

ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-AFRICANO DE HISPANISTAS

Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar
y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 29 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-451-5.

VISIONES DEL CANON LITERARIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Joaquín Moreno Pedrosa
Universidad de Sevilla (España)

Prácticamente todas las cuestiones relativas a la visión del canon y la tradición en la poesía española contemporánea quedan planteadas en los escritos teóricos y artísticos de los llamados «poetas del 70», entre los cuales se suele incluir, orientativamente, a los nacidos entre 1939 y 1953. Algunos de estos autores se dieron a conocer en el panorama literario español a través de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada en 1970 por José María Castellet. En esta obra, la selección y descripción de los poetas antologados quedaba justificada únicamente en función de un presupuesto sociológico determinista, el desplazamiento del «viejo humanismo» por una supuesta «cultura popular de los *mass media*», que se opondría a la cultura tradicional —considerada aristocrática—, según las autoridades de Umberto Eco y Marshall McLuhan¹. Este sería el caso de los antologados más jóvenes, los integrantes de lo que Castellet denominó «*coqueluche*». Para los mayores o «*seniors*», el rasgo determinante sería el abandono de la lógica y el lenguaje procedentes de una sociedad represiva, y la integración en esa nueva sociedad mediática². El mismo Castellet dejaba bien sentado que sólo había tenido en cuenta a los poetas «más representativos» de la ruptura que este cambio significaba, «descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa»³.

¹ Castellet, 2001, pp. 23-25.

² Castellet, 2001, p. 34.

³ Castellet, 2001, p. 17.

La antología agrupaba a Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Castellet, que destacaba la pertenencia de estos autores a la juventud protagonista de las revueltas estudiantiles de esos años⁴, señalaba en su poesía la presencia de una serie de mitos de esa supuesta «cultura popular», que serían personajes históricos, como el «Che» Guevara, o pertenecientes al mundo del cine o los deportes. Además, siguiendo a Roland Barthes, señalaba que estos mitos constituirían valores que no exigen una sanción de verdad y que, al margen de la historia o la política, ofrecen un refugio frente a un mundo alienante, aunque ellos mismos sean factores de alienación. Por eso consideraba también, esta vez según Gillo Dorfles, que la rapidez con que son consumidos estos mitos evita que se conviertan en «mitificantes», elementos de una superestructura aburguesante y, una vez más, alienante. Sea como sea, e independientemente del concepto de mito que se tenga, ese sistema de referencias es el que determina, según la terminología de Susan Sontag, la «sensibilidad *camp*», que supone un rechazo del enjuiciamiento estético bueno/malo. Esta sensibilidad comportaría una formación «antiliteraria», provocando que el poema ya no fuera considerado más como un «material literario», y que pasara a convertirse en un «signo» o «símbolo». Asimismo, Castellet les atribuía a los autores antologados un verdadero rechazo hacia la tradición española, con las excepciones de Aleixandre, Cernuda y Gil de Biedma. Si acaso, recurrirían ocasionalmente a figuras hispanoamericanas, como Octavio Paz, Oliverio Girondo o Lezama Lima, y a autores en lengua extranjera como Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc⁵. Desde estos presupuestos, trazaba Castellet los rasgos principales de la poesía de sus antologados: la «despreocupación hacia las formas tradicionales», la «escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de *collage*», la «introducción de elementos exóticos, artificiosidad», y las «tensiones internas del grupo» entre quienes querían escribir una poesía democratizante desde la cultura de los *mass media* (Vázquez

⁴ Castellet, 2001, p. 16.

⁵ Castellet, 2001, pp. 26-39.

Montalbán, Álvarez y Moix) y los que asumían con actitud aristocratizante esa mitología popular⁶.

Naturalmente, estas tesis de Castellet ya resultaban en su momento más que discutibles, y actualmente han quedado completamente desfasadas. De forma absolutamente exagerada, y buscando la atracción suscitada por el término «ruptura», el crítico catalán consideraba a la nueva poesía española totalmente desvinculada de la tradición, basándose en las últimas teorías de moda que pretendían oponer de forma excluyente una supuesta «nueva cultura popular» a las manifestaciones tradicionalmente consideradas como cultura. Esta premisa resultaba desmentida por la obra de los propios antologados, que, como bien señaló José Luis García Martín, de hecho estaban «literaturizados al máximo», y caracterizados los mejores de ellos por «un sabio bizantinismo», como los peores por un «exhibicionismo *snob* de una cultura no bien digerida»⁷. Por otro lado, los elementos característicos de la «sensibilidad *camp*» ya tenían en su origen una escasísima significación, y desaparecieron del panorama poético sólo unos años más tarde. En cualquier caso, el punto más discutible de esta antología es la atribución a sus autores de una supuesta «ruptura». Como coinciden en señalar muchos críticos, resulta exagerado atribuir a estos escritores una renovación de la poesía a través del lenguaje, afán que estaba ya en los poetas de la generación del 50, el grupo *Cántico* y la obra de *Postismo*, junto a otros poetas del 70 que no habían aparecido en *Nueve novísimos*⁸. Los vínculos de los poetas «novísimos» con sus mayores son múltiples y evidentes. Por ejemplo, Fanny Rubio y José Luis Falcó han señalado la influencia de la literatura vanguardista en Pedro Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, o Ana María Moix⁹. Julia Uceda ha indicado la importancia de Juan Eduardo Cirlot como precedente de la obra de los «novísimos», importancia obviada, por otra parte, por los propios «novísimos»¹⁰. Además, resultaba obvio que esta antología no constituía más que una operación de mercado, dentro de la misma

⁶ Castellet, 2001, pp. 41-44.

⁷ García Martín, 1980, p. 34.

⁸ Pueden verse, por ejemplo, Urbano, 1980, pp. 50-51; Marco, 1981, p. 128; Barella, 1988, p. 10.

⁹ Rubio, 1981, p. 52.

¹⁰ Uceda, 1984, p. 3.

estrategia editorial señalada por Esteban Torre como «un lanzamiento de narradores «novísimos» por parte de los editores Carlos Barral y José Manuel Lara», como muestra de una «verdadera obsesión» por «el experimentalismo, la novedad y la juventud»¹¹. Para Jenaro Talens, *Nueve novísimos* se fundamentaba, más que en el conocimiento de los textos, en «la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional»¹². Además, como ha corroborado Juan José Lanz, Castellet «había solicitado poemas a los autores que confirmaran las tesis rupturistas de su prólogo»¹³. En cualquier caso, los excesos teóricos de *Nueve novísimos* no hubieran tenido mayor trascendencia si la mayoría de los críticos no hubiera tomado esta antología como principal referencia para el estudio de la poesía española desde 1970.

Más peculiar resulta el valor que los modelos de la tradición tenían en la poesía «novísima», en concreto las citas y referencias intertextuales que suelen referirse con el término de «culturalismo». Según Juan José Lanz, los «novísimos» llevaban a cabo un uso particular de este recurso, no tanto para distanciarse del «yo» como para excluirlo lo más posible del poema, concebido como un artefacto opuesto a la realidad y construido exclusivamente con elementos de cultura, «negando la realidad circundante al no incorporarla al poema»¹⁴. El culturalismo supondría también el reconocimiento de su incapacidad para la expresar la realidad en el poema, acentuando el carácter autónomo y ficticio de la obra literaria¹⁵. Por su parte, Julia Barella atribuye la «despersonalización» y ausencia del «yo» en el discurso de estos poetas a que «aceptar la limitación de un sujeto significa incluirse en la dualidad nacimiento muerte», y a que todo «lo contemplado linda con la nada, con el vacío o con la muerte»¹⁶. Además, Barella ha señalado la búsqueda de la identidad como uno de los temas más frecuentes en esta poesía, búsqueda que obedece a una crisis del propio concepto de identidad y, por tanto, de la autoría. Así, se llega a «la imposibilidad de definir las cosas por la descon-

¹¹ Torre, 1992, pp. 20-21.

¹² Talens, 1989, pp. 117-119.

¹³ Lanz, 1994a, p. 57.

¹⁴ Lanz, 1994b, p. 4.

¹⁵ Lanz, 1997, p. 43.

¹⁶ Barella, 1981, p. 4.

fianza en el “yo” propio que las mira¹⁷, y por este rechazo hacia la expresión personal directa se recurre al culturalismo. Las referencias culturales, por tanto, aparecen en la obra de los «novísimos» como el material primario para la construcción del poema, si bien completamente desligados del «yo» y de cualquier visión de la realidad. O, por mejor decir, como sustitutos de una realidad que se considera imposible de aprehender en forma alguna.

Para completar el panorama poético de estos años, es necesario hacer una mención a la antología *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, que reunía a Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles. A pesar de que estaba destinada a publicarse con anterioridad, terminó apareciendo el mismo año que la de Castellet. No alcanzó ni remotamente la repercusión de *Nueve novísimos*, con la que compartía dos de los autores incluidos. Tal vez por ello, algunos críticos (e incluso alguno de los poetas seleccionados) la consideraron como una publicación afín a la del crítico catalán. Sin embargo, la perspectiva de esta antología es precisamente la opuesta a la adoptada por Castellet. En ella, Martín Pardo pretendía reunir a los poetas que «se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible», en una revitalización del concepto «poema», «heredado de la mejor tradición poética de dentro y fuera de España». Según Martín Pardo, los autores seleccionados pretendían recuperar una lírica entroncada con la poesía de Aleixandre, Lorca, Cernuda, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald y Álvarez Ortega¹⁸. Por contraste con el poema como «signo demistificante», «antiliterario», de la antología de Castellet, la de Martín Pardo pretendía insertarse de lleno en una tradición poética que los autores del 27 habían heredado del Modernismo, y que, a través del grupo *Cántico* de Córdoba y de los poetas andaluces del 50, llegaba hasta la década de los setenta. Que la antología de Martín Pardo reconociera y se basara en la herencia de esa tradición tal vez explique por qué la crítica de más rabiosa actualidad prefirió centrarse, con el mayor ruido posible, en la antología de Castellet, que lanzaba el reclamo de la innovación y la

¹⁷ Barella, 1983, p. 72.

¹⁸ Martín Pardo, 1990, p. 11.

ruptura. Sin embargo, la *Nueva poesía española* de Martín Pardo adelantaba con más precisión y acierto el rumbo que la poesía tomaría a partir de 1970, por lo que a la larga ha resultado ser mucho más lúcida y representativa que la de Castellet.

Después de publicarse estas antologías, otros poetas del 70 hicieron su aparición en el panorama nacional, y empezaron a publicar sus primeros libros. Entre ellos se encuentran Miguel d'Ors, Jesús Munárriz, Francisco Bejarano, Víctor Botas, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Alberto de Cuenca, Javier Salvago, Luis Antonio de Villena, Jon Juaristi o Andrés Trapiello. Al mismo tiempo, la crítica comenzó a dedicar alguna atención a los poetas coetáneos de los «novísimos» que ya llevaban tiempo publicando, pero que no habían sido incluidos en la nómina castelletiana: por ejemplo, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Antonio Colinas o Jaime Siles. Como diferencia entre todos estos autores y los «novísimos», Juan José Lanz destaca un rasgo ya apuntado por Martín Pardo en su antología: se trata de una poesía que «amplía sus márgenes de referencia e incluye entre éstos las manifestaciones de posguerra» aparecidas durante la dictadura de Franco, entre ellas la generación del 50, sin afán de ruptura¹⁹.

Algunos de estos autores aparecen en la antología de José Luis García Martín *Las voces y los ecos*. Publicada en 1980, reúne poemas de Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel d'Ors, Carlos Clementson, José A. Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares y Julio Alfonso Llamazares. En estos autores, como diferencia con los «novísimos», destaca García Martín la desaparición de la estética *camp* y el vanguardismo; también que el culturalismo ha ido «diversificándose y personalizándose en los poetas mejores»²⁰. Estos rasgos, junto a la introducción de la temática cotidiana, serán las notas más distintivas de su poesía. Se manifiesta en ella la influencia de la generación del 50, sobre todo la de Jaime Gil de Biedma. En general, se adoptan todos los modelos en que prime la emoción, la percepción y la inteligibilidad del texto, centrado en la cotidianidad o lo urbano: Unamuno y Manuel Machado, miembros de la

¹⁹ Lanz, 1994b, p. 3.

²⁰ García Martín, 1980, p. 65.

generación del 27 como Cernuda y Alberti, poetas de postguerra como los de «*Cántico*», Luis Rosales, Blas de Otero, José Hierro y Carlos Edmundo de Ory. Además, es habitual entre estos autores el uso del metro clásico, con rima y estrofas tradicionales. El retorno a las formas clásicas es una tendencia que se ha venido prolongando hasta hoy, y a ella se fueron sumando tanto los poetas de generaciones posteriores como algunos de los «novísimos», entre ellos Guillermo Carnero (con *Divisibilidad indefinida*, de 1989), y Pedro Gimferrer (*La llum*, 1991). Tal como puede verse, la selección y los autores de *Las voces y los ecos* se basan en los mismos principios que los de *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, de la que vienen a constituir, en cierta medida, una confirmación.

Juan José Lanz ha visto en la poesía de estos años una perspectiva de la tradición distinta a la de los «novísimos», que se manifiesta en un uso distinto del culturalismo. El monólogo dramático y el poema histórico, al modo de Cernuda o Borges, se ponen al servicio de la elaboración de un «yo» poético, cuya identidad se construye, precisamente, asumiendo determinados modelos de esa tradición:

Por lo tanto, al convertirse la tradición en una vía de conocimiento del yo, esa misma tradición quedará transformada por las proyecciones de la propia personalidad, que viéndola desde una perspectiva contemporánea, tratará de buscar en ella aquello que es permanente en el hombre. La tradición, así, quedará integrada dentro del fluir vital y de la memoria, en una confluencia amalgamada de vida y cultura²¹.

Esta vuelta a la tradición se integra, por tanto, en un movimiento «de recuperación progresiva del yo lírico y de expresión de su experiencia en el poema», en un «giro hacia la realidad, hacia lo formulable lingüísticamente», una vez que se ha omitido el paso intermedio, el «personaje histórico inserto en la tradición cultural» del monólogo dramático histórico²². Como ejemplo de esta nueva actitud, Lanz destaca *Los trucos de la muerte* (1975) de Juan Luis Panero, *Sepulcro en Tarquinia* (1975) de Antonio Colinas, *Ciego en Granada* (1975) de Miguel d'Ors, *El viaje a Bizancio* (1976) e *Hymnica* (1979) de Luis Antonio de Villena, *Scholia* (1978) de Luis Alberto de Cuenca, *Tabula rasa* (1985) de Jenaro Talens, y *Siesta en el mirador* (1979) de

²¹ Lanz, 1994b, p. 5.

²² Lanz, 1994b, p. 5.

Antonio Carvajal. A esta línea se adscribirán también algunos «novísimos», como Félix de Azúa (con *Pasar y siete canciones*, de 1977, y *Farra*, de 1983), y Antonio Martínez Sarrión (*Horizonte desde la rada*, de 1983, y *De acedía*, de 1986).

Esta evolución en la visión del canon y la tradición ha tratado de explicarse utilizando algunas de las teorías que intentan definir los límites y características de la postmodernidad. Sin embargo, en este trabajo no se considera que la adscripción de determinadas prácticas a una modernidad o a una postmodernidad constituya una suerte de panacea o perspectiva privilegiada para abordar el estudio del panorama poético español. Más que delimitaciones de índole literaria, constituyen denominaciones más amplias y complejas, basadas en cuestiones epistemológicas, éticas y sociológicas, que no pueden ofrecer de momento una clasificación cerrada y definitiva de obras y autores. Además, la verdadera explicación habría que buscarla más bien en algunas de las concepciones literarias que estuvieron de moda entre los años sesenta y setenta, así como en su orientación ideológica. Por ejemplo, según las ideas estructuralistas de inspiración marxista que se estaban divulgando en España desde mediados de los sesenta, el influjo de la tradición en la escritura individual tenía unas connotaciones bastante negativas. Además de constituir una amenaza para la elaboración de una obra original, las manifestaciones culturales de otras épocas se consideraban, desde una perspectiva determinista de la historia, exponentes de una ideología caduca. Tal es el punto de vista adoptado por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*. En este trabajo, Barthes declara que los intentos por adoptar una escritura nueva, desligada de los valores burgueses, han fracasado, «pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas»²³. En esta situación, se produjeron intentos de crear una «escritura del silencio» o del «vacío», basada en la experimentación y la destrucción del lenguaje, como los últimos poemas de Rimbaud, Mallarmé y algunos surrealistas; o bien una «escritura inocente», despojada de estilo, con una forma neutra, de la que Barthes considera un buen ejemplo *El extranjero* de Camus²⁴, que aspirarían a constituir un «grado cero» de la escritura. Del afán por despojar a la literatura de su

²³ Barthes, 1973, p. 24.

²⁴ Comp. Barthes, 1973, pp. 76-79.

antigua concepción de la realidad, para reconciliarla con la visión de su propio tiempo, surgió la tragedia del «escritor consciente», que debía «en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la Literatura como un ritual y no como una reconciliación». Como lograr esto se ha revelado imposible, Barthes concluye que también es imposible una obra maestra contemporánea, y sólo queda renunciar a la literatura o esperar el advenimiento de una sociedad sin clases donde no haya diferencia entre la escritura, el lenguaje de todos los hombres y la visión de la realidad²⁵.

Esta concepción de las relaciones entre tradición y actualidad es la que orientó la antología de Castellet, así como otras antologías similares, ciertos sectores de la crítica literaria e incluso la evolución poética de algunos autores, como puede verse por la «metapoesía» o la «poesía del silencio» a la que derivaron unos pocos de ellos. Sin embargo, estas ideas tuvieron una vigencia muy breve y poco extendida, y prácticamente habían desaparecido a partir de 1975, con la excepción de algunas manifestaciones episódicas. La mayor parte de los poetas del 70 tienen un concepto de la tradición muy distinto, y le conceden un valor totalmente positivo. Para la mayoría de ellos, la herencia de la tradición no son una serie de contenidos pretéritos e inmutables que limitan o falsean la voz individual, como decía Barthes, sino que su valor puede actualizarse y renovarse con cada lectura posterior. Por ejemplo, el poeta Antonio Carvajal ha manifestado su escepticismo hacia corrientes teóricas que atribuyen la influencia de los clásicos a la asimilación de un canon cultural impuesto por las clases en el poder, y transmitido por sus agentes — universidades, academias, etc.—, afirmando que su lectura de los maestros de la tradición, así como su práctica poética, «poco tienen que ver con un canon asimilado acríticamente». En este sentido, su valoración de los clásicos está desvinculada tanto del determinismo histórico como de los factores ideológicos que de él se derivan, explicando que hay un sustrato más hondo, impermeable a los cambios de mentalidad provocados por el devenir histórico, que le permite «reconocerse» sin reservas en los grandes autores del pasado²⁶. Carvajal concibe la literatura como «un proceso de transmi-

²⁵ Cfr. Barthes, 1973, pp. 85-89.

²⁶ Carvajal, 1997.

sión» o «servidumbre de paso», donde «la servidumbre se establece desde un autor hacia sus antecesores para transmitir una experiencia renovada a sus sucesores». Esta consciencia de servidumbre supone, por un lado, «consciencia de instalación en el tiempo, de fugacidad de la moda, del modo de hoy», según la cual los hallazgos y las innovaciones de una época pierden su fuerza expresiva con el paso del tiempo si no se apoyan en valores más duraderos, como los que sustentan las obras clásicas. Por otro, constituye una posibilidad de quedar en el tiempo: «Mi obra se construye con voluntad de incorporarse al futuro mediante servidumbres en otros»²⁷. Por su parte, el poeta Miguel d'Ors defiende el conocimiento y el amor a los clásicos, si bien distingue entre la manera de hacerlo de los casticistas, «empeñados en sacralizar y embalsamar los aspectos más accesorios y externos de aquellos», y «la del verdadero tradicionalista, que, por su deseo de ver la tradición viva y no congelada, se esfuerza en prolongarla hacia el futuro»²⁸. Se trata de una reflexión básica en la teoría literaria del autor gallego, básica en dos sentidos: pues la encontramos desde los inicios de su carrera, en las respuestas que dio a la encuesta de la antología *Las voces y los ecos*, y además sustenta su propia visión de la vocación poética:

Soy de los que piensan que sólo desde la tradición es posible la innovación; que sólo conociendo la poesía española cabe añadirle algo nuevo; que, en definitiva, sólo hay dos opciones: ser un continuador o ser un repetidor —inconsciente, además, en la mayoría de los casos—. Porque, en efecto, *lo que no es tradición es plagio*²⁹.

Finalmente, también el poeta murciano Eloy Sánchez Rosillo ha expresado una visión similar, en su caso dentro del poema titulado «El poeta»:

La ceniza sagrada de otros cuerpos
 acumula en tu voz sus viejos cantos,
 su manojito de huesos y palabras.
 Te han señalado a ti porque adivinan
 que eres la rama verde, el tiempo nuevo

²⁷ Guatelli-Tedeschi, 2004, p. 215.

²⁸ D'Ors, 2002, p. 242.

²⁹ García Martín, 1980, p. 137.

en el que su decir se continúa:
 a tu modo dirás lo que aprendiste
 en la frecuentación de sus presencias.
 [...] ³⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Barella, Julia, «Poesía en la década de los 70: En torno a los “Novísimos”», *Ínsula*, 410, 1981, pp. 8-10.
- Barella, Julia, «La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta», *Estudios Humanísticos*, 5, 1983, pp. 69-76.
- Barella, Julia, «Sobre la poesía de los 70», *Ínsula*, 498, 1988, pp. 23-26.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 [1972].
- Carvajal, Antonio, «Estética», *Ideal*, suplemento *Artes y letras*, 3-V-1997.
- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 [1970].
- García Martín, José Luis, *Las voces y los ecos*, Madrid/Gijón, Júcar, 1980.
- Guatelli Tedeschi, Joëlle, *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Lanz, Juan José, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994a.
- Lanz, Juan José, «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, 565, 1994b, pp. 3-6.
- Lanz, Juan José, *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- Marco, Joaquín, «La poesía», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, ed. Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 109-138.
- Martín Pardo, Enrique, *Nueva poesía española (1970) y Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990 [1970].
- D'Ors, Miguel, «“Joyas nuevas de plata vieja” (el Modernismo como tradicionalismo)», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 79, 2-3, 2002, pp. 229-246.
- Rubio, Fanny y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- Sánchez Rosillo, Eloy, *Las cosas como fueron*, Granada, Comares, 1995.
- Talens, Jenaro, «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, 101, 1989, pp. 117-119.
- Torre, Esteban, «Alfonso Grosso: ficción y realidad», en Grosso, Alfonso, *Florido mayo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 2-35.

³⁰ Sánchez Rosillo, 1995, p. 17.

Uceda, Julia, «Reflexiones sobre poesía andaluza actual (I)», *Ínsula*, 454, 1984, p. 3.

Urbano, Manuel, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980.