

La otra sentimentalidad en su contexto, muchos años después*

JUAN JOSÉ LANZ
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

Recibido: 12 de noviembre de 2017

Aceptado: 5 de diciembre de 2017

Abstract: Throughout this work it is a question of reconstructing the context in which the poetic movement *La otra sentimentalidad* arose, at the beginning of the eighties, analyzing the ideological and aesthetic approaches of this movement and the poetic evolution of its main representatives. The aim of this essay is to show how poetry works as a historical document of a given period and to analyze the relationship between poetry and ideology.

Key words: Otra sentimentalidad, Spanish Poetry of the 20th and 21st Century, Poetry as a historical document, Poetry and ideology, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea.

Resumen: A lo largo del presente trabajo se trata de reconstruir el contexto en que surgió el movimiento poético *La otra sentimentalidad*, a comienzos de los años ochenta, analizando los planteamientos ideológicos y estéticos de dicho movimiento y la evolución poética de sus principales representantes. Se trata de mostrar cómo la poesía funciona como un documento histórico de una época determinada y de analizar las relaciones entre poesía e ideología.

Palabras clave: Otra sentimentalidad, poesía española del siglo XX-XXI, poesía como documento histórico, poesía e ideología, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea.

* Este trabajo se ha desarrollado dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

Fue Baudelaire quien proclamó con rotundidad la necesidad de establecer una teoría racional e histórica de lo bello, en oposición a la teoría de lo bello único y absoluto, subrayando que la dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre y que, por lo tanto, las obras de arte aportan un valor histórico por sí mismas que se deriva en última instancia de la propia historicidad del hombre y de la historicidad de los sentimientos que lo conforman. Si el arte es “la belleza expresada por el sentimiento, la pasión y la fantasía de cada uno”, como proclama en el “Salón de 1846”, es lógico que la belleza, que participa de esos sentimientos particulares condicionados históricamente, sea histórica y cambie con el tiempo. Así, una concepción histórica de la belleza estará vinculada a una concepción histórica de los sentimientos, a una sentimentalidad históricamente condicionada, como supieron ver con una claridad meridiana tanto Walter Benjamin como Bertolt Brecht. El arte importa, por lo tanto, por el valor histórico de la belleza que incorpora, por el valor histórico de la sentimentalidad que lo conforma y por la moral que su discurso dibuja en un momento determinado. Es, por lo tanto, un producto histórico. Pero, como tal, es también un producto ideológico, fruto de los elementos que, consciente o inconscientemente, determinan su producción.

Casi por las mismas fechas en que Baudelaire escribía las palabras citadas, Marx y Engels proclamaban desde las páginas del *Manifiesto comunista* (1848): “La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero”. Desvelaban (dentro de aquella psicología del desvelamiento que describiría Arnold Hauser para el marxismo y el psicoanálisis freudiano), así, la base ideológica del sentimentalismo burgués, que encubre bajo la apariencia emocional de las “relaciones familiares” la realidad material de una relación económica cuyo fin último es la explotación del hombre por el hombre.

Dentro de la lógica dominante desde el proyecto ilustrado, el arte en general y la lírica moderna en particular quedaban, tal como lo describiría a la altura de 1924-1925 Antonio Machado, por boca de Jorge Meneses, como “un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada”; se situaban, desde la perspectiva kantiana dominante, en aquella zona en que la belleza se define como la forma pura de la finalidad o la finalidad sin fin y queda, por lo tanto, desplazada del espacio que desde la misma perspectiva define lo “útil”. La belleza, en consecuencia, resultaba así una emoción subjetiva, que nada tenía que ver con lo público y colectivo;

un reducto para la intimidad construida desde la lógica burguesa del beneficio económico y la explotación del otro. La lógica opositiva razón/sentimiento, público/privado, colectivo/subjetivo, puro/impuro etc. respondía a un mismo eje de razonamiento, fruto, como señaló en su momento el profesor Juan Carlos Rodríguez, de la ideología burguesa. Esa crisis de la ideología burguesa, percibida por Machado en la lírica, conllevaba una transformación de la sentimentalidad que la vehiculaba: “Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores”. El poeta sevillano apuntaba, así, una lírica cordial, en la que el corazón sintiera con otros, “¿por qué no con todos?” Sobre ese tema volvería Machado en 1931 en su “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”, para señalar:

Nueva sensibilidad es una expresión que he visto escrita muchas veces y que, acaso, yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. Una nueva sensibilidad sería un hecho biológico muy difícil de observar y que, tal vez, no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. Nueva sentimentalidad suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian a través de la historia y aun durante la vida individual del hombre.

Y, en las mismas páginas, auguraba para la lírica del mañana “un retorno [...] a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro”. Cualquier lector de Ortega habrá notado el guiño irónico a la “nueva sensibilidad estética” que preconizaba el filósofo madrileño en 1924-1925 en *La deshumanización del arte* y la crítica implícita a los postulados neokantianos que sustentaban el modelo formalista por él defendido, y que avala, sin duda, una lectura diferente de la vanguardia histórica.

No es extraño que esas palabras de Machado resonaran años más tarde en el prólogo que José María Castellet escribiría para su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, dedicada justamente a la memoria del poeta sevillano, en quien los jóvenes escritores, en palabras que el crítico toma de Luis Cernuda, “encuentran [...] un eco de las preocupaciones del mundo que viven”. Aquellos jóvenes poetas que caminaban “hacia un realismo histórico” entroncaban con el autor de *Juan de Mairena*, del *Abel Martín* y de *Los complementarios*, más que con el Machado poeta. Junto al ejemplo de Machado, el modelo teórico expuesto por Castellet para avalar a la nueva promoción de poetas se sustentaba fundamentalmente en “El poeta y las fases de la realidad”, de Pedro Salinas, publicado por primera vez en *Ínsula*, en

1959, y en dos textos de Luis Cernuda: *Historial de un libro* (1959), como reflexión autorreferencial que muestra la conciencia del poeta sobre su propia obra, y *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), que diseña la perspectiva y el análisis de la poesía precedente. Cernuda habría de ser, en palabras de Jaime Gil de Biedma, ejemplo modélico para un tipo de poesía que hundía sus raíces en la tradición anglosajona y que habría de renovar la tradición hispánica. Sus poemas —afirmará en “El ejemplo de Luis Cernuda”— “parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal”; en consecuencia, “el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa”.

Como recordaría Jenaro Talens en el prólogo de *El espacio y las máscaras. (Introducción a la lectura de Cernuda)* (1975), a comienzos de los años setenta, de la mano de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, “una nueva mentalidad quería sustituir el *machadismo* y *cernudismo* imperante en la poesía de posguerra”, entendiendo por ambos términos “una cierta postura ética o de compromiso, que la poesía debía abandonar”. Ese mismo año de 1975 se publicaría también *La poética de Luis Cernuda*, de Agustín Delgado, que ya había reivindicado al poeta desde las páginas de la revista leonesa *Claraboya*, aquella defensora del “marxismo de secano”, como escribiría Guillermo Carnero en 1978. Un año antes se había publicado la primera edición española de su *Poesía completa* (1974), en la editorial de Carlos Barral, de la mano de Derek Harris y Luis Maristany.

Si he querido evocar estos lugares comunes es porque describen las bases fundamentales que constituirán el ideario de *la otra sentimentalidad* granadina y porque sirven para situar el origen de dicho movimiento en su verdadero contexto estético e histórico: la resaca que deja la marea *novísima* en los años posteriores a su eclosión y el período transicional que comienza a vivirse en los estertores del franquismo y fundamentalmente tras el atentado contra Carrero Blanco y que se extiende hasta el inicio de la década siguiente. Muchas de esas referencias volverán a aparecer mencionadas en los textos programáticos y manifiestos poéticos que en torno a 1979 y 1983 formularán el fundamento estético del grupo granadino. También Castellet, en su polémico prólogo de 1970, hablaba en términos orteguianos del nacimiento de “Una nueva sensibilidad” para justificar la “ruptura” sin condiciones de los poetas que presentaba con el “realismo” precedente, convertido en esos momentos en verdadera “pesadilla estética”, desde los presupuestos defendidos allí:

[...] en contra de la poesía anterior intencionadamente no solo *contenutista*, sino muchas veces didáctica o políticamente energética, los jóvenes poetas [...] proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma [...]; el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo [...] que un material literario transmisor de ideas o sentimientos.

En el mismo sentido parecían incidir las “poéticas” de los allí antologizados. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, proclamaba que “la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada”. Guillermo Carnero, por su parte, señalaba: “Poetizar es ante todo un problema de estilo. [...] no hay ningún asunto, ninguna idea [...], que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte”. En fin, el rechazo de cualquier compromiso aparente y la reivindicación de la autonomía de la obra poética tenían su correlato en la proclamación de su falta de operatividad social; pero nótese la advertencia del poeta: “tal como está organizada la cultura”. Es decir, cabía otra organización de la cultura en que la poesía resultaría útil en la construcción social y en la transformación del mundo. La aceptación de las proclamas formalistas, revividas por la *nouvelle critique* francesa en los años sesenta, y las propuestas telquelianas apuntaban precisamente a un proceso de desideologización del lenguaje literario y al abandono de la Historia como motor del cambio social; un aparente *fin de la Historia*, como proclamaría años más tarde Francis Fukuyama, paralelo a aquel *crepúsculo de las ideologías* que había dictaminado en 1965 Gonzalo Fernández de la Mora al paso del franquismo tecnocrático, que definiría, desde la perspectiva de Lyotard, la “incredulidad con respecto a los metarrelatos” característica de *La condición postmoderna* (1979), desde finales de los años cincuenta.

Pero esas mismas propuestas apuntaban a una lectura mucho más sutil. Porque efectivamente a la altura de 1970 nadie afirmaba ya que el poema fuera un mero “transmisor de ideas o sentimientos”; ese debate ya había quedado resuelto al menos desde casi una década antes con la polémica entre conocimiento y comunicación. Pocos ponían en duda, con el desarrollo incipiente de la semiótica (*Elementos de semiología*, de Roland Barthes, se publica en 1964; los textos de Lotman no empiezan a publicarse en español hasta comienzos de los años setenta; *La estructura ausente*, de Umberto Eco, no se traduce hasta 1972), que el poema fuera un “signo”. Efectivamente, se había demostrado la escasa operatividad de un compromiso previo al acto de escritura, que había derivado en aquel “formalismo temático” que José Ángel Valente había denunciado a comienzos de los años sesenta. Era evidente que, como

recordaría en 1984, Luis García Montero, en un artículo publicado en la revista granadina *Nefelibata*, “el auténtico compromiso histórico se sumerge en los límites de la obra, no en los buenos sentimientos, en la postura civil del poeta”. El compromiso, pues, no es de los sujetos civiles, de las voluntades personales de estos sujetos, sino de los discursos que estos producen. Es decir, el auténtico compromiso es un acto de escritura, independiente del sujeto civil, por el que se revelan las relaciones de poder en el espacio del texto. “La importancia y trascendencia de la poesía debe estar motivada —escribía Álvaro Salvador en 1994— por el hecho de ser entendida como un *acto de lenguaje*”. Se trata, pues, continúa el poeta, de “separar la ideología de sus aparentes verdades, [...] de poner al servicio de la sociedad un discurso que se cuestiona a sí mismo”, que, de este modo, se enuncia como *contradicción*. Roland Barthes ya había señalado en *El grado cero de la escritura*, que “la escritura es un acto de solidaridad histórica” y que “la escritura es [...] esencialmente la moral de la forma”. Nadie ponía en duda, pues, a la altura de 1970, la signicidad del poema; pero sí su proclamada autonomía y neutralidad desde una perspectiva formalista. Tal como había señalado Valentín Voloshinov a la altura de 1929 en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, “donde hay un signo, hay ideología”; de donde se deriva que el signo es signo de una ideología, es signo ideológico.

La traducción inglesa del libro de Voloshinov es de 1973; habría que esperar a 1976 para la edición argentina. Pero las corrientes renovadoras del marxismo estructural que venían de Francia, de la mano de la sociología y la filosofía por parte de Louis Althusser (o de su discípulo Pierre Macherey, autor de *Pour une théorie de la production littéraire* [1966]) o del psicoanálisis por parte de Jacques Lacan, coincidían con algunas de estas perspectivas. Y así comenzaban a alzarse voces en contra de ese proceso desideologizador del discurso poético. Jenaro Talens, por ejemplo, que se había licenciado y doctorado en la Universidad de Granada, declaraba en 1974 en su poética para la antología *Poetas españoles poscontemporáneos*, de José Batlló, que “el objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia [...] sea [...] el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia *a través del* lenguaje”. Un año antes Juan Carlos Rodríguez señalaba en un sentido semejante: “La poesía es un *trabajo ideológico perfectamente objetivo*, que puede saltarse [...] las normas de la ideología dominante”. Se trataba, por lo tanto, de construir un materialismo histórico distinto para la poesía,

una nueva práctica materialista de la poesía, de concebir la palabra poética como signo ideológico e histórico y de analizar su potencialidad para desvelar la invisibilidad de lo establecido, puesto que, tal como resumiría Juan Carlos Rodríguez en 1994, haciéndose eco de la lógica marxista apuntada, “no hay enunciación que no surja de un determinado inconsciente ideológico”. Ya, en uno de los primeros textos programáticos para *la otra sentimentalidad*, que servía como prólogo en 1980 a *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador, había señalado el profesor de Granada la necesidad de “entender la poesía como producción ideológica, [...] como un instrumento más de la lucha ideológica” (en ello insistiría unos meses más tarde al presentar a Javier Egea: “la poesía es siempre ideología”), lo que supone desneutralizar la poesía como producción burguesa. Si el texto poético, en su signicidad, es un producto ideológico, es evidente que funciona como motor de cambio de la Historia, y la capacidad de producir la Historia implica la potencialidad de transformarla. “Nosotros —escribiría Álvaro Salvador en 1990, ironizando sobre el título de Francis Fukuyama— creemos profundamente en la historicidad de la poesía y no pensamos que la Historia haya concluido”.

Así pues, más allá de la neutralidad y autonomía del signo lingüístico y poético propugnada por los modelos formalistas y neoformalistas revividos por algunas poéticas novísimas, fundada en la estabilidad entre las relaciones significante/significado, que transfiere un inmovilismo social derivado de la ideología burguesa que soporta dicho modelo, la propuesta de Voloshinov, desde una óptica marxista, apunta a un dinamismo revolucionario: “las distintas clases sociales usan la misma lengua. Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas”. Y concluye el pensador ruso: “El signo llega a ser la arena de la lucha de clases”. El signo poético se convierte, así, en el espacio de la lucha ideológica de las clases sociales, expresando las contradicciones de la sociedad que sustenta dicho sistema de clases. Pero el signo poético en cuanto signo ideológico, en su dialéctica interna, muestra una contradicción inherente, puesto que, a la vez que revela la necesaria transformación dialéctica de la sociedad, “trata de estabilizar el modelo inmediatamente anterior”. Justamente esa es la función de la poesía: hacer evidente la contradicción, puesto que, como había señalado Juan Carlos Rodríguez en *Lorca y el sentido* (1994), “sin contradicciones no hay enunciado posible”. El valor de la poesía es, pues, la representación de la contradicción como modo de construir las cosas de otra manera desde el lenguaje, resolver

el lenguaje como contradicción a la vez que decir las cosas desde otro lado, al modo brechtiano, participando en la historia y revelando su proceso.

Vistas así las cosas, el modelo sistemático del formalismo resulta incompatible con la comprensión histórica, que resulta siempre una anomalía. La quiebra formalista entre el sistema y la historia, fruto del modelo kantiano y de la ideología burguesa y productiva (explotadora) que sustenta, conlleva una serie de relaciones opositivas (lengua/habla, sistema/uso, significante/significado, sincronía/diacronía, sintagma/paradigma, etc.) que resultan paralelas a otras de corte ideológico (colectivo/individual, privado/público, razón/sentimiento, útil/inútil, etc.). Una visión monológica de esas relaciones opositivas refleja un estadio inmutable de lengua (sincrónico) ajeno a todo cambio, por lo que entre el sistema de la lengua y su historia no hay relación ni motivación común. Como señalará García Montero en su “Explicación” para *La generación de los 80* (1988), “se separa lo privado de lo público, del mismo modo que los significantes se separan de los significados”. En consecuencia, una relación dialéctica entre significante y significado implica un modelo de transformación social en una dialéctica paralela entre lo privado y lo público, que sitúa a la palabra “como el fenómeno ideológico por excelencia”, como señalará Voloshinov. La *palabra* será el material privilegiado de la comunicación cotidiana; “el llamado lenguaje coloquial con sus formas se localiza precisamente [...] en el área de la ideología de la vida cotidiana”. Esto planteará, como observó Juan Carlos Rodríguez, una nueva relación del poeta con el lenguaje “y, sobre todo, con la asunción del lenguaje de la calle”, que conlleva una redefinición de las relaciones público/privado con un claro planteamiento ideológico: desvelar el modelo ideológico que subyace en una concepción fundada en la excelsitud del lenguaje poético; mostrar la transformación social que implica una relación diferente de la lengua coloquial en el discurso poético. Esto conllevaba también la definición de una *sentimentalidad* distinta de la que había sustentado el discurso poético dominante durante los últimos siglos, una *sentimentalidad otra* que pretendía la fusión de vida y escritura, una “escritura del cuerpo” (el modelo cernudiano será central en este sentido), en la que insistirán Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, como un modo de romper la separación entre lo privado y lo público, una relación dialéctica entre significante y significado que contribuyera a una transformación de la sociedad en que participa y que construye ese discurso. Como subrayaba García Montero en 1983 en el manifiesto que daba nombre al

nuevo movimiento, “romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida”. Esa sentimentalidad distinta se iba a mostrar en la producción de un sujeto diferente, lejos del sujeto burgués, signado por su carácter contradictorio. Una sentimentalidad distinta implica una intimidad diferente, la definición de la intimidad como el espacio de la confrontación social e ideológica entre el sujeto y el mundo, en un ser histórico, formulado en una estructura dialógica, que asume la distancia y su respuesta. Antonio Jiménez Millán describirá con versos diáfanos el espacio contradictorio de esa nueva intimidad, de esa *intimidad otra*, en *Inventario del desorden* (2003):

[...] esas fotografías que no venció el olvido
y nos traen, de pronto,
un sentimiento ambiguo,
un amor que no excluye la distancia,
así, en la intimidad,
que es el lugar de la contradicción.

Para estos poetas, efectivamente, “la intimidad [...] es el lugar de la contradicción”. La “otra sentimentalidad” no era, así, sino “la representación poética de un modo muy concreto de concebir y vivir la realidad, y de sentirla”, en palabras de Álvaro Salvador. Naturalizar la lengua coloquial en el discurso poético era un modo de desacralizar la poesía como campo literario autónomo, de revelar la ideología subyacente a esa concepción y de reideologizar esos discursos. Reivindicar la ternura, por otro lado, implicaba no solamente escenificar los sentimientos para su análisis (“cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios —había escrito García Montero en 1983— se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos”), sino oponerse a un modelo lingüístico que naturaliza un estadio de violencia y explotación.

Desde esa perspectiva adoptada, la poesía ya no era un adorno inútil reducido al uso privado. Es evidente que quien pretende reducir el uso de la belleza al ámbito de lo privado, de lo particular, de lo individual, lo hace a sabiendas de que oculta el empleo de dicha belleza como un instrumento de control institucional. Ante lo que se abre la expectativa necesaria de reivindicar un uso público de la belleza, asumiendo su propio carácter transgresor, que subvierta el modelo de la radical separación entre el individuo y la sociedad, con la voluntad de “romper la

separación imaginaria entre el yo y el sistema”, como señalará García Montero en 1984. Solo subvirtiendo ese falso sistema dicotómico, planteando la belleza como una cuestión pública, siendo conscientes de que esta es un producto histórico y colectivo, y de que su disfrute viene condicionado por el propio sistema que la propicia, se puede plantear la apropiación colectiva de la cultura y su uso democrático en una sociedad abierta a la utopía. Solo de este modo la poesía resulta útil, “si —como leemos en un texto de 1993— sabe participar en la elaboración de esta respuesta” que requiere una actualización de nuestros contratos sociales. Como proclamaba García Montero a la altura de 1992 en “Los argumentos de la realidad”: “Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos”. Es ahí donde se define radicalmente la utilidad de la poesía, de la belleza, en la construcción de la sociedad democrática, en la conciencia de que la realidad y la Historia se pueden apropiar en la palabra, de que la realidad y la Historia están por hacer.

La reivindicación de una utilidad para la poesía que supere el viejo tópico de la marginalidad social del artista que había elaborado una parte del discurso de la modernidad, iba a llevar unos años más tarde, en el caso de García Montero, a la reivindicación del modelo ilustrado en el planteamiento de una desacralización de la experiencia poética como resultado de una subjetividad divinizada en la crisis romántica, que resultaba complementaria, desde su perspectiva, de los logros conseguidos por la poesía de la experiencia, tal como la habían concebido los poetas del medio siglo. Una reivindicación del proyecto de la Ilustración como base de un desarrollo incompleto de la modernidad, que reivindica, en la vía que subrayaba Jürgen Habermas, una manera de experimentar el arte que reclama un espectador competente capaz de relacionar las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida.

Si los orígenes de la “otra sentimentalidad” deben remontarse a finales de los años sesenta, cuando un grupo de intelectuales y universitarios granadinos comenzaron a reunirse en torno a Juan Carlos Rodríguez y la Asociación Cultural Antonio Gramsci o en torno a revistas como *Tragaluz* (1968-1969), creada por Álvaro Salvador y Manuel Alvar Ezquerro, en el horizonte intelectual del Mayo del 68, o en los Premios García Lorca de la Universidad de Granada que, desde 1970, irán obteniendo Álvaro Salvador, Javier Egea (accésit), Antonio Jiménez Millán y Luis García Montero, o en el homenaje a Lorca en junio 1976, y en la visita de Louis Althusser a la Facultad

de Filosofía y Letras de Granada en marzo de ese mismo año para impartir su conferencia “La transformación de la filosofía”, es en torno a 1979 y 1983 cuando se van a formular los fundamentos estéticos del grupo en una serie de textos programáticos y manifiestos poéticos que culminarían en el libro colectivo *La otra sentimentalidad* (1983), firmado por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Es cierto que algunos textos importantes pueden remontarse algunos años atrás: “Poesía en Granada” (1973), de Juan Carlos Rodríguez, o “*Jacinta la pelirroja* o la erótica moderna” (1977), donde se ve el libro de José Moreno Villa como “la única muestra existente en nuestro país, en ese momento, de la llamada *poesía de la experiencia*”, y “La heterogeneidad de ser Félix Grande, la otredad de ser Horacio Martín” (1978), de Álvaro Salvador, donde se reivindica la singularidad, modernidad e interés para los jóvenes poetas de *Las rubíayatas de Horacio Martín* (heteronimia, erotismo y conciencia lingüística), o los artículos de Antonio Jiménez Millán publicados a partir de 1978 sobre los escritores comprometidos en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. Por otro lado, en 1974 había aparecido un libro teórico fundacional para *la otra sentimentalidad*, como es *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, de Juan Carlos Rodríguez, y diez años más tarde, en plena eclosión del movimiento granadino, se publicaría *La norma literaria. Ensayos de crítica* (1984), que ha de considerarse en el contexto de los manifiestos y demás textos que sirven de presentación al grupo.

La difusión de esos textos programáticos coincide con un momento de ebullición estética y social, de debate constante y de revisión de los modelos poéticos precedentes: el proceso de progresiva canonización de la generación del 50 con las antologías de Antonio Hernández (1978) y Juan García Hortelano (1978), la edición de la poesía reunida de algunos de los novísimos (Pere Gimferrer, Guillermo Carnero), la aparición de nuevos poetas coetáneos de éstos (Miguel D’Ors, Fernando Ortiz) y la reaparición de algunos poetas 68 que habían quedado eclipsados por la marea novísima y que defienden modelos poéticos diferentes (Diego Jesús Jiménez, Juan Luis Panero, Aníbal Núñez, Antonio Carvajal, José-Miguel Ullán), la incorporación de jóvenes poetas que comienzan a publicar sus primeros libros. No pueden olvidarse, en este ámbito, los repasos generacionales, ajustes de cuentas encubiertos algunas veces, en la revista *Poesía* de Guillermo Carnero (“Poesía de posguerra en lengua castellana”, n.º 2, 1978), de Leopoldo María Panero (“Última

poesía no española”, n.º 4, 1979) o Luis Alberto de Cuenca (“La generación del lenguaje”, n.º 5-6, 1979-1980), o Luis Antonio de Villena en *Quimera* (“Lapitas y centauros”, n.º 12, 1981). Tampoco pueden olvidarse los procesos de canonización estética de la “nueva poesía” con la antología de Rosa Pereda y Concepción G. Moral, *Joven poesía española* (Cátedra, 1979), que supondría, en acertada expresión de Juan Manuel Rozas, la ascensión de “Los novísimos a la cátedra”, o con monográficos como el dedicado a la “Poesía española actual” en la revista *La Moneda de Hierro* (n.º 3-4, 1980). Pero tampoco faltaban las respuestas críticas a ese proceso, como los artículos de Ignacio Prat *Contra ti. Notas de un contemporáneo de los novísimos* (1982) y “La página negra. Notas para el final de una década” (*Poesía*, n.º 15, 1982) o el “Epílogo” a *Extravagante jerarquía* (1983), de Antonio Carvajal. En ese espacio de superación de la poética *novísima* habrían de integrarse por ejemplo las antologías *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín, y *Florilegium. Poesía española última* (1982), de Elena de Jongh Rossel. Dentro de ese debate poético que acontece en los años de la Transición política habría que tener en cuenta el enfrentamiento que se establece, desde los estudios introductorios a las poesías reunidas de Guillermo Carnero y Antonio Martínez Sarrión, entre Carlos Bousoño (1978) y Jenaro Talens (1981). Pero también tiene un cierto carácter de manifiesto estético el texto que José Luis Falcó escribiría en 1981 como introducción a la antología *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, preparada por él y Fanny Rubio, que pretendía, desde su título y planteamiento historicista, responder tanto al modelo antológico de Gerardo Diego (1934) como al de José María Castellet (1960 y 1964), que continuaba. No habría que olvidar tampoco las críticas contra la “nueva poesía”, que ya no era tan nueva a la altura del cambio de década, de los poetas inmediatamente precedentes, como Félix Grande, quien en “¿Parricidio para ser? ‘Mejor vivir para ver’” (*El Viejo Topo*, n.º 30, 1979) arremetía contra el propósito rupturista *novísimo* y evocaba las palabras de Machado sobre la “nueva sentimentalidad”, o Ángel González, quien desde las páginas de *Los Cuadernos del Norte* (n.º 3, 1980), veía a la poesía *novísima* “como la última manifestación de la cultura franquista”. En fin, por utilizar una de las metáforas que se emplean en estos momentos, en el cambio de década la joven poesía española se veía como una “página negra” (Ignacio Prat); “hemos llegado no al silencio, sino al mutismo”, escribiría Amparo Amorós en “La retórica del silencio” (*Los Cuadernos del Norte*, n.º 16, 1982).

¿Cómo se ve este panorama poético desde Andalucía? Los poetas andaluces, no lo olvidemos, habían quedado relegados de las principales antologías de la joven poesía española surgidas en los años setenta; la presencia de Antonio Carvajal o de Jenaro Talens, gaditano de nacimiento, resultaba casi meramente testimonial. No es extraño, en este sentido, que desde las páginas de la revista cordobesa *Antorcha de Paja* se denunciara en 1980 esa postergación: “Todas [estas antologías], sin excepción, tienen la característica común de una muy clara inclinación hacia las áreas valenciana-catalana-madrileña”. Frente a la ausencia “de un reconocimiento existencial dentro de la nueva generación poética española” de los jóvenes poetas andaluces, la revista cordobesa había sido la responsable de la preparación en 1978 de *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, en la que, entre otros, se recogían poemas de los granadinos Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Justo Navarro. También en 1978 había comenzado a publicarse en Granada con una periodicidad bimensual la revista *Letras del Sur*, de la que aparecerían seis números, bajo la dirección de Álvaro Salvador. Dos años antes había aparecido en Málaga la antología *La poesía más transparente* (1976), que daría lugar al “Colectivo 77”. Por esas mismas fechas comienza a elaborarse la *Antología consultada de la joven poesía andaluza (1963-1978)*, preparada por Manuel Urbano, aunque no aparecerá hasta dos años más tarde; en ella se incluyen, entre otros, poemas de los granadinos Antonio Carvajal, Juan de Loxa (responsable entre 1968 y 1970 de *Poesía 70*) y Álvaro Salvador. Este último declara allí, próximo a las propuestas surgentes de *la otra sentimentalidad*: “estoy, por fin, escribiendo poemas que más o menos se acercan a lo que me gustaría que fuese mi poesía: la experiencia de las condiciones de clase”. En 1982, la revista malagueña *Litoral* dedica un monográfico, coordinado por Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Juvenal Soto, a una *Antología de la joven poesía andaluza*, en la que encontramos reunido el núcleo central del grupo granadino: Egea, García Montero, Salvador y Jiménez Millán. Paralelamente había aparecido *Granada Tango*, una antología de poetas granadinos, presentados por Juan Carlos Rodríguez, con poemas surgidos de un concurso de letras de tango. En 1982 aparece también *El manifiesto albertista*, firmado por Luis García Montero y Javier Egea, *Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*. Por otro lado, en 1984 arrancarían la revista que iba a agrupar a los poetas granadinos de *la otra sentimentalidad*, *Olvidos de Granada*, en claro homenaje a

Juan Ramón Jiménez, que se extendería, bajo la dirección de Mariano Maresca, hasta 1987, dejando, entre otros testimonios, el número monográfico dedicado a la generación del 50, bajo el título *Palabras para un tiempo de silencio*.

Rafael Alberti es, sin duda, una figura capital para los poetas de *la otra sentimentalidad*, que podía verse como la respuesta amiga a aquella “Balada para los poetas andaluces de hoy” que había musicado *Aguaviva* en 1975. “Capitán imprescindible de nuestros ejércitos” lo llamaría en 1987 Benjamín Prado en el “Prólogo” a la antología *1917 versos*. El 24 de febrero de 1980, el poeta gaditano había entrado en Granada, para recibir las llaves de oro de la ciudad y participar en un recital-mitin a favor del referéndum por la autonomía andaluza; rompía así el maleficio de aquel verso (“nunca entré en Granada”) de “Balada del que nunca fue a Granada” que se había convertido durante años en símbolo de la resistencia antifranquista. El poeta lo recordaría en un poema de *Versos sueltos de cada día* y en un artículo, “Cuando por fin entré en Granada”, publicado en *El País* (17-III-1985), que pasaría a formar parte del “Cuarto libro” de *La arboleda perdida*. De esa visita de Alberti a Granada tras el exilio data el texto de Álvaro Salvador, “Marineros en tierra”, que se incorporará a *El manifiesto albertista*. El diálogo entre Javier Egea y Luis García Montero se había celebrado en “La Tertulia” el 12 de mayo de 1982, coincidiendo en esas fechas con el homenaje al poeta gaditano celebrado en la Universidad de Granada, organizado por Álvaro Salvador. Antonio Jiménez Millán publicaría en 1984 su libro *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Luis García Montero dedicaría en 1986 su tesis doctoral, dirigida por Juan Carlos Rodríguez, a *La norma y los estilos de Rafael Alberti*. El poeta del 27 sería nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada en marzo de 1991, con un discurso de recepción de Andrés Soria Olmedo. En junio de 2006, Álvaro Salvador dedicaría su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada a *Granada en la poesía del regreso de Rafael Alberti*.

En esos años se publican una serie de libros fundamentales para el proceso de transformación que está sufriendo la poesía española del momento, de la mano de un grupo de jóvenes poetas granadinos. En 1980, aparecía *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador, que marcaba un cambio de rumbo con respecto a su poesía anterior. Ese mismo año, Luis García Montero publicaba *Y ahora eres dueño del puente de Brooklyn*, con el que había alcanzado el Premio García Lorca para estudiantes de la Universidad de Granada. En 1982, se publica *Tristia*,

escrito en colaboración con Álvaro Salvador, que había quedado finalista del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, ganado en esa ocasión por Luis Rosales con *Un rostro en cada ola*. Ese mismo año, García Montero consigue el premio Adonais con *El jardín extranjero*. Javier Egea, por su parte, que había obtenido en 1980 el premio Antonio González de Lama con *Troppo mare*, logra también en 1982 el Juan Ramón Jiménez con *Paseo de los Tristes*. Como resumía Juan Carlos Rodríguez en la presentación en Granada de *El jardín extranjero*, “este [1982] ha sido un año de premios, por cierto. Año de nieves, año de bienes: el Juan Ramón Jiménez, de Javier Egea, un poco antes lo del premio Melilla, ahora el Adonais”. Podría decirse, pues, que *Las cortezas del fruto*, *El jardín extranjero* y *Paseo de los Tristes*, a los que puede añadirse *Tristia*, fueron los que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años. No habría, sin embargo, que olvidar en estos años la publicación de *Pensando que el camino iba derecho* (1982), el primer libro de Ángeles Mora; *De iconografía* (1982) y *Restos de niebla* (1983), de Antonio Jiménez Millán, que adelantan un cambio en su poesía que se formalizará en *Ventanas sobre el bosque* (1987); incluso *Los nadadores* (1985) y *Un aviador prevé su muerte* (1986), de Justo Navarro, *El buzo incorregible* (1988) y *El precio de los días* (1991), de José Carlos Rosales, *Los días laborables* (1988), de Inmaculada Mengíbar, y *Problemas de doblaje* (1989), de Aurora Luque.

Lo significativo, además, es que en ese ambiente polémico descrito, dentro del panorama poético español, estos autores granadinos se presentan avalados por una serie de textos programáticos y manifiestos que justifican desde una perspectiva teórica la que se presenta como una nueva práctica poética para una nueva sociedad. Apenas han pasado dos semanas de la concesión del Adonais cuando García Montero publica en *El País* el 8 de enero de 1983 “La otra sentimentalidad”, que, en la perspectiva dialéctica que esta proclama asume, se construirá en los huecos que deja la sentimentalidad burguesa, sobre las ruinas de la conciencia individual del sentimiento que esta manifiesta, en las fisuras que abre, como una propuesta de *otra sentimentalidad* acorde con los valores del tiempo histórico que se vive. Los poemas se instalan entonces en la conciencia del lector como actos, como experiencias fundadas en lo verosímil, es decir, en el espacio que según Aristóteles delimita lo que podría haber sido, lo posible general, característico de la Poesía, y no lo acontecido real, que define a la Historia. Lo verosímil implica, por lo tanto, desde la óptica aristotélica, lo que se acomoda en

el lugar y en el sentido que define el contexto, independientemente de que sea verdadero o falso. La poesía no puede fundarse, así, en el criterio de verdad, porque su naturaleza doble apunta a la necesaria mentira que construye en cuanto discurso literario; pero haciendo evidente ese carácter ficticio se instaura en el contexto real, del que deriva, como tal ficción, transformándolo: “solo cuando uno descubre que la poesía es mentira —escribía García Montero evocando el concepto brechtiano de distanciamiento y la doctrina de Diderot— puede empezar a escribirla de verdad”. En el mismo sentido, subrayaba unos años más tarde Álvaro Salvador en “¿Y tú me lo preguntas?” (1990), que la poesía es “un hermoso artificio que tomando conciencia de su propia mentira y limitación es capaz de proporcionar placer intelectual y vital a los hombres”.

Unos meses más tarde, en junio de 1983, describía Álvaro Salvador en otro artículo programático el paso “De la nueva sentimentalidad a *la otra sentimentalidad*”. Mientras la “nueva sentimentalidad” machadiana apuntaba a la recuperación del sentido de la historia de España desde la tradición racionalista burguesa, se trataba ahora de profundizar “en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura” desde otra perspectiva que no sea la de la ideología burguesa, para fundar “*otra sentimentalidad*” y “*otra poesía*” acordes con la Historia, comprendiendo “los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado”. “No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos —concluía Salvador, parafraseando a Machado— es que nosotros nos negamos a sentir como ellos”. El texto de Álvaro Salvador dejaba patente su deuda con la lectura de la obra machadiana que hacía Juan Carlos Rodríguez, en su artículo “Machado, espejo de la realidad española”, aparecido en *Letras del Sur* en 1978. El magisterio del profesor de Granada planeaba sobre la conformación teórica de *la otra sentimentalidad*; él mismo había hablado de la necesidad de inventarse un “*otro* sentido de la historia”, “una escritura *otra*”, y había dicho sobre Javier Egea en 1980, al presentar *Troppo mare*: “ustedes van a escuchar hoy a *otro poeta*. [...] Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta *otro*”. Al presentar en Granada *El jardín extranjero*, el profesor se referirá a “lo que últimamente venimos llamando *la otra sentimentalidad*”, para aclarar a continuación: “Si nosotros reivindicamos una *otra sentimentalidad* [...] es sencillamente por el respeto que pedimos para una situación vital habitable, transformable, desde la convicción de que, en efecto, la historia se puede transformar”.

Se trataba, en consecuencia, de consignar “una vivencia del mundo que implique una sentimentalidad y una cotidianidad *otra*”. Por lo tanto, la cuestión de la ficcionalidad poética, la producción de una subjetividad representada que rompe definitivamente con el modelo expresivo romántico, es inseparable, como vio Francisco Díaz de Castro, de la concepción de la poesía como producción ideológica radicalmente histórica. La historicidad de los valores sentimentales y morales determina la historicidad de la concepción de la poesía y marca el signo ideológico de su producción. Romper con el concepto de la poesía como transmisora de sentimientos personales y ahistóricos supone romper con el modelo ideológico burgués que sustenta dicha concepción. Por lo que la propuesta estética planteada por *la otra sentimentalidad* implica una perspectiva ética y un discurso inexcusablemente político, de carácter antiburgués y progresista, que ha de entenderse, dentro de la lógica marxista que lo sustenta, en el ámbito del debate ideológico de la Transición política en España.

El jardín extranjero iba a ser reseñado elogiosamente desde las páginas de *El País* por Aurora de Albornoz en un artículo titulado significativamente “En busca de una nueva sentimentalidad” (13-III-1983). La poeta y ensayista prologaría también la segunda edición de *Paseo de los Tristes* (1986), de Javier Egea. Por su parte, Benjamín Prado titulará “La otra sentimentalidad” su prólogo a *1917 versos* (1987); allí incide en los planteamientos expuestos por los poetas granadinos, al indicar la necesidad de que “el personaje literario que funciona dentro de los poemas” se transforme en “una fabulación de la estatura de los hombres reales”, de manera que “el receptor de la obra construida desde una intimidad ideológicamente explícita [pueda] reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una conversación íntima, tiernamente subversiva”.

Pero el marbete de la “nueva sentimentalidad” ya aparecía en un artículo dedicado por García Montero a Jaime Gil de Biedma publicado en el *Diario de Granada* en octubre de 1982, donde se adelantaban no solo ideas, sino incluso párrafos del manifiesto publicado unos meses más tarde: “Por eso los poetas de estas latitudes, empeñados en proponer una moral distinta, en romper con nuestros sentimientos para conseguir una nueva sentimentalidad, no podemos admirar a Jaime Gil de Biedma. [...] Los poemas de Gil de Biedma se suelen envidiar”. El propio Gil de Biedma, en una carta fechada el 15 de febrero de 1983, refiriéndose a ese artículo, señalaba:

Pero lo que me hizo dar un bote en la silla fue la expresión “nueva sentimentalidad”, una coincidencia tan inverosímil y divertida como si fuese de ficción. Porque allá por 1960 ése era precisamente el *mot d'ordre*, que cuatro amigos (Luis Marquesán, Miquel Barceló, Juan Marsé y yo) nos repetíamos a diario.

Unos meses más tarde se reunían esos dos manifiestos poéticos mencionados y una “Poética” en verso de Javier Egea, como “Prólogos” a una selección de poemas de los tres autores en *La otra sentimentalidad* (1983). La rotundidad de los lemas lanzados era sintomática del carácter de manifiesto que adquirirían los textos: “la poesía es mentira” (García Montero), “nosotros nos negamos a sentir como ellos” (Salvador), “poesía, /pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Egea). Resultaba evidente, por otro lado, la fundamentación claramente marxista de los presupuestos estético-ideológicos expuestos, lo que otorgaba una clara coherencia ideológica y formal al grupo, al menos en este momento fundacional que discurre entre 1979 y 1983. El concepto de “distanciamiento” de Brecht, la lectura marxista de Machado, el modelo de la poesía de la experiencia que, desde la tradición anglosajona, impulsaba Jaime Gil de Biedma, la afinidad y el apoyo de Rafael Alberti (“un poeta ha recorrido el mundo. /¡Nosotros lo llamamos camarada!”), concluía *El manifiesto albertista*, la fusión de vida e Historia que ejemplificaba *Las cenizas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini, etc. mostraban el camino hacia esa *otra sentimentalidad* buscada. Es seguro que esa coherencia sirvió al grupo de poetas para presentarse en el II Encuentro de Poetas Andaluces, celebrado en Granada a finales de abril y comienzos de mayo de 1983, ese *annus mirabilis* de *la otra sentimentalidad*.

Señalaba Juan Carlos Rodríguez que justo en ese momento en que Salvador, García Montero y Egea publican su libro colectivo en 1983, *la otra sentimentalidad* comienza a desvanecerse en su sentido originario, quizás como una renuncia implícita a los “presupuestos radicalmente marxistas” que la habían cohesionado, para disolver los presupuestos del grupo, en palabras de Álvaro Salvador, en el “democrático mar de la *poesía de la experiencia*” o *nuevo realismo*: “desde los planteamientos que alimentaron la puesta en funcionamiento de un proyecto poético como el de *la otra sentimentalidad*, procedimientos como la *poesía de la experiencia* y estilos históricos como el *realismo* son hoy, más que necesarios, inevitables”. Lo significativo, como subrayaba Salvador en el prólogo a la primera versión española del libro de Robert Langbaum, publicada en 1996, es que “la poesía de la experiencia

que se ha comercializado recientemente en España no tenga demasiado que ver con lo que Langbaum denomina *the poetry of experience*, sino más bien con la *lectura* que a través de las referencias de Jaime Gil de Biedma se hace del concepto del investigador americano, identificándolo con un estilo particular, el empleo de un personaje moral identificado con el hombre común en el poema que formaliza un monólogo dramático, y no con un elemento característico de toda la tradición moderna en poesía. Para Gil de Biedma, tal como señala en 1959 en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, la poesía de la experiencia sería aquella que podría transmitirnos la comunión entre los hechos y sus significaciones, presentándonos una realidad integrada. En definitiva, superaría la *disociación de la sensibilidad* que, según Eliot, caracterizaba a la poesía inglesa (y a la conciencia moderna) al menos desde el siglo XVII, dentro del horizonte ideológico del empirismo anglosajón, algo que venía siendo negado desde los presupuestos marxistas que habían fundamentado *la otra sentimentalidad*. El poeta barcelonés subrayaría en 1977, a propósito de Luis Cernuda, la importancia del monólogo dramático en la obra del sevillano, resultando “perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor”, puesto que “la voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es solo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada”. Hasta ahí se ceñía Gil de Biedma a la lectura de Langbaum. Pero añadía a continuación, influido quizás por las palabras de Stephen Spender que había citado años atrás al tratar el mismo asunto, un nuevo matiz sobre la poesía de la experiencia acorde con el discurrir de su propia obra y cercano a lo que entenderían unos años más tarde los poetas más jóvenes: “Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad [...], sino en el simulacro de una experiencia real”. En un sentido semejante iba a interpretar el concepto Luis García Montero, en 1998, quien ve en ese modelo no el modo de reproducir un testimonio vital, sino la manera de objetivarlo sentimentalmente, estableciendo las condiciones necesarias para que el lector pueda recrearlo estéticamente. Esa *poesía de la experiencia* se iba a manifestar a comienzos de los años noventa en dos líneas diferentes, pero complementarias: por un lado, en una “figuración irónica”, en palabras de Germán Yanke, por la que el personaje poético encarna un personaje “moral”, como un modo de enfrentarse personal y dignamente al mundo, “moral porque hay una valoración personal de las experiencias, no porque se base en una ética trascendente”, lo que lleva en cierto modo a plantear unas “vacaciones

de la identidad”; por otro, en una concepción de la poesía como “un artefacto socialmente útil”, signo de una ideología y productor del proceso histórico en que se inserta. Solo, pues, en un sentido muy general, entendiendo la poesía como “una forma de conocer a través de juegos de identificación dramática”, puede aproximarse la práctica de la *poesía de la experiencia* a comienzos de los años noventa al planteamiento analizado por Langbaum en su libro.

Por otro lado, pronto comienza a hacerse un abuso terminológico del concepto *poesía de la experiencia* (Araceli Iravedra ha estudiado con detenimiento su evolución), hasta el punto de que José-Carlos Mainer señalaría en 1998, en el prólogo a la antología *El último tercio del siglo (1968-1998)*, que “el término ‘poetas de la experiencia’ tiene ya sus días contados”. Es cierto que en esos momentos se estaba produciendo un desplazamiento hacia otros términos en correlación: “poesía figurativa” (García Martín), poesía “de tradición o sesgo clásico” (Villena), poesía “realista” (Yanke), etc. En ese sentido, Jordi Gracia apuntaría en 2000 a esa pluralidad estética que abarcaba el concepto. Villena, por su parte, hablará en 2003 de “realismo meditativo”, abriendo la perspectiva a una nueva lectura de esta poesía de corte reflexivo en la que el realismo comienza a disolverse con el paso de los años. Pero no fueron pocos los que comenzaron a ver, incluso en fecha tan temprana como 1992, no el desgaste de un marbete, sino el agotamiento de una estética. Luis Antonio de Villena, por ejemplo, consideraba su antología *Fin de siglo* (1992), como una antología de cierre de la poesía de la experiencia, y en 1997 presentaba una nueva hornada de poetas como el resultado de una “ruptura interior en la *poesía de la experiencia*” que se había iniciado al menos cinco años atrás. Ese mismo año, Miguel D’Ors titulaba un panorama sobre la poesía española última “Por el sentido común al aburrimiento”. Incluso Álvaro Salvador subrayaba en 1996, al prologar la versión española del libro de Langbaum, que “la llamada *poesía de la experiencia* española comienza a presentar signos evidentes de agotamiento”.

Dentro de esa correlación terminológica que he señalado, ya en la segunda mitad de los años ochenta comienza a hablarse en la poesía española de “la recuperación del realismo”. Es cierto que esa concepción de un nuevo modo de realismo, en una perspectiva que trata de integrar el modelo brechtiano con las fórmulas de la vanguardia, estaba en los fundamentos teóricos de *la otra sentimentalidad*, pero no es hasta esas fechas hasta cuando comienza a emerger de un modo palmario. José Luis García Martín, en la “Introducción”, fechada en junio de 1987,

a la antología *La generación de los ochenta* (1988) agrupaba bajo el epígrafe “La recuperación del realismo” la obra de dos de los poetas allí recogidos, Jon Juaristi y Luis García Montero, para subrayar que “el realismo de estos poetas les lleva a recuperar temas y modos de la poesía social” aunque otros autores “reflejan la conflictiva sociedad urbana contemporánea [...] despreocupados de las posibles connotaciones políticas”. Al tratar en 1992 al grupo granadino, en el panorama que establece de la poesía entre 1975 y 1990 para la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, el crítico retoma lo apuntado cinco años atrás y ajusta las diversas producciones poéticas de esos años al esquema establecido, señalando “la recuperación del realismo” como el rasgo estilístico que define al grupo y relacionándolo con otros poetas, como Benjamín Prado, Jon Juaristi, Inmaculada Mengíbar o Fernando Beltrán. Miguel García-Posada hablaría por las mismas fechas, en una conferencia titulada “Del culturalismo a la vida”, del “retorno a temas realistas” en la poesía española del momento, vinculado a la poesía de la experiencia.

Es quizá, dentro del grupo granadino, García Montero, tras la publicación de *Las flores del frío* (1991), quien habla por primera vez, en una conferencia pronunciada en septiembre de 1992, de “Los argumentos de la realidad”, para señalar la necesidad de una recuperación de la individualidad que suponga el nacimiento de un “realismo singular”. Frente a la “originalidad” enarbolada por los discursos de la vanguardia histórica que derivan en la indagación en el vacío y en una concepción de la poesía como un bien carente de utilidad, la literatura ilustrada y la poesía de la experiencia surgen, desde la perspectiva esbozada, de una misma voluntad desacralizadora del discurso poético, que busca la complicidad del lector en el empleo de un lenguaje común, definido por la “flexibilidad de lo usado”. “Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía —afirmaba García Montero—, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones”. El discurso poético se caracterizará así, por su verosimilitud, no por su verdad (“la poesía —no hay que olvidarlo— es mentira”), por su carácter representativo y no expresivo, según la tradición romántica. Como recordaría Gil de Biedma, Stephen Spender ya había dejado escrito en los años cuarenta que “la poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros”. El texto poético se plantea entonces como un espacio de complicidad entre el lector y

un “protagonista completamente normal, sin calibre heroico, que no guste de las profecías o de las visiones”. En el mismo sentido insiste el poeta en noviembre de 1992 durante el curso celebrado en Granada cuyas intervenciones se reunirán en *El lugar de la poesía* (1994), para remarcar la “vuelta de la poesía joven a un nuevo ensayo de realismo”, en una línea que se desmarca de la sacralización del poeta como héroe, para reivindicar “la meditación de experiencias comunes”, por la que la poesía podría recuperar su utilidad dentro de la sociedad, “no tanto porque los poetas piensan en los demás a la hora de escribir, sino porque piensan en ellos mismos como personas normales”. En el mismo curso, Antonio Jiménez Millán insistía en el mismo concepto de “normalización” poética (“un sector de la poesía reciente [...] ha optado por la normalización”), paralelo a la normalización de la vida democrática: “Está claro que la poesía (la literatura) no va a cambiar el mundo, pero tal vez ayuda a situarse en él, a entendernos con él”. Unos meses más tarde, al reunir una serie de ensayos, donde reconstruye la genealogía de la nueva estética, bajo el título genérico de *El realismo singular* (1993), García Montero define algunos aspectos más de esa vertiente poética que se vincula de nuevo a la denominada como *poesía de la experiencia* y que se sitúa en el horizonte ideológico de los debates posmodernos sobre el posvanguardismo (no en vano el curso de Granada se había titulado *La poesía hoy: Poética española de la postmodernidad*), abordando las relaciones entre individuo e historia desde una perspectiva renovada: “la experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del singular”. Ya había señalado algo semejante en la presentación de *Confesiones poéticas* (1993), subrayando la potencialidad de la poesía para “fabricar experiencias vivas, útiles para el sentimiento, útiles para recordarnos que la historia solo se vive en primera persona, útiles para enseñarnos que esa primera persona está implicada en la realidad y tiene responsabilidades éticas”. La *poesía de la experiencia* aportaría, así, en esta recuperación del realismo no solo el tono, sino toda su “carpintería estética”. En fin, se trataba de plantear, desde una nueva perspectiva, la superación de la división entre lo privado y lo público; de transferir el debate al interior de lo privado bajo la oposición subjetividad/representación; de intentar una *escritura del yo objetivado*, una *épica subjetiva*, en palabras de Juan Carlos Rodríguez; de llevar a cabo “una reivindicación poética y política de la individualidad”. Ahora bien, tal como plantea el teórico marxista, “si para nosotros el problema del sujeto libre radicaba en que la imagen del sujeto libre era la mejor manera de que el capitalismo te

explotase, entonces por qué libertad luchábamos y por qué subjetividad debíamos seguir luchando”.

Por esas mismas fechas, Joan Oleza comienza a hablar de la posibilidad de un realismo que no sea contradictorio con los patrones estéticos del momento, de un “realismo posmoderno”, que no suponga un anclaje en el modelo tradicional ya superado y que integre una lectura progresista de la posmodernidad. Por su parte, Jon Juaristi, próximo a la poética defendida por García Montero, señalaba en 1994, evocando un concepto barthesiano, la necesidad de establecer para la poesía un “pacto realista”, consistente en “un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlo”. De ese modo, se ponía en juego de nuevo el concepto de verosimilitud y se planteaban, desde una nueva perspectiva, las bases de un debate, arraigado en las poéticas ilustradas, pero también en los planteamientos renacentistas de Minturno¹, sobre la poesía como un género de ficción en que el sujeto del enunciado adquiere la forma de un personaje poético que entona una voz imaginada. En las páginas de aquel número de *Ínsula* sobre “Los pulsos del verso” (1994) en que se incluían las reflexiones de Juaristi, escribía García Montero “Una musa vestida con vaqueros”, donde señalaba, ironizando sobre las conocidas palabras de Roland Barthes: “ser hoy un militante fiel de la vanguardia, pensar que la poesía es el lenguaje de la transgresión del lenguaje resulta tan absurdo como ser todavía petrarquista, barroco o neoclásico”. El giro realista, y la generalización de dicha concepción, iba a consolidarse un par de años más tarde en la antología preparada por Germán Yanke titulada *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo* (1996), donde se aunaban dos conceptos pujantes en una parte de la nueva poesía: normalidad y realismo como fundamentos de una poesía que se quiere histórica. En este sentido, en “Paisaje sin figuras”, de *Habitaciones separadas* (1994), de García Montero, se definía el personaje poético, en esa intimidad contradictoria referida anteriormente: “Un realista que vive el mundo de los sueños, /un soñador que quiere vivir la realidad”.

Ahora bien, ¿cabía la poesía de la “otra sentimentalidad” dentro de esos rótulos de “recuperación del realismo”, “realismo posmoderno” o “realismo singular”?, ¿hasta qué punto ese giro realista señalado desplazaba otras opciones poéticas dentro del grupo granadino? Es evidente, por ejemplo, que resulta difícil encajar en ese marco *Y ahora*

¹ Escribe Minturno en su *Arte poetica* (1563): “cuando el poeta habla a los otros pareciera que depone la persona del poeta y que toma o tiene otras”.

ya eres dueño del puente Brooklyn (1980), pero también buena parte de los elementos de raigambre fuertemente irracional que caracterizan poemas de *El jardín extranjero* (1982), *Diario cómplice* (1987) o *Las flores del frío* (1991), de Luis García Montero. Pero también puede decirse lo mismo de algunos de los poemas de *Las cortezas del fruto* (1980), *El agua de noviembre* (1985) y *La condición del personaje* (1992), de Álvaro Salvador, de *Ventanas sobre el bosque* (1987), de Antonio Jiménez Millán, o de *Paseo de los Tristes* (1982) y *Troppo mare* (1984), de Javier Egea; es decir, aquellos libros que justamente constituyen el núcleo del movimiento. Por otro lado, ¿cómo entender dentro de ese giro realista el rumbo que había tomado la poesía de Javier Egea a partir de 1985 en los poemas que constituirán *Raro de luna* (1990), o un poema cuya larga gestación arranca de estos años, como “Estación de servicio” de Álvaro Salvador, incluido en *La canción del outsider* (2009)? *Raro de luna* suponía, como advirtió Jiménez Millán en las páginas introductorias de la primera edición, “un importante cambio de tono respecto a libros anteriores”, para presentarse “como otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente”. El libro ahondaba en el espacio de la realidad onírica, en el mundo de lo sonambúlico; era una investigación de las zonas no conscientes de la experiencia, dentro de lo que el propio Egea denominaría como un “surrealismo controlado”. Las citas que acompañaban los textos apuntaban a un horizonte referencial bien distinto del que había definido en los años anteriores a *la otra sentimentalidad*: Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Bram Stoker, aunque también Lorca y Alberti, referentes del grupo. Por su parte, el largo poema “Estación de servicio”, que constituiría la penúltima sección de *La canción del outsider*, ahonda en un juego de desdoblamiento temporales con imágenes de raíz irracional, hacia una construcción y análisis de la realidad en la que también se integra el mundo onírico y el inconsciente. Resultaba, pues, difícil integrar la poética de *la otra sentimentalidad* dentro de ese “retorno del realismo” que se marcaba en torno al cambio de década, a no ser que manejara el concepto de “realismo” de una manera dúctil. El concepto brechtiano de “distanciamiento”, tan querido para *la otra sentimentalidad*, por su parte, conllevaba una dimensión implícita de narratividad, por la que los acontecimientos en la escena no son presentados, sino representados, escenificados, narrados para que, de ese modo, se evite la identificación que proponía el modelo aristotélico, y la sala pueda analizar y juzgar. Esa es la raíz del teatro épico brechtiano, fruto de una particular teoría del conocimiento que trata de romper

con el modelo indentificador-mimético tradicional. Implícitamente, se hacía también una lectura brechtiana de los presupuestos dramáticos que Diderot exponía en la *Paradoja del comediante* (“Las lágrimas del comediante brotan del cerebro; las del hombre sensible de su corazón”), en la refutación de un tópico que hundía sus raíces en Horacio (“si vis me flere...”) y que había derivado en la teoría expresiva romántica y en la concepción paralela de que el sentimiento es la esencia de la poesía. Por su parte, la *poesía de la experiencia* apuntaba a una semejante *razón narrativa*, dado que el poema, tal como había señalado Gil de Biedma en su “Poética” para la antología de Leopoldo de Luis en 1965, no aspira “a la simple expresión de una realidad integrada”, sino justamente al relato que la constituye como tal, que expondría esa dimensión dialógica que define su poesía, como “formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive”; esa “formulación” solo puede exponerse narrativamente, mediante un relato. Ya había dejado escrito García Montero en “Contra la poesía” (1984), que “esta narración [la del naufragio del sujeto poético tradicional] es lo que hace joven a la joven poesía española”. Con razón argumentó Antonio Jiménez Millán en sendos trabajos publicados en 1994 y 1998, ampliados posteriormente para su *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)* (2006), sobre la *razón narrativa* que caracterizaba una de las líneas renovadoras de la poesía reciente. Jiménez Millán tomaba el concepto acuñado por Castellet en su libro *Josep Pla o la razón narrativa* (1982), pero la idea tenía una clara raigambre orteguiana y estaba vinculada con la “razón histórica” de la que el filósofo madrileño comienza a hablar en los años treinta. Para Ortega la vida no es sino el relato de la propia biografía, el diálogo manifiesto en una narración entre lo que se es, lo que se quiere ser y lo que se cree que se es; es decir, un relato por el que lo biológico se integra en la Historia. La vida, pues, para el pensador madrileño, no es mera biología, sino vida inventada en diálogo con la circunstancia, con la Historia; narración de una identidad que surge en su pleno relato. La razón narrativa orteguiana cobra ahora un sesgo dialéctico leída desde una perspectiva brechtiana (pero también cernudiana), en una concepción del poema, como la que define Jiménez Millán para una vertiente de la poesía contemporánea española, “como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo esta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales”. Esa tendencia narrativa que “se ha convertido en una constante de la poesía publicada durante la última

década”, escribe en 1994, asume características diversas que configuran un nuevo modo de entender la poesía: un tono intimista definitorio de esa poesía “en voz baja” de la que había hablado García Montero, que enlaza con la propuesta de W. H. Auden en “El poeta y la ciudad” (“un poeta contemporáneo que eleve su voz sonará falso”); una práctica irónica (“Ironía y parodia en la última poesía española” titularía Jiménez Millán un trabajo publicado en 1996 en *La Página*), entendida como culto al artificio, pero también como distanciamiento, como emoción y análisis de los sentimientos representados, en un proceso de objetivación de la subjetividad, por decirlo de nuevo con palabras de Auden, de un “yo sin sí mismo”; la preferencia por las formas poéticas establecidas por la tradición y una “desconfianza de cualquier espontaneísmo”; el aprovechamiento de la tradición en una concepción radical del texto como intertexto, que lleva a una escritura palimpsestosa, como definió Darío Villanueva; la desconfianza posmoderna en los grandes metarrelatos, que trata de dar un contorno progresista al escepticismo. En fin, se trataba de superar, desde una perspectiva más amplia e integradora, tanto “la obsesión por los relevos generacionales” que había caracterizado a la historiografía literaria contemporánea (la “ley del péndulo” a la que había aludido varias veces García Montero como la determinante del discurrir poético bajo el franquismo), como su consecuencia fatal: “las lecturas *vanguardistas* o esteticistas que se sustentan en una falsa imagen de la modernidad”. Se trataba, pues, de mostrar, por decirlo con palabras de Julia Barella al frente de la antología *Después de la Modernidad* (1987), “una poesía moderna que, por primera vez en nuestro siglo, no se identifica con vanguardia”.

José-Carlos Mainer señalaba que en 1992 se había producido “la victoria de los ‘realistas’” en la poesía española reciente. No habría que olvidar que ese año Darío Villanueva dedica un libro al estudio de las *Teorías del realismo literario*. Las proclamas del triunfo de esa “corriente hegemónica, que es la que se puede llamar *poesía de la experiencia*”, por decirlo con palabras de Miguel García-Posada (1994), se extienden hacia 1992, como ha quedado señalado. El 23 de abril de 1992, Luis García Montero daba una conferencia en la Biblioteca de Andalucía, en Granada, con un título provocador: “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”. Retomaba allí uno de los temas predilectos de *la otra sentimentalidad*, la utilidad de la poesía en la construcción social (“¿útil ¿para quién?”, se preguntaría por esos años Jorge Riechmann),

y la correspondiente superación de la marginalidad característica del arte moderno: “La poesía es inútil porque los poetas, como forma de rechazo a la utilidad grosera, se han consagrado a la inutilidad, sin plantearse un sentido más digno y más poético de lo útil”. Pero, además, insistía en una perspectiva ya esbozada en textos anteriores, que reivindicaba la heroicidad del personaje común, del hombre de la calle como forma de normalización social y de ruptura con el modelo de protagonista heredero del romanticismo; se trataba, en fin, de propiciar, “frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, [...] la poesía de los seres normales”. Los nuevos protagonistas poéticos serían, pues, “personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales”. En esa figuración se buscaba la *complicidad* entre el personaje poético y el lector, la transformación del texto como un espacio de diálogo, de encuentro, en un lenguaje social normalizado, semejante a las “palabras de familia” de Gil de Biedma, o a “la dignidad de las palabras corrientes” de que hablaba Coleridge, o al “lenguaje de la conversación de las clases sociales medias y bajas” al que se refirió Wordsworth en el “Prefacio” a las *Baladas líricas*; en fin, una poesía cómplice en que “las palabras tengan esa flexibilidad de lo usado”, como señalaría García Montero en “Los argumentos de la realidad” (1992). Ahora bien, esa apuesta por una “poesía de los seres normales” implicaba, como señalaría el propio García Montero en *El lugar de la poesía* (1994), un proceso de normalización de la sociedad democrática, una integración de la cultura española en el sendero de la normalización social vivido tras el franquismo, pero también la aceptación de las reglas políticas que fundamentaban dicho modelo ideológico y la renuncia consecuente a los ideales de transformación social que se habían sustentado durante los años de la Transición.

Como señalaba Mainer, con su perspicacia habitual, el pleito poético que se debatía en aquellos años apenas conseguía ocultar “un problema político acerca de la función de la literatura en la vida social, lo que, al cabo, implica una descalificación del *Estado cultural* construido desde 1982”. Efectivamente, la defensa de la normalidad poética implicaba la normalización de la vida política, la aceptación de las reglas del juego democrático tal como se habían pactado durante la Transición, la aceptación del *Estado cultural* tal como se había construido desde 1982. Pero, ¿no conllevaba también —como apuntó Juan Carlos Rodríguez— la disolución implícita de los presupuestos radicalmente marxistas que habían definido *la otra sentimentalidad* en sus años fundacionales?, ¿no implicaba la renuncia a ese horizonte

ideológico heredero de las utopías sesentayochistas en que se había fraguado el movimiento granadino? En cierto modo, las palabras de Antonio Jiménez Millán en 1992 ya referidas (“está claro que la poesía no va a cambiar el mundo”) apuntaban a ese cierto desencanto. “¿Poesía de la socialdemocracia?”, se preguntaba Álvaro Salvador en “La experiencia de la poesía” (1996); mejor “poesía en la socialdemocracia”, para definir un modelo poético que “tiene mucho que ver con la aparición de ciertos grupos sociales emergentes, nuevas clases medias consolidadas al amparo de la política socialista”. El mismo término de “socialdemocracia” hubiera espantado a muchos de aquellos poetas unos años atrás; no olvidemos que solo en 1979, y con una fuerte tensión interna, el PSOE había renunciado a sus tesis marxistas para ir abrazando paulatinamente el modelo socialdemócrata europeo. Esa “normalización”, como veía Salvador, implicaba una doble operación reduccionista con respecto al pasado inmediato: por un lado, la reducción de toda la poesía de la generación del 68 al modelo novísimo-culturalista; por otro, bajo el rótulo de lo “normal” se anatemizaba la vanguardia y cualquier formulación que no se plegara a los modelos del realismo racionalista, en “el convencimiento de que los procedimientos vanguardistas son perversos y estériles *per se*”. ¿Cómo conjugar esa “normalización” con la adhesión, como planteaba Álvaro Salvador, a una poética como la de Nicanor Parra?, ¿cómo conjugar la “poesía de los seres normales” escrita con “la dignidad de las palabras corrientes” con una propuesta tan radical como “la poesía morirá si no se la ofende hay que poseerla y humillarla en público después se verá lo que se hace”? Paradójicamente, la negación del pasado inmediato participaba de la misma lógica rupturista (del movimiento pendular) que había fundamentado los valores de la vanguardia rechazada, cayendo en la misma trampa historicista de las reacciones generacionales, como denunciaría Jiménez Millán. Por otro lado, la defensa de una “normalidad” y de un “sentido común” negaba la voluntad integradora, *normalizadora*, que propugnaba, reabriendo una nueva fractura que participaba del espíritu de la modernidad cuestionada, “perdiendo la oportunidad de crear un espacio tolerante, [...] verdaderamente posmoderno”. ¿Se trataba quizás, como señalaba en una conferencia homónima [“la experiencia de la poesía”] Juan Carlos Rodríguez en 1997, de una nueva encarnación de la contradicción central de la experiencia poética, que acontece cuando comprendemos “que el *yo-soy* que nos representa es irrepresentable”?

Lo cierto es que los libros de los poetas de *la otra sentimentalidad* comienzan a discurrir ya en estos años, como se ha visto, por caminos diferentes, divergentes incluso, incorporando algunos elementos que habían quedado arrumbados en los años de debate. Quizá comenzaba a sentirse entonces que el proceso de normalización poética no había acabado de consolidar un modelo democrático normalizado para nuestro país, que el *estado cultural* inaugurado en 1982 se empezaba a tambalear en los últimos años del siglo, a la par que entraban en quiebra muchos de los valores que lo habían sustentado y que se cuestionaban las posiciones sociales de las clases emergentes durante el período precedente, los logros sociales conseguidos. Porque, pese a todo, la sociedad española de 1996 no era la misma que la de 1982; ¿podían sustentarse, pues, las mismas propuestas estéticas, poéticas e ideológicas?, ¿podía plantearse un salto atrás poético como el que se vislumbraba en el cambio de modelo político y social que acontecía precisamente en esas fechas? Un nuevo paradigma parecía anunciarse a la altura de 1997 en el que los jóvenes poetas (y los no tan jóvenes) comenzaban a integrar posturas enfrentadas en los años inmediatamente precedentes.

“Algo se desvanece”, había escrito en 1985-1986 con voz casi profética Javier Egea en el poema que cerraba *Raro de luna* (1990), dando expresión quizás a su imposibilidad de concretar la poética materialista propugnada por Juan Carlos Rodríguez. Antonio Jiménez Millán, evocando en “Ciudad lejana”, un poema incluido en *Clandestinidad* (2011), “aquellos versos/que escribí hace más de treinta años”, reflexionaba sobre la poética que fundamentaba la escritura en que a finales de los años setenta había comenzado a perfilarse *la otra sentimentalidad*, y sentenciaba:

Extraña servidumbre de aquel tiempo
en que muchos huían de sí mismos,
se negaban a golpes de ficción,
de insinuaciones,
cruzando la memoria y el olvido.
¿Así he vivido yo?
Ya no busco refugios como entonces
ni me sirven las máscaras,
cuando el miedo ha cambiado de lugar.

Unos años antes, Luis García Montero había expuesto en *La intimidad de la serpiente* (2003) esos simbólicos cambios de piel en los que se enmascara y muestra la intimidad que se construye en el proceso

de escritura como ficción (“el antiguo jardín de los disfraces”), pero también había señalado sus dudas al respecto, la desustanciación de un sujeto disuelto en las palabras:

Ya no es cambio de piel, sino desierto,
un ejercicio de vivir sin época,
como la huella inútil de la dulce prehistoria
que conoce sin duda su fracaso,
pero no puede darse por vencida.

[...]

No hay otra dignidad en la espesura
del antiguo jardín de los disfraces.

Solo pasan la nube y el vacío.

Y la reflexión sobre la intimidad desustanciada adquiriría una dimensión lingüística, poética, en la inquietante pregunta de “Las estrellas. (Autobiografía)”: “¿Dónde estaba el idioma/que nunca hemos hablado y que perdimos?” En el mismo sentido han de leerse, sin duda, los versos siguientes de Álvaro Salvador en “La poesía ayudaba”:

Ahora, aquella plaza,
donde antaño triunfabas
al menos de ti mismo,
se ha visto reducida a un terreno sombrío,
fronterizo entre el sol del antiguo festejo
y la sombra perenne de tu melancolía.

Una especie de melancolía sin objeto parecía extenderse entre los promotores de *la otra sentimentalidad*, aunque Álvaro Salvador parezca ponerlo en entredicho en su “Monólogo del Caballero Jedi” (“Este tiempo/no es tiempo de nostalgias/ni de melancolía”). Por esas fechas, en el “Prólogo a modo de poética” al frente de su compilación de ensayos *Letra pequeña* (2003), reflejaba el poeta granadino un sentimiento semejante al contemplar veinte años más tarde lo que había supuesto aquel movimiento: “lo que en un principio intentó ser una propuesta que creíamos renovadora y, sobre todo, llena de un contenido crítico y ético que creíamos también necesario, acabó convirtiéndose simplemente en una estrategia al servicio de la normalización democrática”. Y añadía más adelante: “Se me ocurre que la actividad del poeta fingidor, del poeta infame, y el efecto mentiroso de la obra

que produce, puede llegar a parecerse a una mentira institucionalizada, esto es, precisamente a un arma destinada a la perpetuación de un presente que es injusto, desigual y peligroso”. En fin, concluía Álvaro Salvador, “el poeta no es un modelo, no somos un modelo, no debemos intentar serlo”. Su poesía futura, tal como la veía entonces, habría de inclinarse hacia una “poética del sarcasmo y el exabrupto”, con la idea de “ofender” a la institución literaria, con los modelos presentes de cierto Ángel González y Nicanor Parra. En cierto modo, Francisco Díaz de Castro venía a sancionar, desde la perspectiva crítica, ese estado de cosas que marcaba la disolución de una estética común para el primer lustro de los años noventa, al centrar en 2003 su antología sobre *La otra sentimentalidad* en la producción poética de sus autores a lo largo de poco más de diez años que van desde 1980 hasta los primeros años de la década siguiente, “lo suficiente —explica el antólogo— para documentar una práctica poética representativa y diferenciada en el contexto de la poesía de la experiencia”.

Quizá los logros alcanzados haya que verlos justamente en ese contexto histórico que *la otra sentimentalidad* contribuyó a producir, dentro de aquella historia, parte de nuestra historia, que ayudó a transformar; sin aquellas utopías, sin aquella voluntad renovadora nuestra historia no hubiera sido la misma. No cabe duda de que buena parte de las proclamas estéticas y políticas lanzadas en los manifiestos de *la otra sentimentalidad* contribuyeron al debate ideológico durante la Transición y a la transformación de la sociedad española en proceso de cambio profundo en aquellos años. Muchos de los planteamientos que hace en ese momento el grupo de poetas granadinos resultan netamente pertinentes en un período en que se están concretando una serie de alternativas en la construcción de una nueva cultura y una nueva poesía para una nueva sociedad democrática. Es indudable que, en esta tesitura de modo más acentuado, toda proclama estética conlleva una dimensión política y una voluntad ideológica; todo discurso, al fin y al cabo, es un discurso de poder. Quizás, pues, haya que leer las proclamas y los poemas de *la otra sentimentalidad* dentro de ese intercambio de discursos que se produce en el período transicional y que marca, en cierto modo, un periplo que va de la voluntad revolucionaria a la decepción ante la conformación de la nueva situación social. Tal vez, desde esta perspectiva, deba verse *la otra sentimentalidad* como la prolongación, en algún modo coyuntural, del espíritu transformador que había inundado las conciencias más alertas impregnadas del ideario sesentayochista en la resaca de los años setenta, previo al *desencanto*

generalizado que habría de tomar cuerpo justamente en el momento en que la sociedad y la cultura españolas empezaban a poder cambiar. Es posible que ese *desencanto* comenzara a fraguarse en los poetas de *la otra sentimentalidad* justo en el momento en que lanzaban sus proclamas estético-ideológicas, como opinaba Juan Carlos Rodríguez, o tal vez empezara a anidar entonces para ir avanzando a medida que el modelo social y político (la socialdemocracia, la entrada en la OTAN, etc.) se dirigía por derroteros diferentes de los soñados, paradójicamente a la par que el modelo poético impulsado iba adquiriendo carácter dominante, si no hegemónico. En este sentido, es significativo que uno de los últimos actos colectivos, que cierran ese ciclo de manifiestos estéticos, sea precisamente la publicación de la antología *1917 versos* (1987) con motivo de la celebración del septuagésimo aniversario de la Revolución de Octubre. ¿Habría que plantear, pues, un divorcio entre ideología y estética en esos años para *la otra sentimentalidad*? Tal vez. Es constatable que la práctica materialista de la poesía, la poética materialista propuesta por el grupo granadino, no encarna en una transformación materialista de la sociedad de la época, a pesar, como se apunta, de su progresivo dominio estético. En consecuencia, parece que dicho hecho solo puede entenderse como consecuencia de dos posibles causas: o bien se produce una inadecuación entre ideología y estética desde el primer momento, es decir, la poética materialista esbozada no era la adecuada para la transformación social ideada; o bien se produce la renuncia progresiva de las utopías estéticas e ideológicas propugnadas por una adecuación al estado de cosas que se viene formalizando en la segunda mitad de los años ochenta y comienzos de la nueva década.

A más de treinta años vista, tal vez puedan valorarse de modo diferente algunas de las propuestas estéticas realizadas por el grupo poético granadino, bajo el magisterio de Juan Carlos Rodríguez. Es evidente, por ejemplo, que *la otra sentimentalidad* supuso un cambio de fondo de los esquemas poéticos precedentes. En un momento de transición, no solo poética sino también política, apostó por unos poetas y combatió a otros, redibujando el panorama poético de la época. Toda nueva promoción lee la tradición de modo diferente y diseña su momento desde la perspectiva que le otorga su ideología y su circunstancia. Decir, en consecuencia, que *la otra sentimentalidad* fue injusta con algunos poetas a los que combatió abiertamente y con otros a los que obvió, es un tópico y algo absolutamente evidente para cualquier grupo de escritores. Tendríamos que preguntarnos, por un lado, si leeríamos

del mismo modo nuestra tradición poética más inmediata sin el aporte de los poetas y teóricos de *la otra sentimentalidad* y, por otro, si el curso de la poesía española de los últimos años hubiera sido el mismo sin estos autores. Por otro lado, desde un punto de vista ideológico, *la otra sentimentalidad* reivindicó el papel de la Historia en la escritura creativa, la capacidad de producir y transformar la Historia, que, en cierto modo, habían venido negando las propuestas más radicalmente formalistas de los años sesenta y setenta. Ese retorno a la Historia conllevaba la consideración de la poesía como “signo ideológico”, la desneutralización del lenguaje poético, que había quedado arrumbado en el “rincón de la intimidad” por los presupuestos kantianos y postkantianos, y la reivindicación de un papel social de la poesía, y del arte en general, en la construcción de la sociedad democrática, a la par que una producción de la subjetividad lejos de la ideología burguesa dominante. Evidentemente, al menos en sus propuestas iniciales, *la otra sentimentalidad* llevaba una fuerte carga ideológica marxista radical, heredera de los postulados de Antonio Gramsci, por un lado, y de Bertolt Brecht, por otro. La escritura poética era un acto revolucionario. Quizás haya de valorarse la diversa evolución de los poetas que integraron inicialmente el grupo con respecto al progresivo abandono de algunas de aquellas propuestas ideológicas, al desengaño sobre la potencialidad transformadora de la poesía y sobre la función del poeta en la sociedad o a la contribución de su escritura al proceso de normalización democrática que propugnaban. Tal vez a casi cuarenta años de distancia de sus comienzos, de *la otra sentimentalidad* pudiera decirse lo que Blas de Otero, un poeta reivindicado como modelo por sus autores, había dejado escrito en “Seguir siguiendo” unos años antes: “acerté el camino, con todos mis errores”.

Obras citadas

- Auden, W. H. *La mano del teñidor*. Barcelona: Barral, 1974.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Barella, Julia (ed.). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1989.

- Batlló, José (ed.). *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona: El Bardo, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Curiosidades estéticas*. Madrid-Gijón: Júcar, 1988.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Cano Ballesta, Juan (ed.). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Cañas, Dionisio. “El sujeto poético postmoderno”. *Ínsula*, n.º 512-513 (agosto-septiembre de 1989): 52-53.
- Carnero, Guillermo. “Poesía española en lengua castellana”. *Poesía*, n.º 2 (agosto-septiembre de 1978): 77-89.
- Castellet, José María (ed.). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- . *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Colectivo Alicia Bajo Cero. *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero, 1997.
- Delgado, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Díaz de Castro, Francisco J. *La otra sentimentalidad: Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Egea, Javier; Salvador, Álvaro y García Montero, Luis. *La otra sentimentalidad*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.
- . *et al. 1917 versos*. Madrid: Vanguardia Obrera, 1987.
- Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- Fontana, Josep. *La Historia después del fin de la Historia*. Barcelona: Ed. Crítica, 1993.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- García, Miguel Ángel (ed.). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia: Tirant Humanidades, 2017.
- García Martín, José Luis (ed.). *La generación de los 80*. Valencia: Mestral Libros, 1988.
- . *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- . “La poesía”, en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992. pp. 94-248.
- García Montero, Luis. *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.

- . *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.
- . *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . “La poesía de la experiencia”, en Luis García Montero. *Complicidades*, monográfico de *Litoral*, n.º 217-218 (1998): 13-21.
- . *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión, 2003.
- García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 1993.
- García-Posada, Miguel (ed.). *La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Ed. Crítica, 1996.
- Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*. Barcelona: Ed. Crítica, 1980.
- Gracia, Jordi. “La poesía”, en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española*. 9/1. *Los nuevos nombres*. Barcelona: Ed. Crítica, 2000. pp. 97-121.
- Iravedra, Araceli. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. Madrid: UNED, 2010.
- (ed.). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.
- (ed.). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor, 2016.
- Jiménez Millán, Antonio. *Poesía hispánica peninsular*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Juaristi, Jon. *Sermo humilis. (Poesía y poéticas)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1999.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (Intro. y trad. Julián Jiménez Heffernan. Pról. Álvaro Salvador). Granada: Comares, 1996.
- Lanz, Juan José. *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir, 2007.
- . *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- . *Antorcha de Paja. Revista de Poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*. Madrid: Devenir, 2012.
- López Merino, Juan Miguel. *Sobre poesía posfranquista. (Hacer Historia y otras cuestiones)*. Madrid: Verbum, 2008.
- Luis, Leopoldo de (ed.). *Poesía española contemporánea. Poesía social. Antología (1939-1964)*. Madrid: Alfaguara, 1965.
- Lytard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1994.

- Machado, Antonio. *Poesía y prosa* (Ed. Oreste Macrì y Gaetano Chiapini). Madrid: Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.
- Mainer, José-Carlos. “Prólogo” a *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1999.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto del Partido Comunista*. Moscú: Editorial Progreso, 1979.
- Muñoz, Luis (ed.). *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.
- Oleza, Joan. “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*, n.º 589-590 (enero-febrero de 1996): 39-42.
- Ors, Miguel d'. *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur, 1994.
- Ortega, Antonio (ed.). *La prueba del nueve. (Antología poética)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*. Madrid: Calambur, 2010.
- Riechmann, Jorge. *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974.
- . *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Diputación Provincial de Granada: Granada, 1984.
- . *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una Historia*. Madrid: Akal, 1994.
- . *Dichos y escritos. (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (Ed. Francisco J. Díaz de Castro). Madrid: Hiperión, 1999.
- . *Para una teoría de la literatura. (40 años de Historia)*. Madrid: Marcial Pons, 2015.
- Romano, Marcela. *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 2000.
- Salvador, Álvaro. *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003.
- . *Después de la poesía*. Almería: El Gaviero, 2007.

- Scarano, Laura. "Realismo y posvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas". *CELEHIS. Revista del Centro de Literaturas Hispanoamericanas*, n.º 14 (2002): 289-302.
- . *Luis García Montero: La escritura como interpelación*. Granada: Atrio, 2004.
- Soria Olmedo, Andrés y Alberti, Rafael. *Discursos pronunciados en el acto de investidura Doctor "Honoris causa" de Don Rafael Alberti*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Talens, Jenaro. *El espacio y las máscaras. (Introducción a la lectura de Cernuda)*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España / Espasa-Calpe, 1992.
- . "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema", en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española*. 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992. pp. 3-40.
- Villena, Luis Antonio de (ed.). *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.
- (ed.). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor, 1992.
- (ed.). *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- (ed.). *La lógica de Orfeo. (Antología)*. Madrid: Visor, 2003.
- Voloshinov, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1993.
- VV. AA. *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*. Córdoba: Antorcha de Paja, 1978.
- . *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 1993.
- . "Los pulsos del verso. Última poesía española". *Ínsula*, n.º 565 (enero de 1994).
- . "Poesía actual". *Scriptura*, n.º 10 (1994).
- . "Poesía española de los 80". *La Página*, n.º 25-26 (1996).
- . "Poetas de ahora". *Zurgai* (julio de 1997).
- Yanke, Germán (ed.). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996.

