

Luis García Montero: una reescritura del Romanticismo

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL

Universidad de Sevilla

[...] quién que Es, no es romántico.¹
[...] ¿ser o no ser románticos?²

Introducción

Si el ‘personaje verbal’ de Luis García Montero quiso presentarse en una recordada ocasión como ‘profesor de literatura medieval’,³ su creador es un apasionado estudioso del Romanticismo, cuya herencia literaria ha convertido en asunto medular de su teoría poética y cuyas preguntas siguen vigentes en la perplejidad con que se las cuestiona en sus ensayos. La primera de ellas, que planteaba la función y el futuro de la poesía, la desplegó ya el joven granadino al entrar en la historia literaria en un momento de profunda crisis cultural y cambio social. Tras la frustración de las neovanguardias y ante el camino cerrado que para Jenaro Talens significaba el fin del subjetivismo, la joven poética de la que García Montero se convirtió en representante más visible se alzó contra los finalismos que liquidaban la modernidad y la función de la lírica, resucitando el viejo debate sobre el compromiso, la misión

1 Rubén Darío, ‘La canción de los pinos’, dentro de *El canto errante*, en Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert (México D.F./Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952), 336.

2 Luis García Montero, *Confesiones poéticas* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993), 47. Las siguientes citas serán siempre a esta edición y aparecerán en el texto entre paréntesis.

3 ‘Mi personaje verbal se considera marxista y pensativo, tiene un carácter fácil, está muy atado a la vida y cuando le preguntan por su trabajo suele responder que es profesor de literatura medieval’, escribe en la ‘Poética’ de sus *Confesiones poéticas* (207). En el artículo ‘Enemigos poéticos’, García Montero consigna que tomó esta anécdota de Auden, quien ‘siempre contestaba que era profesor de literatura medieval cuando un compañero inoportuno de tren le preguntaba por su trabajo’ (Luis García Montero, ‘Enemigos poéticos’, en *La casa del jacobino* [Madrid: Hiperión, 2003], 89–91 [p. 90]). Las siguientes citas a *La casa del jacobino* se darán en el texto entre paréntesis, utilizando siempre esta edición.

y la utilidad poéticas.⁴ Al hacerlo confirmó que su posmodernidad debía entenderse a la manera de Ferenc Fehér: no tanto como periodo del agotamiento histórico, sino como tendencia hacia el análisis y la valoración de la modernidad. Si, en palabras de Fehér, 'la posmodernidad no es más que el inventario crítico de la modernidad',⁵ toca hoy replantear sus dudas y someter a prueba sus logros. En este sentido, cobra pleno significado la afirmación del poeta en las páginas de 'Ha pasado el tiempo':

Buena parte de la tradición literaria que he ido perfilando en mi mundo lírico, desde Antonio Machado a Jaime Gil de Biedma, desde Jorge Luis Borges o Pablo Neruda a José Emilio Pacheco, responde a esta necesidad de meditar y cuestionar algunos callejones sin salida de la modernidad, el alarido o el susurro, con la correspondiente exaltación de la bohemia estética y la sublimación del sujeto romántico. El tiempo pasa también sobre la Modernidad.⁶

Una reflexión similar tocó hacer en el Romanticismo, cuando el agotamiento de las expectativas revolucionarias impulsó el inicio de una búsqueda moral que se recupera en la posmodernidad con mayor sentido que nunca. Como explicaba José Escobar, el renovado interés que se percibe por el Romanticismo en diversas disciplinas

[...] corresponde a la actualidad de la problemática de la Modernidad y la Posmodernidad. Si el Romanticismo está vigente, será porque es un tema de nuestro tiempo, del fin de la Modernidad, cuyas dos caras—recordémoslo—son la Ilustración y el Romanticismo. Ahora, cuando tanto se habla del fracaso de la Modernidad, el concepto de Posmodernidad se nos aparece como una metáfora romántica en relación intertextual con el Romanticismo originario en los comienzos de esa misma Modernidad.⁷

La posmodernidad ve la historia reciente como espacio de revisión y escrutinio, de vuelta al pasado y sobre todo a su interpretación, a su

4 Luis Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hasta el tercer milenio* (Barcelona: Pre-textos, 2006), 45.

5 Ferenc Fehér, 'Crítica a la política del vacío', *Fractal*, 1 (1996), 135–58 (p. 135). Pedro Roso fue el primero en relacionar la posmodernidad de García Montero con las posiciones de Fehér (Pedro Roso, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero* [Córdoba: Trayectoria de Navegantes, 1993], 58–61).

6 Luis García Montero, 'Ha pasado el tiempo', en Luis García Montero, *Poética y poesía*, ed. Antonio Gallego (Madrid: Fundación Juan March, 2005), 17–37 (pp. 25–26). Las siguientes referencias a este libro pertenecen a esta edición y se darán entre paréntesis en el texto.

7 José Escobar, 'Ilustración, romanticismo, modernidad', en *EntreSiglos. Actas del Congreso Entre Siglos: cultura y literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX (Bordighera, 3–6 de abril de 1990)*, ed. Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi, 2 vols (Roma: Bulzoni, 1993), II, 123–33 (p. 133).

reescritura. Viajando en el tiempo a través de los textos, Luis García Montero pretende reescribir la tradición literaria moderna y buscar una salida histórica que no concluya en la negación y la cancelación. En un recorrido similar al que sigue Robert Langbaum en *La poesía de la experiencia*, retorna a los principios de aquella tradición y revisa la Ilustración y el Romanticismo en una poética personal que, si en lo teórico enfrenta dialécticamente ambos términos, termina en la práctica creativa por disolver su antagonismo.

La tradición literaria moderna: Ilustración y Romanticismo revisados por García Montero

Montero intenta en numerosas ocasiones destejer los hilos ilustrados y románticos para, primero, distanciarse y definirse frente a los segundos—ese vuelo hacia la nada del subjetivismo radical que revisa con animosidad no disimulada—y, segundo, hacerse heredero de aquellos otros que tramaron el contrato social y la cordialidad realista. Sin embargo, consciente de las contaminaciones mutuas que atan ambas ramas del tronco moderno, trata de renovar la savia sentimental con injertos de lucidez. De hecho, su programa poético podría tener como lema histórico esta propuesta: ‘Leamos con voluntad ilustrada el sentimiento crítico del Romanticismo, ya que llevamos más de dos siglos leyendo la Ilustración con el ímpetu desprestigiador del Romanticismo’.⁸ En ‘Los otros’ insiste en que ‘[l]a lectura romántica de la Ilustración ha dado excesivas muestras de sus limitaciones como para que no asumamos la necesidad de darle la vuelta a las gafas y procurar una lectura ilustrada del Romanticismo’ (*Inquietudes bárbaras*, 91). La propuesta ha llegado a convertirse en lugar habitual de sus escritos (‘Me identifico con una lectura romántica de la Ilustración’ [*Confesiones poéticas*, 13]), tal y como explica en una entrevista con Arantxa Gómez Sancho:

Estamos instalados en el pesimismo y la queja porque leemos la Ilustración con los ojos del Romanticismo. Vemos solo los fracasos de la modernidad, no sus valores positivos. Lo moderno es lo negativo, *Las flores del mal* su libro. Se pasó de hablar del *hombre de bien* de la Ilustración al *maldito*.⁹

El ensayo ‘Objetos para un rato de ocio’ da un ejemplo positivo de esta ‘interpretación ilustrada del Romanticismo’ en términos que recuerdan al ‘inventario crítico’ de la modernidad que señalaba Fehér:

8 Luis García Montero, *Inquietudes bárbaras* (Barcelona: Anagrama, 2008), 175. Todas las citas a esta obra pertenecen a esta edición y se presentarán de ahora en adelante entre paréntesis.

9 Arantxa Gómez Sancho, ‘Hacia las conciencias a través del corazón. Conversación con Luis García Montero’, *Ínsula*, 737 (2008), 34–36 (p. 34).

[...] es posible que estemos situados ahora en otro momento del proceso, y más que una denuncia romántica de la Ilustración sea necesario canalizar con voluntad ilustrada la negación romántica. Más que insistir en lo que nos separa habría que recordar y limpiar lo que nos une, para reivindicar los vínculos y hacer de la realidad un lugar en el que sea posible de nuevo la representación. Tal vez haya que sustituir ahora la inocencia desvinculada de un yo romántico por la soledad responsable de un individuo implicado con los espacios públicos. Tal vez convenga, por ejemplo, devolverle al oficio su tarea pública, su compromiso con un diálogo colectivo. (*Inquietudes bárbaras*, 175)

Su preferencia por la Ilustración, igual que su postura antirromántica, especialmente la más combativa de los primeros años, responde a lo que siente como agotamiento de las neovanguardias: *La otra sentimentalidad*—recuerda en ‘Ha pasado el tiempo’—pretendía ‘la revisión de la subjetividad romántica’, pues nació como ‘una valoración de las consecuencias últimas de la subjetividad romántica en sus distintas derivaciones simbolistas o vanguardistas’ (*Poética y poesía*, 28). Años después seguirá afirmando su posición poética en los mismos términos de asociación histórica: ‘El alejamiento meditado de los tonos vanguardistas significaba el deseo de volver a indagar en la tradición ilustrada, en el horizonte ético simbolizado por el contrato social y el oficio’, declaraba en ‘El oficio como ética’ (*La casa del jacobino*, 42).

El joven poeta emparentó a la poesía dominante—con la que compite—con el Romanticismo, y su propio proyecto con los ideales ilustrados, y en esta doble asociación ha basado su singular relectura de la lírica moderna, ‘esa lectura interesada o “misreading” que hace todo poeta [...] de sus precursores’ y que le ha condicionado para una determinada vivencia de la tradición ‘filtrada, evidentemente, por un juego de selecciones y descartes’.¹⁰ De hecho, la identificación de la generación inmediatamente precedente con los que él entiende sus orígenes románticos le lleva a extender y trasladar sus críticas desde el presente a ese Romanticismo con el que lo hace corresponder por un salto de reinterpretación histórica (y aunque para ello tenga que reinventar posmodernamente el Romanticismo), y explica la carga negativa con que lo inculpa de los males actuales. Por otro lado, su lectura de la tradición moderna en estos términos dualistas sirve de cimiento a su poética personal y demuestra la vigencia y la productividad

10 Margarita García Candeira pone en relación dicha lectura interesada con la espectrología o *hauntologie*, como la ha denominado Jacques Derrida, ‘provechosa también a la hora de revisar cómo se manifiestan las discontinuidades entre un proyecto teórico formulado desde la confianza en la razón y la representación como manera de cultivar una postmodernidad de raíces ilustradas’ (Margarita García Candeira, *Estrategia y melancolía: la herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero* [Bern: Peter Lang, 2012], 61–63).

ética y estética de las tesis de Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1944 y 1947),¹¹ donde pusieron las bases del pensamiento sobre la crisis de la modernidad, sus límites y su superación postmoderna, entre la negación y la reivindicación.

La Ilustración como origen y el Romanticismo como fracaso

Especialmente durante su primera etapa y junto a sus jóvenes compañeros de *La otra sentimentalidad*, percibió que en aquellos años de la Transición comenzaba un tiempo nuevo, un tiempo de renovación y alegría democrática que les hermanaba con la generación de autores ilustrados en torno a Carlos III: como aquellos, estos jóvenes rehabilitan los vínculos entre lo artístico y lo político, incluso reclaman la puesta de lo literario al servicio de lo civil. En respuesta al escepticismo del último vanguardismo ('los que empezamos a publicar al filo de 1980, nos encontramos con un estado literario preciso: la poesía después de la poesía' [*Confesiones poéticas*, 11]), que asocia a la queja y el fracaso de la tradición romántica, el García Montero de *la otra sentimentalidad* vuelve a la pregunta fundamental de para qué sirve la poesía y desarrolla su respuesta en clave tan posmoderna como histórica: la superación del acabamiento ('parece conveniente dar otro paso hacia delante en este itinerario de Ícaro' [*Confesiones poéticas*, 23]) vendría de la renovación de la estética neoclasicista.¹²

El elitismo y amaneramiento de la Ilustración quedan postergados en el análisis de Montero para poner en primer término la demanda de una poesía útil, cómplice con los lectores, clave de su propia poética. García Montero valora la poética de Ignacio de Luzán y en general de los hombres del XVIII atribuyéndoles la voluntad reformista de su propio pensamiento; así por ejemplo llega a identificar la *mimesis* clasicista con la conciencia de artificio para el caso de Meléndez Valdés.¹³ Como Luis Caparrós bien ha estudiado, la renuncia al idiolecto lírico elitista vino de la mano de Espronceda y sus coetáneos, que intentaron ampliar democráticamente las fronteras lectoras;¹⁴ pero en el dualismo interpretativo de García Montero

11 Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, intro. & trad. Juan José Sánchez (Madrid: Trotta, 2005 [1ª ed. 1944]).

12 Recuérdese que en sus páginas sobre García Montero, Francisco Rico valora como rasgo particularmente significativo su vuelta a las formas del clasicismo (Francisco Rico, 'Última hora de la poesía española: la razón y la rima', en su *Los discursos del gusto: notas sobre clásicos y contemporáneos* [Barcelona: Destino, 2003], 132–35 [p. 133]).

13 Luis García Montero, *El sexto día: historia íntima de la poesía española* (Madrid: Debate, 2000), 136–37. En lo que sigue se referirá esta obra con su título abreviado en el cuerpo del texto. Todas las citas pertenecen a esta edición.

14 Luis Caparrós, 'Poéticas del lenguaje en la lírica española del siglo XIX', *Analecta Malacitana*, 28:1 (2010), 97–128.

fue el pensamiento ilustrado el que ‘supuso una apuesta optimista en el deseo de convivencia, cuando convirtió a los individuos en ciudadanos’ cuya relación dependía de un compromiso común por la felicidad pública. Por el contrario, la profunda crisis romántica ‘concluyó en la disolución de las empresas colectivas’ (*Inquietudes bárbaras*, 94) y con el surgimiento de la tradición que García Montero identifica con el Romanticismo más negativo:

El peligro se hizo hermoso, el mal extendió la leyenda negra de su prestigio, sus redes literarias tejidas por la transgresión, el sacrificio y la muerte. Los hombres de letras más moralistas se hicieron malditos, aplaudieron el mal, convertido en una verdadera tradición loable. [...] Pero del mismo modo que la promesa ilustrada se transformó en pensamiento negativo, el bien en mal, el tradicionalismo de las convenciones en tradicionalismo de la ruptura, hoy podemos sospechar que por debajo de la colonia lírica del malditismo se oculta el mal olor de la descomposición de los espacios públicos. (*Inquietudes bárbaras*, 93)

En la Ilustración encuentra García Montero los primeros enclaves para su trazado: el siglo XVIII fue el tiempo de reflexión sobre la felicidad y la moral, asuntos que reúne hoy en la ‘ética de la felicidad’, uno de sus asientos teóricos fundamentales y en cuyas filas reúne a los amigos (‘a vosotros que fuisteis conmigo partidarios / de la felicidad’).¹⁵ El *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke definió los principios de la moral no respecto a la divinidad, sino a la felicidad humana, como sigue defendiendo nuestro poeta, que también retoma el principio de la *utilidad* para emparentarlo con el concepto ilustrado de civismo. En general, los términos en los que García Montero se define (felicidad, utilidad, proyectos públicos y sentimientos privados) son los mismos que destaca de la cultura ilustrada.¹⁶ Incluso sitúa al poeta ilustrado ante los mismos enemigos que hoy siente propios: ‘los viejos, los sacerdotes y los retóricos’ (*El sexto día*, 132). Según su lección, la poesía no puede ser ensimismada, sino histórica, y con ello colectiva, como defiende en la introducción a las *Confesiones poéticas* vinculando lo colectivo, lo histórico y lo dialógico.

Por todas estas razones, la figura de Gaspar Melchor de Jovellanos adquiere la intensidad del personaje de su más conocido monólogo

15 Luis García Montero, ‘Poética’, en *Poesía (1980–2005)* (Barcelona: Tusquets, 2006), 381–82 (p. 381). Las citas corresponden siempre a esta edición de la obra poética completa (hasta 2006) de García Montero; la edición se abreviará en lo que sigue como *Poesía*.

16 Margarita García Candeira estudia cómo García Montero relega en sus ensayos a la tradición romántica para ‘confirmar la atribución de una estética ilustrada a la tradición experiencial’ (Margarita García Candeira, ‘Identidad, representación y agotamiento: inflexiones de la experiencia en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero’, *BHS*, XCI:3 [2014], 275–93 [p. 277]).

dramático,¹⁷ y la lírica de Juan Meléndez Valdés se hace coincidir con los términos de su proyecto poético: espacio público, poesía dialógica, intención social,¹⁸ conciencia de ficción de las verdades emocionales, lucidez, ‘exigencias del diálogo con la sociedad’ (*El sexto día*, 131, 135; *Confesiones poéticas*, 18–19) y ‘límites de unas reglas de juego’, que explica como acuerdos y pactos entre los territorios privado y público: las reglas que después serán vistas como cadenas por el Romanticismo, en la Ilustración coincidían con la voluntad ciudadana del sujeto para ‘transformar el mundo y convivir con los demás’ (*El sexto día*, 142, 144–45).

La Ilustración no es cosa del pasado para Luis García Montero. Desde la misma libertad que la condición posmoderna le presta sobre la dirección de la Historia, puede reclamar que escribir hoy significa reivindicar su orden y sus valores, pues si oficialmente ‘parece que está vigente el orden objetivo del pensamiento ilustrado’, en realidad habitamos ‘un tiempo de barbarie naturalizada’ y ‘los ciudadanos que procuran cumplir con las leyes de la razón son vistos como extraños’ (*Inquietudes bárbaras*, 10, 12–13). La literatura puede favorecer el reencuentro con los principios y compromisos ilustrados, puesto que ‘escribir sirve para controlarse, para darle un orden a las emociones, una disciplina a los malos pensamientos, un lugar a los otros’ (*Inquietudes bárbaras*, 12–13); en definitiva, ayuda ‘a los bárbaros de hoy’ a ‘mantenerle el respeto al mundo’, contribuye a poner las cosas en su sitio, a controlar los excesos y el rigor de las opiniones. Por eso el ciudadano ‘dispuesto a cumplir las leyes’ tiene su trasunto lírico en el ‘poeta que se atreve a defender la utilidad de las palabras y a valorar los poemas como un espacio público en el que pueden dialogar dos conciencias’ (*Inquietudes bárbaras*, 14). La argumentación concluye en la identificación total de Luis García Montero con el tiempo histórico de la Ilustración, concebido a su propia medida y convertido en modelo poético:

No sé bien si he acabado identificándome con los ciudadanos ilustrados por amor a la poesía que no reniega de sus lectores, o si escribo una poesía meditada, sin oscuridades tramposas, de voluntad ética, por respeto a los ciudadanos que no reniegan de la razón.

(*Inquietudes bárbaras*, 14–15)

Frente a esta cordial identificación con las raíces modernas dieciochescas, la relación de García Montero con el Romanticismo es mucho más compleja y accidentada. Su viaje a la tradición romántica y su relectura de los autores más significativos de ella no son tan amenos ni invitan siempre a la

17 Luis García Montero, ‘El insomnio de Jovellanos’, en *Habitaciones separadas* (1994), incluido en *Poesía*, 344–47.

18 En *El sexto día* Luis García Montero afirma que ‘pretendía armonizar las exigencias del deseo subjetivo y de la felicidad pública’ (*El sexto día*, 131).

avenencia. Por el contrario, emparenta su interpretación del Romanticismo con algunas de las tensiones más complejas de su poética o con sus antagonistas más adversos: según escribe, la crisis romántica implicó que se impusieran la ‘sospecha del caos [y] la falta de un rumbo cierto’, filtradas de alguna manera en los ideales de la Ilustración (*El sexto día*, 143–44). Una vez perdidas las esperanzas en el proyecto colectivo, ‘el arte jugó a divinizarse’ y ‘se definió a sí mismo a la contra de los oficios y al amparo del malditismo’:

Al invertir las esperanzas ilustradas, el Romanticismo tendió a denunciar, destacándolos, los componentes egoístas del pacto social, imponiendo la desconfianza en los buenos propósitos. Los ideales de convivencia repetidos por los filósofos dieciochescos acabaron disecados en las vitrinas oficiales como una colección de falsas promesas con las alas descoloridas por la realidad. [...] La crisis romántica de las bellas palabras (libertad social, igualdad social, fraternidad social), además de una denuncia de lo público y de una nueva formulación de lo privado como refugio y negación de los valores colectivos, implicó el desprestigio paulatino de las bellas formas y la insolencia de la representación.

(*Inquietudes bárbaras*, 167–68)

Algunos de sus puntos de conflicto con el Romanticismo se hacen visibles tanto en las páginas dedicadas a Bécquer en *El sexto día*, como en la introducción a su edición de la lírica becqueriana,¹⁹ textos cuya lectura paralela descubre, en sus contradicciones, las de su autor con respecto a su herencia, y donde tras la reivindicación del poeta sevillano se entrevé el intento de distanciarlo de la tradición romántica. Bécquer le sirve además para observar las sacudidas románticas no tanto como episodios del pasado, sino como sombras que se proyectan sobre la actualidad: muchas de aquellas sombras siguen siendo preguntas que incorpora a su obra y generan las tensiones más productivas y respuestas más enérgicas. De hecho, su propia poética es en parte resultado de un debate personal con la crisis romántica, interpretada como la causante de los conflictos que empañaron el futuro moderno,²⁰ y como la constatación de un fracaso (más que como inicio de una nueva manera poética): ‘El Romanticismo no supone exactamente la invención de un mundo nuevo, sino el testimonio de un fracaso con todas sus consecuencias, la puesta en duda de los deseos y los valores esgrimidos por la Modernidad’ (*El sexto día*, 155). Es por ello que en

19 Luis García Montero, *Gigante y extraño: las ‘Rimas’ de Gustavo Adolfo Bécquer* (Barcelona: Tusquets, 2001).

20 Escribe García Montero que ‘la crisis romántica puso en duda los resultados de esta responsabilidad optimista [ilustrada] y prefirió refugiarse en la negación, en la rebeldía ensimismada, en los impulsos irracionales’ (*La casa del jacobino*, 28–29).

frecuentes ocasiones explica el Romanticismo en términos de crisis, derrota, propósitos incumplidos, desesperación y autoengaño (véase por ejemplo cómo trata a Espronceda en *El sexto día* [157–79]) para afirmar incluso que ‘manipuló [...] el sentido de la palabra *modernidad*, utilizada desde entonces para aludir a las tradiciones que negaban la ética de la razón social’ (*La casa del jacobino*, 28–29). Por contra, su poética quiere recuperar el que considera paradigma moderno original y su optimismo, la dirección que el Romanticismo torciera por ‘los recursos de la negatividad y [...] las heridas del yo’ hacia ‘una poesía marcada por la experiencia de la degradación’ (*La casa del jacobino*, 29): corregir la perversión que introdujo la crisis romántica.

Revivir el Romanticismo desde el siglo XX

En esta misión de reconstrucción o de transformación histórica tiene un ilustre precedente (paradójicamente en ‘los bancos del fulgor’, sobre los que ironizaba en su ‘Poética’):²¹ Valle-Inclán se propuso llenar él mismo el hueco histórico que el Romanticismo español no había sabido cubrir, para con ello restaurar una tradición truncada, y así afirma en carta a Eduardo Gómez de Baquero de marzo de 1924, que

[...] las *Memorias del Marqués de Bradomín* llenan un vacío de nuestra literatura en el albor romántico. [...] Como no existía este tránsito en la literatura española, tuve que construirlo. Las *Comedias [Bárbaras]* son novelas escotianas. En España había existido el intento, ciertamente, pero sin estilo [...] Realizados—como me era preciso—estos dos modos—hace cien años logrados en las literaturas europeas—, creo que podré, si la vida me deja, realizar mi obra.²²

Valle-Inclán no parece contentarse con una reinterpretación del pasado romántico, con una resurrección, sino que pretende convertirse él mismo en vehículo de una tradición inexistente e ir cubriendo los huecos de nuestro parco Romanticismo, creando desde el futuro una tradición que sirva de sustento a su modernidad.²³ Bien puede compararse esta ambiciosa reconstrucción histórico-literaria con las razones de García Montero, que asume sobre sí la tarea de abordar desde la posmodernidad las grietas románticas para reconquistar las aspiraciones ilustradas. Ambas

21 García Montero, ‘Poética’, 381.

22 José Manuel Pérez Carrera, *Una carta inédita de Valle-Inclán* (Madrid: Asociación de Profesores de Español, 1992), 29–30.

23 Mercedes Comellas Aguirrezábal, ‘La lámpara maravillosa de Valle-Inclán y el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis o la poética como “camino de perfección”’, *Revista de Literatura*, 64:1 (2002), 121–50 (pp. 121–22).

propuestas apoyarían las renovadoras tesis de Phillip Silver en *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (1997), tanto por lo que se refiere a la carencia de un romanticismo histórico español y la necesidad de recomponer *a posteriori* una tradición inexistente, como por la nómina misma de esa tradición, compuesta por nombres que Luis García Montero incorpora a su genealogía.

Tanto la propuesta de Valle-Inclán como la de García Montero y la interpretación de Phillip W. Silver entroncan con una lectura de la modernidad literaria de larga trayectoria: el siglo XX había asumido en varias ocasiones esa tarea de reconstrucción romántica, desde sus orígenes. Los ejemplos que podrían aducirse son muchos, pero valga recordar algunos significativos, como el ‘manifiesto’ del *Modernisme* catalán de Santiago Rusiñol, donde afirma que los modernistas no son sino la resurrección estética de los ideales del Romanticismo;²⁴ Ramón Domingo Perés, crítico de *Cultura Española*, identifica en 1906 el Modernismo con una vuelta de ‘los que se proclaman francamente románticos’;²⁵ y Baroja escribiría en sus *Memorias* que ‘si hay algo nuevo y característico de esa supuesta generación del 98, que yo creo que no lo hay, no es más que un último aliento [...] de romanticismo y de individualismo’.²⁶ Juan Ramón Jiménez insistió en varios lugares de sus *Apuntes de curso* sobre el Modernismo (1953) sobre la continuidad entre el Romanticismo y el Modernismo, interpretando éste no como una ruptura, sino como un renacimiento, una superación o mejora, de los románticos.²⁷ Sus opiniones fueron recogidas y difundidas por Ricardo Gullón, para quien ‘el modernismo es prolongación del romanticismo, pero prolongación muy peculiar’;²⁸ y en parte por Pedro Salinas, que trató de la herencia del Romanticismo en el siglo XX en sus divulgadas lecciones de *Literatura española siglo XX*.²⁹ Muchos otros precedentes sirvieron al exitoso concepto de ‘la tradición de la ruptura’ que Octavio Paz desarrolló en *Los hijos del limo* (1974), cuando interpreta el Modernismo como una versión, una metáfora del Romanticismo: otro romanticismo, incluso el verdadero

24 Santiago Rusiñol, ‘Discurs llegit a Sitges en la Tercera Festa modernista’, en *Obres completes*, pròleg & ordenació de Carles Soldevila, 2 vols (Barcelona: Selecta, 1973–1976), II (1976), 609–12.

25 Ramón Domingo Perés, ‘La literatura española en 1905’, *Cultura Española*, IV (1906), 1015–25.

26 Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino: memorias de Baroja (1944–1949)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), 448.

27 Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo: apuntes de curso (1953)*, ed. Jorge Urrutia (Madrid: Visor, 1999).

28 Ricardo Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Guadarrama, 1980), 12.

29 Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX* (Madrid: Alianza, 1989 [1ª ed. 1940]), 87.

romanticismo hispánico, por el que se extiende la ‘tradición de la ruptura’ hasta la vanguardia, en la que encontró su expresión más dilatada.³⁰

Para el caso francés esta continuidad había sido estudiada por Marcel Raymond, que inició su ya clásico ensayo *De Baudelaire au surréalisme* (1933) afirmando que ‘quien quiera buscar los orígenes de la poesía de nuestro tiempo y señalar el sentido profundo de sus tentativas, debe remontarse más allá de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, hasta el preromanticismo europeo’.³¹ Y en el italiano una nutrida nómina de críticos alargó también la tradición romántica hasta introducirla en el siglo XX para interpretar con ella la nueva literatura: Francesco Flora había definido el Decadentismo como ‘romanticismo d’ocaso’ en su *Dal romanticismo al futurismo*, donde hace una lectura del futurismo como la última fase y la más extrema del Romanticismo;³² Walter Binni, en un ensayo de 1936, desarrolló esa continuidad histórico-estética y la matizó,³³ adelantando en parte las tesis de la fundamental investigación de Renato Poggioli sobre los orígenes románticos de la vanguardia en su *Teoria dell’arte d’avanguardia* de 1962. El peso de la herencia romántica en el siglo XX también es la explicación que ofrecen en los años 50 los críticos Luigi Russo y Leone De Castris, que siguen manteniendo, desde posiciones marxistas, la relación entre Decadentismo y Romanticismo: la burguesía europea, ‘svuotata di ideali [...], pronta ad accogliere le sospirose malformazioni del tardo Romanticismo—anzi a perpetuarle come unica capacità etica e culturale—, accoglie appunto quella cultura di decadenza e se ne fa conservatrice’.³⁴ Esta lectura marxista de la conexión entre Romanticismo y Decadentismo tuvo clara influencia en Antonio Grassi, que a su vez fue uno de los principales apoyos teóricos del primer grupo de *la otra sentimentalidad*, especialmente en su postura contra el aristocratismo intelectual que dejaba de lado al lector común para hacer una literatura elitista, paternalista con los humildes y ligada a las clases dominantes. Así pues, la continuación que García Montero observa entre Romanticismo y vanguardia (incluso hasta las neovanguardias de los 70, con las que se enfrenta desde los presupuestos marxistas de *la otra*

30 Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 121 y 128.

31 Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, trad. Juan José Domenchina (México D.F./Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983), 9.

32 Francesco Flora, *Dal romanticismo al futurismo* (Piacenza: Porta, 1921).

33 Walter Binni, *La poetica del decadentismo italiano* (Firenze: Sansoni, 1936).

34 Luigi Russo, ‘Introduzione’, en *I narratori* (Milano/Messina: Principato, 1958), 13–20 (pp. 17–19). Véase también Leone De Castris, *Decadentismo e realismo* (Bari: Adriatica Editrice, 1959). Sobre la crítica marxista italiana y su interpretación de la relación entre Decadentismo y Romanticismo, véase Giuliano Ladolfi, ‘Proposta di interpretazione del Decadentismo’, *Otto-Novecento*, 19:2 (1995), 127–69.

sentimentalidad),³⁵ se incluye en una lectura del Romanticismo de fuertes raíces en la tradición crítica.³⁶

El antirromanticismo o el romanticismo de García Montero

Se ha tendido a ver en Luis García Montero un antirromántico—e incluso un antimoderno—,³⁷ a pesar de que el poeta reivindique para nuestro tiempo las preguntas nucleares del Romanticismo, que no pretende ignorar, como a veces han querido interpretar algunos críticos, sino que acepta y asume como propias. Y así afirma que ‘el pensamiento moderno se concibe desde el Romanticismo como crisis perpetua, existe y se define gracias a la crisis’ (*El sexto día*, 155).³⁸ Sin embargo, se propone afrontarlas desde una voluntad activa y optimista que él vincula con la herencia ilustrada, aunque la misma voluntad de enfrentarlas le demuestre ya romántico. De hecho, las tres vías para abordar la obra de García Montero que señala una de sus más reconocidas estudiosas, Laura Scarano (‘los ritos de la intimidad’, ‘el imaginario de la Historia’ y ‘las autoficciones del yo, con su complejo entramado autorreferencial y autobiográfico’),³⁹ conducen a tres territorios hondamente románticos: espacio del yo, tiempo histórico e ironía.

Las páginas que siguen están dedicadas a comprobar esa presencia de elementos románticos en la poética del ilustrado García Montero (*El romántico ilustrado* fue precisamente el título que recogió las ponencias del congreso a él dedicado en la Universidad Autónoma de Madrid en 2008). El punto de partida podría bien ser la pregunta que se hace el propio poeta en ‘La estrategia del romántico’: ‘Siglo XX, últimos años: ¿ser o no ser románticos?’, y a la que responde proponiendo ‘de nuevo un respeto

35 No cabe olvidar que dos años antes de publicarse el manifiesto, Blanca Andreu había ganado el premio Adonais con el neosurrealista *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980).

36 Y que se mantiene absolutamente viva: en fechas muy cercanas, Manuel Asensi señalaba cómo la revolución filosófica y estética romántica surtió a la teoría de la literatura de unos conceptos ‘que no serán desarrollados por el Romanticismo y que sólo encontrarán eco en la segunda mitad del siglo XIX y en el siglo XX’ (Manuel Asensi, *Historia de la teoría de la literatura, I [Desde los inicios hasta el siglo XIX]* [Valencia: Tirant lo Blanch, 1998], 388).

37 Su actitud ‘antimoderna’ ha sido una de los aspectos más agriamente criticados de su poética: tanto por Dionisio Cañas en ‘2001 poesía española: ¿la frontera final?’, en *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, ed. José Colmeiro (Hanover: Dartmouth College, 1995) 129–38; y, después, Jonathan Mayhew en ‘The Avant-Garde and Its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry’, *Hispanic Review*, 3 (1999), 347–64.

38 Algunas páginas después insiste: ‘El Romanticismo es la primera crisis en el interior de la ideología moderna y, más aún, supone la toma de conciencia de que la Modernidad sólo puede concebirse a sí misma como crisis, como desarmonía. El optimismo será envenenado por la lucidez’ (*El sexto día*, 162).

39 Laura Scarano, *Las palabras preguntan por su casa: la poesía de Luis García Montero* (Madrid: Visor, 2004), 19.

consciente y transitorio al estatuto del romántico’, un romanticismo disidente y positivo, para acabar con esta recomendación:

Finalmente, un consejo. El romántico posmoderno debe tener una virtud imprescindible, aunque de ella carecieran los románticos decimonónicos: la paciencia. No hace falta ponerse tan tristes, tener color de infierno, mirada partida, espalda solitaria. ¡Si después de todo la historia nos está dando la razón! (*Confesiones poéticas*, 149)

Entre los elementos románticos de la poética de García Montero analizaremos en lo que sigue la correspondencia entre la creación y la reflexión teórica, la presencia obsesiva de la Historia y de la temporalidad en su obra, la nueva relación con la tradición literaria, y la misión de la poesía.⁴⁰

Creación y reflexión

Cualquier análisis de la poética de Luis García Montero debe contemplar la obra ensayística al tiempo que la lírica, pues, como avisa Caballero Bonald cuando celebra la coherencia entre la teoría y la práctica poética del autor, es su ‘consecuencia directa’ o incluso su ‘prolongación natural’.⁴¹ Sin negar las contradicciones, es cierto que este poeta-profesor ‘ha practicado la reflexión teórica sobre la literatura como una labor inseparable de su actividad poética’.⁴² Almudena Grandes señala una serie de elementos fundamentales ‘que todos [los críticos y estudiosos] subrayan en la actividad poética de García Montero’ y que presenta a la manera de ‘mimbres’ sobre los que el poeta construye su obra. Ninguno de los que menciona puede negar su filiación romántica, desde el primero, que precisamente ‘es la coexistencia pacífica con su actividad teórica respecto a la poesía’: García Montero ‘ha ido construyendo una doble obra poética y teórica, dos ramas en realidad del mismo árbol’.⁴³

40 En un próximo trabajo trataré del conflicto de la subjetividad, la interpretación del realismo, la ficcionalización del *yo* y el uso de la ironía (*Revista de Literatura*, en prensa).

41 José Manuel Caballero Bonald, ‘Poesía y coherencia. Casi cien poemas’, en *Complicidades. Homenaje a Luis García Montero*, ed. Antonio Jiménez Millán, *Litoral*, 217–218 (1998), 102–03.

42 Miguel Ángel García, ‘Introducción’, en Luis García Montero, *Antología poética*, con cuadros, intro., bibliografía, notas & llamadas de atención, documentos & orientaciones para el estudio a cargo de Miguel Ángel García (Madrid: Castalia, 2002), 9–63 (p. 20). Véase también Laura Scarano, *Luis García Montero: la escritura como interpelación* (Granada: Atrio Ensayo, 2004), 11.

43 Almudena Grandes, ‘Preludio a Luis García Montero’, en García Montero, *Poética y poesía*, ed. Gallego, 7–11 (p. 7).

El mutuo alimentarse entre la actividad reflexiva y la creativa encuentra su modelo directo en el poeta romántico. Como ha estudiado Peter Szondi, aquella renovación filosófica, estética y literaria se acusaría, más aún que en el ámbito de la creación, en la actitud con la que ésta se vive y que tiene su origen en la nueva alianza de la poética con la práctica creativa. La teorización sobre la literatura pasó con el Romanticismo a ser cosa de los autores, de los creadores mismos, ya no de los filósofos ni de los preceptistas que habían aleccionado hasta entonces sobre ingeniería literaria. Una vez desechados los principios técnicos universales y los patrones de la poética normativa neoclásica, los poetas se planteaban a cada paso el sentido y la función de su actividad, la relación con los modelos o los itinerarios que debía seguir la necesaria renovación: 'la lógica privada de la creación' que se impuso en el Romanticismo hizo que desde entonces el poeta se vea siempre asaltado por las inquietudes sobre la propia obra.⁴⁴

Aunque la reflexividad siempre ha acompañado a la práctica creativa (baste recordar a Horacio), con el final de la Ilustración 'el debate sobre la función de la literatura adquiere una tonalidad radicalmente nueva', al tiempo que la tradición deja de servir como autoridad y punto de referencia absoluto que garantizaba la armónica continuidad del pasado, presente y futuro. Se inicia otra forma de contemplarla, entenderla y usarla que ya no es normativa, pues la modernidad sólo puede extraer criterios de sí misma: 'por esa radical ruptura con el pasado, la reflexividad moderna consiste en el hecho de que todas las prácticas humanas [...] se examinan y se reforman constantemente a la luz de la información surgida de esas mismas prácticas'.⁴⁵ En el caso español, Nil Santiáñez señala como primeros exponentes los comentarios de José de Espronceda, Mariano José de Larra y José Zorrilla sobre la misión del poeta, fenómeno que asocia con la democratización de la vida política y particularmente con la nueva concepción historicista de la cultura y la literatura. La reflexividad que mueve al escritor 'a meditar continuamente sobre su papel en la sociedad y en sus estructuras de poder, y a replantearse sus propias opiniones sobre la literatura y el lenguaje' es la que también García Montero trata en sus *Confesiones poéticas*:

Que no hubiera reglas sobrenaturales, que se pudiese destruir el Antiguo Régimen para imponer un artificio nuevo, significaba también que toda estabilidad era artificial, transitoria y destructible. Se fundaba así una nueva visión desacralizada del tiempo, donde lo consoladoramente estable perdía su carácter. (*Confesiones poéticas*, 19)

44 Luis García Montero, 'Poetas políticos y ejecutivos bohemios', prólogo a *Hace falta estar ciego: poéticas del compromiso para el siglo XXI*, ed. José M. Mariscal & Carlos Pardo, prólogo de Luis García Montero, epílogo de Juan Carlos Rodríguez (Madrid: Visor, 2003), 11–23 (p. 12).

45 Nil Santiáñez Tió, 'Temporalidad y discurso histórico', en su *Investigaciones literarias: modernidad historia de la literatura y modernismos* (Barcelona: Crítica, 2002), 72.

En la tradición poético-reflexiva que comienza con el siglo XIX puede comprenderse la actividad ensayística de García Montero. Pero además, ese ánimo especulativo-poético se traslada a la misma creación en incursiones metapoéticas que conectan con la tradición romántica en su condición autorreflexiva. Ello no significa que sus poemas se carguen de pedanterías teóricas: el propio autor ha explicado que conviene ‘no vestirse de catedrático cuando se escribe poesía, o no vestirse de poeta cuando se sienta cátedra’ (*Poética y poesía*, 19–20). Sin embargo, tampoco impide que la especulación teórica lleve a veces esa coexistencia ‘pacífica’ a la que se refería Grandes, a un grado de tensión dialéctica a la que él mismo se refiere como ‘diálogo meditado con la contradicción’. Desde una posición muy romántica, García Montero siente que los desencuentros y dificultades de ese constante diálogo entre lo especulativo y lo creativo, que hace a la poesía preguntarse por sí misma, son fértiles en sus paradojas.

La historicidad del hecho poético

La condición esencialmente histórica del discurso literario que defiende Rodríguez y convierte García Montero en eje de su poética fue planteada por primera vez durante el Romanticismo. En sus prolegómenos (durante lo que cierta crítica ha llamado prerromanticismo), Johann G. Herder convirtió la visión histórica en cimiento de una nueva percepción del hecho estético: las obras de arte, como las de la naturaleza, se conocen por su proceso de formación genética. El criticismo romántico observa la cultura como algo que crece en el tiempo y que se explica por la Historia. Es por ello que se hacen comunes, en los manifiestos románticos, las presentaciones de la nueva poética—muchas veces combativas y beligerantes—que comienzan esbozando un recorrido histórico y culminan en la necesaria renovación para el tiempo presente, consecuencia de la trayectoria histórica descrita. Así ocurre, por dar ejemplos paradigmáticos, en el famoso prefacio de Victor Hugo a su *Cromwell* (1827) o en la *Defensa de la poesía* de Percy B. Shelley (1822), o entre los españoles en el famoso artículo que Ramón López Soler publicó en *El Europeo* de 1823 (‘Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas’), o en el *Discurso* de Agustín Durán.⁴⁶

Luis García Montero es catedrático de Historia de la Literatura española. Su formación académica le ha proporcionado una visión histórica de lo literario: siente la Historia, reflexiona sobre ella y construye con ella un recorrido con sentido, con argumento. De la misma forma que la conocida narratividad de sus poemas tiene la voluntad de crear una ilación lógica, su narración de la historia literaria española forja una tradición particular con

46 Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español* (Madrid: Ortega, 1828).

ansia de futuro. Esto es: la mirada al pasado, según vimos arriba, no implica parálisis ni estancamiento en la nostalgia; al contrario, genera dinamismo y aspiraciones de presente. Por eso en *El sexto día* usa con tanta frecuencia verbos en presente, no en pasado: no hace con aquella serie de autores historia de la literatura, sino que desde la historia deduce ideas y principios de estricta actualidad en su obra.⁴⁷ En ello coincide con las propuestas neomarxistas del Nuevo Historicismo, uno de los movimientos postestructuralistas más favorecidos por la teoría actual. Frederic Jameson defendió en su *Teoría de la postmodernidad* que ‘el modo más seguro de comprender el concepto de lo postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente’.⁴⁸ Y Frank Lentricchia abre uno de los trabajos claves del Nuevo Historicismo con una significativa cita de los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci: ‘Antihistorical method is nothing but metaphysics’, dando a entender que la literatura, como actividad humana, está implicada inevitablemente en la historia; incluso que sin historia, como viene a declarar en otro de sus epígrafes, sólo nos queda el abismo.⁴⁹

La relación entre la consideración del pasado histórico y la conciencia del presente como su cumplimiento surge con el cierre de la Ilustración. Foucault la descubre en el texto kantiano *Was ist Aufklärung*, que trata de analizar la teleología inmanente al proceso mismo de la historia en la que se inscribe la propia actualidad.⁵⁰ Kant se pregunta por la actualidad como acontecimiento histórico: la cadena causal de la Historia se prolonga hasta la irrupción de una experiencia que concierne a todos los individuos en un momento actual y que se percibe común. Esa autorreflexividad de una época que se pregunta sobre sí misma y su actualidad es la que todavía respira en las preguntas de García Montero sobre el presente como consecuencia histórica. Sin embargo, en Kant aún no se da la interpretación moral de la historia que la filosofía plenamente historicista del Romanticismo vendrá a imponer⁵¹ y que ha dejado su huella en el historicismo de nuestro poeta, más romántico que ilustrado también en este punto.

47 Valga como ejemplo la siguiente cita: ‘Una práctica dirigida al interés común y a la armonía [como lo es la lírica] necesita que las partes estén perfectamente delimitadas. Lo privado y lo público, la casa y la plaza, el corazón y la razón deben tomar conciencia de sus especiales características para adaptarse al mandato equilibrador de la utilidad’ (*El sexto día*, 145).

48 Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, trad. Celia Montolio Nicholson (Madrid: Trotta, 1996), 9.

49 Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (London: Methuen, 1983), viii.

50 Michel Foucault, ‘Qu’est-ce que les Lumières?’, *Dits et écrits II, 1976–1988*, ed. Daniel Defert & François Ewald (Paris: Gallimard, 2001), 1498–507.

51 Julián Sauquillo, ‘Una práctica de la libertad: la crítica de Foucault a la Antropología de Kant’, en *El saber filosófico*, coord. Jorge Martínez Contreras & Aura Ponce de León, 3 vols (México D.F.: Siglo XXI, 2007), I, 136–48 (p. 140).

Desde el comienzo de su carrera, García Montero convierte el valor de lo histórico en base de su teoría y su práctica poéticas. En el primer texto que publica sobre ‘La otra sentimentalidad’,⁵² se planteaba ya el historicismo de la poesía, demostrando una actitud en principio contraria a la posmoderna de Fukujama: para los autores de *la otra sentimentalidad* no pueden negarse en ningún caso ni la historicidad de la poesía en el presente ni la condición histórica del sujeto. Cuando Juan Carlos Rodríguez presenta *El jardín extranjero* en el Palacio de la Madraza declara que ‘se trata de una poesía que se afirma produciéndose como radical historicidad de la vida, y, a la inversa, de una vida que se produce como histórica a través de la ideología—consciente o inconsciente—que se despliega en la escritura del texto’.⁵³ La declaración del maestro ha sido confirmada en múltiples ocasiones por el propio poeta: en ‘El oficio como ética’ (*La casa del jacobino*, 41–68), o cuando defendiéndose de las críticas a su ‘poesía para seres normales’, alega que la estirpe de los poetas que presumen de su marginalidad ha renunciado a la Historia. En estas páginas explica por qué se decidió a oponerse a esta renuncia de lo histórico para elegir una ética poética en cuya base está ‘la utilización de la Historia’ (*La casa del jacobino*, 41–42). También las que prologan *Hace falta estar ciego* tratan de ‘las implicaciones profundas que siempre hay entre la creación y la historia’.⁵⁴ el poeta es un ser histórico, habitante de una tradición histórica en la que lucha por la libertad. Por eso ‘la poesía no es palabra en *el* tiempo, sino palabra en *un* tiempo’ (*Confesiones poéticas*, 203). Concluye en *El realismo singular* que si ‘los individuos están contruidos por la historia’ y adquieren conciencia y se definen en relación con unas circunstancias sociales y temporales, la primera persona poética no puede ser tampoco sino ‘una construcción de carácter histórico’. Y es que ‘en la práctica histórica no existe un ámbito privado sin mancha, al margen de la realidad’.⁵⁵

Estos mismos argumentos teóricos se reflejan también en los ejercicios de su *yo* lírico, donde la sentimentalidad se hace histórica en poemas contruidos como historias: el descubrimiento de la ‘Fe de vida’ que da en *La intimidad de la serpiente* se hace caminando ‘sobre los arrabales de la Historia’. En ese espacio se descubre ‘que la verdad abstracta / es legitimación de la mentira’,⁵⁶ pues sólo en la maleabilidad de lo que fluye hay verdades, tan

52 Luis García Montero, ‘La otra sentimentalidad’, *El País*, 8 de enero de 1983, p. 7.

53 Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos: sobre ‘La otra sentimentalidad’ y otros textos fechados de poética* (Madrid: Hiperión, 1999), 173.

54 García Montero, ‘Poetas políticos y ejecutivos bohemios’, 12.

55 Luis García Montero, *El realismo singular* (Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993), 18–20. Las siguientes citas a esta obra pertenecen a esta edición y se darán en el cuerpo del texto entre paréntesis.

56 Luis García Montero, ‘Fe de vida’, en *La intimidad de la serpiente* (2003), incluido en *Poesía*, 485.

temporales como vibrantes. En los versos de García Montero el historicismo alcanza a la intimidad de la voz y la vida cotidiana adquiere por ello una condición temporal cargada a veces de connotaciones elegíacas, como ha visto Francisco Díaz de Castro en *Habitaciones separadas* (1994).⁵⁷ Pero quizá un elemento particularmente significativo a lo largo de su producción sea precisamente la convivencia de esa nostalgia con el constante diálogo entre pasado y presente. Si ya en *Tristia* (1982) ambos tiempos se disponen en planos comparativos, el código neorromántico que Ángel Luis Prieto de Paula ha visto en *El jardín extranjero* (1983) presenta las evocaciones sentimentales como un flujo entre el tiempo del ayer y la actualidad. El pasado se comunica con el hoy a través de la repetición: ‘recordamos la vida por sus repeticiones’, leemos en ‘El arte militar’, que sigue con una declaración generacional identitaria sostenida en ese nostálgico regreso:

nosotros
 (los sentimentales
 de una generación que siempre ha vuelto,
 que ha regresado siempre hacia estas calles
 pisando la dudosa luz del día,
 con un instinto helado
 por los ojos)⁵⁸

El mismo diálogo con el pasado rehace el ayer y cambia el hoy. De ello puede ser ejemplo la ‘Cuarentena’ de *La intimidad de la serpiente* con su ir y venir en el flujo temporal. O el poema ‘La política’ de *Completamente viernes*, cuando el yo lírico observa su imagen antigua en una fotografía y se enfrenta al ‘muchacho / vivo de impertinencia, / con el jersey de cuello vuelto, / el pelo largo / y un futuro dudoso / en sus fotografías’.⁵⁹ Este último gesto es quizá el más significativo: la mirada desde el pasado convierte el presente en futuro de un tiempo anterior. Y es que el resultado de ese diálogo entre el ayer y el ahora, incluso en poemas como ‘Sonata triste para la luna de Granada’ o ‘En los días de lluvia’, cargados de nostalgia, no concluye en el derrotismo melancólico, sino en la apertura hacia el futuro; quizá porque ‘Es más sabio el amor cuando amanece’.⁶⁰

Este sujeto monteriano, consciente de su ser histórico, es plenamente romántico y no lo conoció la Ilustración, cuyas nostalgias y elegías se

57 Francisco Díaz de Castro, ‘Habitaciones separadas de Luis García Montero’, *Ínsula*, 594 (1996), 22–24 (p. 22).

58 Luis García Montero, ‘El arte militar’, en *El jardín extranjero* (1983), incluido en *Poesía*, 70–71.

59 Luis García Montero, ‘La política’, en *Completamente viernes* (1998), incluido en *Poesía*, 435–36.

60 Luis García Montero, ‘Nos visita el amor’, en *El jardín extranjero* (1983), incluido en *Poesía*, 100.

nutrieron de los lugares comunes del clasicismo con respecto al paso del tiempo. El Romanticismo inaugurará este nuevo personaje, transido de temporalidad, viajador en su propia historia y mudable en su permanente evolución.

El poema ‘Cabo Sounion’ podría servir como ejemplo de este maridaje entre la reivindicación clasicista de García Montero y el hondo sustrato romántico desde el que se asume. El paisaje de ruinas griegas apela a ‘la emoción / y la tranquilidad de las ruinas clásicas’, pero la imagen de este clasicismo está presentada en una perspectiva tan romántica como la que ofrece el espectáculo de las ruinas. El edificio clásico se contempla arrumbado, destruido por el tiempo y sumergido en la naturaleza:

Que la palabra siempre, sumergida en la hierba,
despunte con el cuerpo medio roto,
que el amor, como un friso desgastado,
conserva dignidad contra el azul del cielo
y que en el mármol frío de una pasión antigua
los viajeros románticos afirmen
el homenaje de su nombre,
al comprender la suerte tan frágil de vivir.⁶¹

Diálogo con la tradición

Otro ingrediente que puede vincularse a la herencia romántica y que también guarda dependencia con la intensa presencia de lo histórico en García Montero es su forma de relacionarse con la tradición. La conciencia histórica que empapa su poética le hace trabar una relación especial con los maestros y vivir las influencias de forma singular: García Montero crece en conversación con la tradición, en tensión dialéctica con el pasado lírico.

Probablemente es en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000) donde traza con más celo y apasionamiento su versión del recorrido histórico literario que, desde Meléndez hasta Cernuda, surte el núcleo de su poética. Más que un análisis erudito, encontramos en estas páginas una indagación personal en la historia de la literatura, en sus modelos y precedentes, reinterpretada, coloreada y animada por su propia ideología poética y política. Esta particular lectura de la historia literaria quiere demostrar que la lírica moderna no tiene otra salida que volver al realismo y a la experiencia.

El itinerario parece diseñado desde las palabras de Pedro Salinas que recoge en estas mismas páginas: ‘Saber por dónde anduvieron los demás, le enseña a uno a saber por dónde se anda’ (*El sexto día*, 242). Pero desde la

61 Luis García Montero, ‘Cabo Sounion’, en *Completamente viernes* (1998), incluido en *Poesía*, 396.

posmodernidad García Montero puede girar el sentido de la Historia e invertir el trazado de las influencias a la manera deconstructivista: como ‘las piquetas de los gallos’ lorquianos rebrotan en el ‘Apriessa cantan los gallos’ del *Poema de Mio Cid*,⁶² en el repaso por los poetas históricos de *El sexto día* no se trata sólo de descubrir precedentes y modelos, sino que el viaje personal de reconocimiento de García Montero se proyecta sobre los autores del pasado, que cobran nuevo significado a la luz de su propio presente. Esta *Historia íntima de la poesía española* acaba siendo un trazado histórico literario de su propia intimidad poética, expresado en términos de la oposición que necesita resolver: la que opone subjetividad/objetividad y privado/colectivo. Meléndez Valdés, José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Luis Cernuda, resultan vivir a través de la experiencia de García Montero ese mismo dualismo.⁶³ La tradición se ha encarnado, pues ‘[e]l escritor no solo hereda una tradición, sino que rehace la tradición con su obra nueva, porque reordena el pasado con un cambio de perspectiva’, escribe en ‘Palabra de honor’ (*Inquietudes bárbaras*, 26), confirmando esa concepción de la Historia como camino de ida y vuelta.

De nuevo cabría recordar, si ello fuera necesario, que fue con el primer Romanticismo cuando la práctica literaria inició una nueva manera de relacionarse con la tradición clásica. Los valores del canon y la misma idea de imitación fueron completamente revisados desde el novedoso historicismo radical que hacía a los autores, hasta entonces universales y eternos, hijos de su tiempo, introduciendo así el relativismo en las valoraciones. Ello no significó la ruptura radical con la tradición, pero sí una nueva manera de tratarla. Los viejos y rígidos esquemas jerárquicos se vieron alterados por la conciencia de la distancia entre el poeta y sus modelos, hombres de otra edad y circunstancia, cuyas voces no imponían una verdad eterna ni definitiva, sino que debían ser respondidas una y otra vez desde el presente. Es por ello que la imitación de los modelos se sustituye por fórmulas irónicas y juegos intertextuales que sirven como homenaje, réplica o conversación con los poetas del pasado en términos casi idénticos a los que García Montero describe para sí en ‘La biblioteca ideal’: la relación entre autor y biblioteca proporciona las claves de su intimidad creativa, pues las palabras del poeta ‘son la consecuencia de sus lecturas’

62 Rosa Montes Doncel, ‘La deconstrucción: fundamentos y posibilidades de proyecciones prácticas’, *Epos. Revista de Filología*, 24 (2008), 243–61 (pp. 255–56).

63 Se acusa particularmente en el caso de Machado, cuando le traslada sus propias indagaciones y soluciones: ‘Algunos años después Machado matizará mucho más, identificando el subjetivismo sacralizado de la poesía simbolista con una sublimación de la propiedad privada en la sociedad burguesa’. O ‘Machado sigue a Unamuno por este camino [...], por la interpretación íntima de la realidad, y fuerza así su indagación en el sujeto protagonista de la lírica contemporánea, en el tipo de intimidad barajado por las voces poéticas’ (*El sexto día*, 207 y 209).

(*La casa del jacobino*, 86): ‘La poesía no es otra cosa que una larga conversación con aire de confidencia privada. [...] las citas literarias suelen entrar en los versos con el tono de las citas de amigo, un componente discreto del equipaje sentimental’ (*La casa del jacobino*, 81). A ello se refiere también cuando explica las distintas fórmulas que Gil de Biedma usó para introducir en sus poemas los textos que leía y hacía suyos—citas *ex ergo*, directas, manipuladas, autocitas, hacer de versos frases de uso común—, fórmulas todas que usa él mismo y que revelan su diálogo irónico con los libros. Y es que

[...] la lectura se revela como una experiencia más importante que las expectativas de escribir, y no por lo que a uno le dicen sino por lo que a uno le hacen los textos, influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas. (*El realismo singular*, 165)

Los autores con los que García Montero más y mejor conversa, cuyas voces valora particularmente, fueron también conscientes de su posición histórica respecto a la tradición anterior y de sus deudas con ella. Si ‘Bécquer sugirió una encrucijada, un ámbito de reflexión sobre la poesía’, en el Modernismo es Antonio Machado el ‘más consciente de las diversas vías entreveradas en el final del siglo XIX [...] y, sobre todo, de las deudas profundas que conservaban las innovaciones más llamativas con la tradición romántica’ (*El sexto día*, 201). Machado, como antes Bécquer, se sirvió de juegos irónicos que seguirán siendo una técnica recurrente en Luis García Montero. Cuando Juan Carlos Rodríguez resume las claves de lo que considera un ‘proyecto’ de nueva poesía en el prólogo a *Dichos y escritos*, incluye entre ellas la necesidad de asumir la tradición, pero distanciándose de ella, ironizando sobre la imagen del poeta y del poema. Esta fórmula irónica y dialógica, tan similar a la complicidad con la que Espronceda introducía versos y expresiones compartidos por sus amigos y compañeros de generación, encuentra su versión actualizada en muchos poemas de Luis García Montero, en los que las marcas intertextuales y las citas cómplices referidas a los amigos dan cuenta de filiaciones compartidas. En algunos casos la relectura de la tradición constituye en sí el argumento del poema, como en los conocidos casos de la ‘Égloga de los dos rascacielos’ o en ‘Garcilaso 1991’. En otros, los juegos de intertextualidad nutren su significación. Así, el ‘Madrigal’ de *Diario cómplice* parte en los primeros versos del famoso de Gutierre de Cetina e incorpora referencias que remiten a ‘Pandémica y Celeste’ de Gil de Biedma: ‘Habéis amado mucho, ya lo sé, / [...] / cien sueños de una noche, cien rastros diferentes’; o al ‘Retrato’ de Machado: ‘y un patio oscuro donde maduran los deseos’.⁶⁴ El

64 Luis García Montero, ‘Madrigal’, en *Diario cómplice* (1987), incluido en *Poesía*, 140.

final del poema, con ‘el mundo que ponéis en el espejo’, concluye en esa misma mirada sobre la repetición especular.

La reflexividad está también asociada a los ‘recuerdos’, de fuerte presencia en este poema, como en tantos otros del autor: el poeta recuerda siempre viéndose a sí mismo, consciente de las hechuras de su tradición, como cuando en la ‘Canción superviviente’ de *Las flores del frío* la sombra de Bécquer se emparenta con el ritmo y la luna de García Lorca, mientras el jinete lorquiano se hace taxista nocturno: ‘Guarda sombras la luna / de reloj detenido. / El taxista parece / conocer su camino’.⁶⁵ En estos poemas se demuestra la vinculación entre memoria, historia, ironía (entendida como ironía romántica) y tradición. García Montero es consciente de que crea en diálogo con el pasado poético y esa misma conciencia temporal-histórica de lo literario pone las bases del juego irónico.

Bermúdez considera que la propuesta poética de García Montero se formula ‘dentro de la noción de reciclaje’.⁶⁶ Sin estar del todo de acuerdo con el término, sí puede afirmarse que nuestro poeta usa el pasado o dialoga con él, *re-vive* la experiencia poética anterior, además de darle un uso nuevo. La cuestión de hasta qué punto esta manera literaria puede asociarse a la *ansiedad de la influencia* o a la *archivización* y tratamiento al que los escritores someten a su tradición ha sido abordada con agudeza por García Candeira.⁶⁷ Romero López, al tratar el tejido intertextual en García Montero, afirma que ‘cuando un poeta reescribe un verso implica que cree que es posible cambiar la vida, aunque sea mínimamente. Si un texto puede corregirse, el mundo también puede corregirse’. Ello acercaría, según opina, esta ‘otra sentimentalidad’ al humanismo renacentista ‘que fue capaz de restituir la cultura antigua para abrir nuevas perspectivas culturales a través de la relectura de los clásicos’.⁶⁸ Romero pone en relación la voluntad de transformación a través de la literatura con la conciencia social marxista de Luis García Montero y con su visión de la Historia como susceptible de variación.

65 Luis García Montero, ‘Canción superviviente’, en *Las flores del frío* (1991), incluido en *Poesía*, 218.

66 Silvia Bermúdez, ‘Cansancio y suicidio de la subjetividad: la modalidad elegíaca de Luis García Montero’, en su *Las dinámicas del deseo: subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1997), 129–58 (p. 131). Páginas después concluye que ‘el único camino que parece quedarle a Luis García Montero es el que sugiere Fredric Jameson en su *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*: imitar estilos muertos y recurrir a las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura global’ (133).

67 García Candeira, *Estrategia y melancolía*, 65–68.

68 Dolores Romero López de las Hazas, ‘Luis García Montero. Garcilaso 1991’, en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, ed. Peter Frólicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden & Itziar López Guil (Bern: Peter Lang, 2001), 773–84 (p. 779).

No muy lejana queda la afirmación de Juan Carlos Rodríguez cuando en su ‘Lección de cosas’ señalaba que ‘[s]i la poesía es un artificio y, si en consecuencia, la podemos producir o leer en su propia historicidad (que es la nuestra) quiere decirse con ello que también podemos transformarla. Transformar la poesía o la historia en bloque’.⁶⁹ El diálogo irónico con la tradición no consiste tanto en hablar con el pasado, o de recuperar una poética finiquitada, como de abrir desde la historia un camino de futuro.

La misión del poeta: un proyecto de futuro

El fundamento ético y poético de García Montero—‘toda literatura dibuja una moral’ (*Confesiones poéticas*, 193)—concuere con el *ethos* moderno de Espronceda, para quien la literatura tiene una *misión* moral e histórica (idea medular de la renovación romántica), vinculada en el caso esproncediano a su conciencia liberal y progresista y en Montero, desde ‘La otra sentimentalidad’, a sus convicciones marxistas: aquel artículo fundacional de 1983 proponía para la poesía una ‘nueva moral’, una sentimentalidad rebelde,⁷⁰ un combate contra la sensibilidad heredada de la poesía anterior, igual que en ‘El pastor Clasiquino’ Espronceda se bautizaba reclamando una poesía verdadera, atada al mundo y sus problemas, a la verdadera Historia del presente, a la nueva y otra sentimentalidad.

El Romanticismo fue consciente de que la literatura podía ser un arma útil para intervenir en la sociedad y sus mejores nombres demostraron una fuerte ambición de participar en la vida pública. Sin embargo, y a pesar de compartir tantas cosas con ella, la *misión* romántica es reinterpretada negativamente por García Montero que la reduce a una sacralización de la subjetividad. De hecho, considera que de ella se deriva un recorrido hacia el aislamiento poético y la incomunicación lírica que ha ido a parar ‘a las oficinas del silencio’, a ‘los bancos del fulgor’ y son llama de la ‘antorcha de reyes y de dioses’, a los que se refirió en la ‘Poética’ de *Completamente viernes*.⁷¹ Sintiendo que aquel fuego se consumía en sí mismo y no daba calor a los nuevos tiempos, García Montero propone en ‘Sobre el futuro’ una ‘lectura progresista de la posmodernidad’ que supere la tradición heroica de la poesía estetizante: la palabra debe servir para restablecer las conexiones entre *yo* y mundo (*Confesiones poéticas*, 157). Porque en poesía todo es cuestión de lenguaje, es necesario romper el silencio y construir un futuro

69 Juan Carlos Rodríguez, ‘Lección de cosas: poesía e historia’, en su *País de amor* (Granada: Romper el Cerco, 1986), s.p.

70 Sultana Wahnón, ‘Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia’, en *Homenaje a la profesora M^{ra} Dolores Tortosa Linde*, coord. Remedios Morales Raya (Granada: Univ. de Granada, 2003), 493–510 (p. 495).

71 Luis García Montero, ‘Poética’, en *Completamente viernes* (1998), incluido en *Poesía*, 381.

desde la palabra (*Poética y poesía*, 30), responder a ‘los que afirman rotundamente, con orgullo o con saña, que la literatura no tiene lugar en el mundo actual’ (*La casa del jacobino*, 141). Él defiende justamente lo contrario: la misión—lo que él prefiere llamar la *utilidad*—de la poesía y su dimensión ideológica, postura que le ha reportado no pocas manifestaciones de hostilidad.⁷²

En esta defensa de la vuelta a las ideas de utilidad y compromiso no está solo. Como ha visto Araceli Iravedra, es una actitud perceptible en toda la lírica española actual: la poesía española última vive una ‘revitalización del compromiso’ que ha venido ‘a restañar la fractura instaurada entre “lo poético” y “lo político” y a poner de plena actualidad la reivindicación de la funcionalidad crítica de la escritura’. No hay al respecto un discurso monocorde, pero desde las distintas posiciones se observan elementos comunes que sobre todo coinciden en ‘la conciencia de la entidad ideológica de la escritura, que conduce a la convicción de que todo discurso poético es —por encima o contra la voluntad del sujeto que habla— un discurso político’.⁷³

Luis García Montero se define marxista y, como Juan Carlos Rodríguez en las ‘Lecciones de escritura’, sostiene que la posmodernidad ha generalizado una visión reaccionaria, particularmente en lo que se refiere a la idea del fin de la Historia.⁷⁴ Conforme aumentó la situación política de desencanto del comunismo, y la globalización del poder y el neoliberalismo de izquierdas dominaron el panorama, fue entrando en crisis no la voluntad social de su poética, sino la idea de cómo llevar lo social a la poesía. Así, aunque esa voluntad permanezca en *La intimidad de la serpiente*, sus versos reflejan las complejas circunstancias del momento histórico en que se escribe: debilidad de las ideologías, mercantilismo hegemónico, falta de fe, globalización.⁷⁵ Sin embargo, ello no ha ido en menoscabo de la querencia al

72 A ella responde en ‘Enemigos poéticos’, cuando se alegra incluso irónicamente de que ‘[g]racias a la hostilidad, la palabra del poeta se libra de la torre de marfil y de las secretísimas galerías del alma’ (*La casa del jacobino*, 90–91). Y en ‘Otra vez, los enemigos’: ‘Si no fuese por los enemigos, el poeta llegaría a creer que su labor no le importa a nadie, que trabaja para la nada, que camina sobre el cable de un antiguo prestigio tensado en el vacío. Los lectores ofrecen complicidad, pero sólo los enemigos son capaces de devolverle a un poeta su lugar en la república’ (*La casa del jacobino*, 99).

73 Araceli Iravedra, ‘De la “normalidad” a la “extrañeza”: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso’, en *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*, coord. Laura Scarano (Granada: Diputación de Granada, 2008), 45–65 (p. 48). Sin embargo, Rodríguez piensa que la literatura comprometida ‘se ha volatilizado, no por cuestiones teóricas sino muy prácticas: casi todos los escritores están comprometidos hasta los tuétanos con el sistema capitalista’ (Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso* [Granada: Comares, 2002], 45).

74 Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz*, 113–15.

75 El propio García Montero explica a Scarano a propósito de este poemario que ‘España pactó con la serpiente, con el sueño del progreso y del bienestar para escapar de la sordidez y

compromiso de García Montero, que avisa en ‘Casa sin barrer’: ‘Gastemos cuidado con los que se retiran del mundo para hacer literatura’ (*La casa del jacobino*, 141). Aunque su personal visión del Romanticismo no lo conceda, esa presencia viva en el presente, ese estar en el mundo, fue una de las marcas claves de la renovación romántica, desde Hugo y Espronceda.

La superación del solipsismo y el camino hacia un futuro poético vienen para García Montero del reencuentro con la Historia y la tradición en el presente. Se hace particularmente visible en el recorrido que propone su *Historia íntima de la poesía española*, donde va trazando una ruta de hallazgos, un *Bildungs- und Erziehungsroman*, con diferentes encuentros en los que suma aprendizajes y que concluye con una apuesta de futuro en el epílogo, pues el estudio del pasado tiene como finalidad construir una historia nueva sobre la que progresar (*El sexto día*, 269). ‘García Montero afirma que uno crece siempre en busca del pasado’ y esta convicción es el ‘eje fundamental en la obra del autor granadino desde el inicio de su singladura poética’, indica González-Badía en la Introducción a *Siervos con sangre diferente*.⁷⁶ La cocina del escritor, en el caso de García Montero, está en la historia literaria; pero el historicismo no significa en su caso mirar hacia atrás, sino también hacia adelante: ‘la Historia nos invita a pensar en el futuro’, escribe significativamente en ‘Los recuerdos del tiempo’ (*La casa del jacobino*, 136). Hace suyo el ‘ritual de la creación posmoderna que consiste en reconocer que el pasado no puede destruirse—su destrucción conduce al silencio—, por lo tanto, lo que hay que hacer es volver a visitarlo’.⁷⁷ En palabras del propio poeta, ‘[s]i nuestra sintaxis actual nos dice que la historia está terminada, volvamos a entender que el mundo es un hueco por donde se está escapando la historia’ (*Confesiones poéticas*, 148).

Sin embargo, no es tan fácil preparar el camino hacia el futuro: se hace necesario redirigir el trazado de la modernidad corrigiendo el ‘desplazamiento negativo’ que supuso el Romanticismo. Para García Montero la poesía española debe volver a vivir ese periodo para recuperar la continuación esperanzada de la Ilustración, un romanticismo reinventado con optimismo y necesario para la posmodernidad. El siglo XXI podría ser el

ahora está instalada otra sordidez’ (Scarano, *Las palabras preguntan por su casa*, 111). Para Bagué a partir de los años 90, y en el caso de García Montero sobre todo en *Completamente viernes* y *La intimidad de la serpiente* (2003), ya puede observarse un tipo de sentimentalidad posmoderna y un sujeto posmoderno en sus relaciones, en su cotidianeidad, en su subjetividad. Hoy por hoy, piensa Bagué, sí puede afirmarse la vinculación entre la poesía de la experiencia y la cultura posmoderna: descrédito de la metafísica, desencanto político, cierto hedonismo, cada vez más distancia irónica con la tradición (Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz*, 61).

76 Concepción González-Badía Fraga, *Siervos con sangre diferente: relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero* (Granada: Univ. de Granada, 2005), 11.

77 Dolores Romero López, ‘Luis García Montero. Garcilaso 1991’, 774.

segundo romanticismo, pues '[p]uede que el siglo XXI conceda otra oportunidad, otra metáfora, otro tiempo para los poetas y su palabra' (*El sexto día*, 269). Y es que

[...] la postmodernidad será lo que nosotros queramos que sea. Digo esto porque a veces se utiliza su nombre como una invitación a la renuncia, a la integración en lo que hay, a la duda en el futuro como tiempo construible, al refugio en el escepticismo, a la soledad de los seres que no pueden conducir sus transformaciones. Es la lectura reaccionaria de los debates ideológicos de la postmodernidad: como todo es un simulacro, nada tiene importancia, renunciemos. Me parece, sin embargo, que es necesaria otra lectura: que todo sea un artificio, que no tengamos que respetar leyes sobrenaturales o dogmas naturales, significa que tenemos el derecho a construirnos el artificio que más nos convenga. (*Confesiones poéticas*, 26)

En las páginas que dedica a 'El futuro como lugar de procedencia' insiste en que es fundamental seguir esforzándose por el cambio, sin utopías y sin ingenuidad, pero también sin aceptar la imposición de un mundo que pretende que nada puede transformarse. Y concluye: 'Hay que reivindicar el futuro, pero huyendo de toda solidificación, [...] el presente puede asumir a la vez el deseo de felicidad pública y la ética del romántico' (*Confesiones poéticas*, 154). El proyecto de futuro de García Montero se nutre de pilares históricos, tal como su lectura de la modernidad los interpreta: valor de lo colectivo del racionalismo ilustrado y la moral rebelde del Romanticismo. Ambos se aúnan por fin, rehaciendo el bifurcado camino de discordia en la unidad de un futuro posible: 'Los dos términos pueden vigilarse en un abrazo fértil' (*Confesiones poéticas*, 13).

Un lugar en la historia literaria y una respuesta a la tradición moderna

La teoría estética de García Montero concluye en una elección de territorio personal: la historia literaria es el lugar donde cifra el presente de su poesía y el futuro de la lírica. No deja de llamar la atención que este poeta del siglo XXI se defina históricamente, busque su encarnadura en el diálogo con la tradición y en el devenir histórico un espacio propio, claramente definido a través de su selección de filiaciones: con ellas ha trazado un recorrido concreto, desde Meléndez Valdés hasta Jaime Gil de Biedma y Ángel González. La relectura histórica de García Montero puede compararse a la que, con dirección distinta y conclusiones contrarias, presenta Christoph Menke.⁷⁸ Menke también lleva a cabo 'una genealogía de la subjetividad

⁷⁸ Christoph Menke, *Estética y negatividad*, ed. & intro. de Gustavo Leyva, trad. Peter Storandt Diller (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

estética' y estudia 'la manera en que ésta se puede integrar en una reformulación de la comprensión y el diagnóstico de la modernidad', dialogando con los escritores del pasado y reflexionando a la vez sobre la actualidad, según Gustavo Leyva.⁷⁹ Para Menke, en la línea de Adorno y Derrida, lo importante es que la soberanía del arte no implique distancia con lo social o lo político. Pero frente a García Montero, Menke defiende que es precisamente la estética de la negatividad la que puede mantener el potencial subversivo en el marco social, asociada a términos como 'deconstrucción', '*différence*', '*dissémination*' (términos que toma de Derrida) o 'dialéctica negativa' (que toma de Adorno):

En este punto, Adorno y Derrida pueden ser localizados en la tradición de una metafísica estética que se remonta por lo menos a Schelling, Schopenhauer y, sobre todo, a Nietzsche, empeñada en subrayar su soberanía localizando en el arte no sólo el ámbito de una verdad superior sino, aún más, el medio para regenerar la vida moral y política en el mundo moderno.⁸⁰

También Jürgen Habermas se propone una revisión e incluso una redefinición de la modernidad que aprenda de sus errores y, sin darlo por perdido, reconduzca su proyecto, lo que 'sólo se conseguirá cuando la modernización capitalista pueda orientarse por otras vías no capitalistas'.⁸¹ Para Habermas el proyecto moderno es un proyecto inacabado y no vale por tanto abandonarlo ni conservar sólo su dimensión instrumental, sino reivindicar sus mejores apuestas desde la reflexión, la comunicación y la práctica transformadora para acercarnos a la comunidad ideal, en la que los sujetos tiendan a la comprensión mutua. En esta voluntad, la principal alternativa—según Habermas—sigue siendo recuperar la dimensión comunicativa del hombre y es por ello fundamental recurrir al entendimiento, a la tradición cultural, herramientas que han de contribuir al establecimiento de la solidaridad. En ello coincide García Montero, y a esa intención responde la poética dialógica y cordial con la que aspira a restaurar su valor a la palabra.

Pero esta voluntad de releer la modernidad que, entre otros, declaran Menke o Habermas, adquiere en García Montero una condición creativa y poética que le demuestra como poeta *fuerte*, esto es, de los que 'forjan [la] historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos'.⁸² Mientras 'los talentos débiles idealizan' y se

79 Menke, *Estética y negatividad*, ed. Leyva, 9.

80 Menke, *Estética y negatividad*, ed. Leyva, 11.

81 Jürgen Habermas, *Ensayos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo (Madrid: Ediciones Península, 1988), 281–82.

82 Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*, trad. Antonio Lastra & Javier Alcoriza (Barcelona: Trotta, 2009), 55.

paralizan, ‘las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos’ y ‘persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte’, a través de una transformación de su legado; ‘nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda’,⁸³ pero el poeta fuerte supera esa sensación de vivir en lo antiguo, aunque se haga consciente de ello. Y lo logra en el equívoco poético, con la mala interpretación en la lectura de los clásicos inmediatamente previos, que dejan en el autor nuevo un espacio para la originalidad.

Jesús Torrecilla, en su ensayo sobre *La imitación colectiva*, parte del presupuesto de Harold Bloom de que el escritor necesita un espacio propio desde el que enfrentarse a quienes le preceden en el tiempo. Su tesis defiende que en la tradición española moderna, desde Cadalso a Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, se ha vivido una relación conflictiva, de amor y odio, con respecto a la modernidad, identificada con la tradición francesa: si de un lado los poetas españoles sienten la superioridad de la cultura hegemónica gala y la imposición de sus modelos, de otro también viven un rechazo por lo inauténtico y falso de aquella imitación.⁸⁴ Valgan de ejemplo los casos particularmente significativos de Machado y Juan Ramón, quienes a pesar de haber recibido fuerte influencia de los simbolistas franceses, quisieron desmentir esa filiación o al menos silenciarla, para poner de relieve en cambio su entronque con la lírica tradicional española. Tal vez podría entenderse en esta misma tradición de *ansiedad de influencia* la personal querrela de Luis García Montero con respecto a la modernidad lírica: su maestro Machado, en aquella reseña famosa a *Arias tristes* publicada en *El País* de 14 de marzo de 1904, aconsejaba renunciar a soñar con los ojos cerrados esa poesía de la claudicación y el sinsentido que años después, en su discurso de ingreso en la Real Academia, identificaría con la herencia de Rimbaud:

[...] las bellas perlas heineanas, asombro y encanto de la luz, cuando auténticas, [...] al fin se habían de fabricar artificialmente a bajo precio. [...] Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acertado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación; y que las ideas propiamente dichas, esas luminarias del horizonte, inasequibles constelaciones de la mente, se han eclipsado. [...] Tras el simbolismo francés, comienza el periodo de franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico.⁸⁵

83 Bloom, *La ansiedad de la influencia*, trad. Lastra & Alcoriza, 55.

84 Jesús Torrecilla, *La imitación colectiva: modernidad vs. autenticidad en la literatura española* (Madrid: Gredos, 1996).

85 Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893–1936)*, ed. Jordi Doménech, prólogo de Rafael Alarcón Sierra (Madrid: Páginas de Espuma, 2001), 696–97.

Para abrir camino a través de esa oscuridad había pedido en 1904 ‘soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante’.⁸⁶ Cuando Machado sintió la urgencia de la apertura al *otro*, concibió la objetividad lírica como el brazo que pudiera, de un lado, combatir esta enajenación de lo real y de lo social y, de otro, sostener esa conciliación con la vida. Un siglo más tarde, también iniciando una nueva centuria, García Montero recuerda en *El sexto día* la famosa frase de ‘¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante?’ e interpreta que

Soñar con los ojos abiertos es una de las primeras fórmulas intermedias que utiliza Machado para aludir al diálogo entre la intimidad y la Historia, algo imprescindible en la elaboración de una voz poética que intente llegar a otros mediante la indagación en la propia subjetividad.

(*El sexto día*, 207)

El realismo de García Montero seguirá las instrucciones machadianas al proponerse como ‘el realismo de los soñadores’.⁸⁷ De la misma manera, en ‘Figura sin paisaje’, de *Habitaciones separadas*, el *yo* lírico se había presentado como ‘Un realista que vive el mundo de los sueños, / un soñador que quiere vivir la realidad’ (*Poesía*, 343).

Conclusiones

Frente a los ojos cerrados de aquella tradición foránea, exógena, que se agota por ‘la reducción al absurdo del subjetivismo romántico’, Machado y en su estela García Montero reclaman una desacralización de la subjetividad a través de un objetivismo que a lo largo de todo el siglo XX ha sido considerado precisamente uno de los rasgos auténticos y más hondamente caracterizadores de la tradición hispánica.⁸⁸

En el caso de García Montero la *ansiedad de la influencia* le enfrenta con sus deudas románticas, pues, como se ha podido ir viendo a lo largo de las páginas anteriores, la mayoría de los componentes de su poética están profundamente ligados a esa tradición: de ella hereda la necesidad de responder a sus preguntas, así como muchas maneras de respuesta. Y como poeta *fuerte*, asume ese legado romántico con intención de releerlo y reinventarlo, para superar la ansiedad de la deuda. De ahí que en distintas ocasiones se haya manifestado dispuesto a un ‘volver a empezar’ que repase

86 Antonio Machado, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Aurora de Albornoz & Guillermo de Torre, ensayo preliminar de Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada, 1964), 763.

87 Luis García Montero, ‘La política’, en *Completamente viernes* (1998), incluido en *Poesía*, 435.

88 Leonardo Romero Tobar, ‘Cómo se ha fijado el canon del “realismo” español’, *Mil Seiscientos Dieciséis*, 11 (2006), 29–39.

y replantee las interrogaciones del Romanticismo en una dirección *otra*, en *otro* orden: 'Más que quemar los libros, deseo volver a ordenar nuestra biblioteca' (*La casa del jacobino*, 68).

García Montero revisita la herencia romántica y la consulta para indagar su trazado y buscar su propio espacio en él. En relación con ella forja su poética personal, usando de la historia literaria libremente para explicar el presente. No sólo se nutre en este proceso de la tradición literaria, también crea una historia de la literatura de la que su poética es epítome final. En ello se demuestra mucho más heredero del Romanticismo que de la Ilustración.*
