano” en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos*

nombres: 1975–1990, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 161-164.