



PROGRAMA DE DOUTORAMENTO TEORÍA DA
LITERATURA E LITERATURA COMPARADA

La negociación de la tradición
Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma
en la obra de Luis García Montero

Margarita García Candeira

Santiago de Compostela, 2011

ISBN 978-84-9887-793-9 (Edición digital PDF)

**PROGRAMA DE DOUTORAMENTO TEORÍA DA
LITERATURA E LITERATURA COMPARADA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DA
LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL**

Margarita García Candeira

**La negociación de la tradición
Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la
obra de Luis García Montero**

Tese de doutoramento presentada por Margarita García Candeira e
orientada polo Prof. Dr. Fernando Cabo Aseguinolaza (USC)

Visto e prace:

Asdo. Margarita García Candeira

Asdo. Dr. Fernando Cabo Aseguinolaza

Santiago de Compostela, 2011

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour ... No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.

T. S. ELIOT

Existen dos historias de la poesía lírica en castellano. Una es la real, la interna, carente de cronología secuencial. No es una historia: es un cúmulo verbal en el que se aglutina la escritura de poetas fuertes, o sea, Garcilaso, San Juan, Lope, Góngora, Juan Ramón, Antonio Machado, Vallejo, Neruda, Cernuda, Lorca, Valente, Gimferrer, Milán. Su existencia ontológica tiene la forma de un depósito aplazado: son los versos (fuertes) que quedan como restos en las memorias (fuertes). La gran poesía no se lee: se recuerda. Así le ocurría a Dante con Virgilio, a Leopardi con Petrarca, a Ashbery con Whitman. Estos poetas reconocen dicha intra-historia como una fatalidad necesaria, huérfana de explicación. La otra es la aparente, externa, que busca ordenarse narrativamente como historia. Los poetas fuertes la perpetran erráticamente con declaraciones, ensayos, prólogos. Esta historia externa es una defensa: es la coartada existencial del poeta, su hogar hermenéutico, su refugio de mentiras habitables ... La filología y la crítica literaria suelen habitar, promocionar y recrear la historia externa.

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

Las derrotas disciplinan la imaginación. Tras la derrota resulta imposible proseguir la lucha en frentes dilatados. La resistencia se concentra en focos, en vértices, en nudos de red ... el poema opta por la guerra de guerrillas.

JORGE RIECHMANN

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
1. INTRODUCCIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA. TEORÍA DEL SUJETO POÉTICO: UNA APROXIMACIÓN A LA (DIS)CONTINUIDAD ENTRE ENSAYO Y POESÍA.....	17
1.1. Teoría del sujeto. Nuevas miradas sobre la intencionalidad y el autor empírico	21
1.1.1. Teoría de la enunciación. Intencionalidad, Erlebnis y negatividad	23
1.1.2. Teoría sociológica: Estrategia, trayectoria y refracción.....	37
1.2. Psicoanálisis, retórica del inconsciente e intertextualidad.....	44
1.3. Fantasma, lenguaje y tradición poética	54
2. LOS ENSAYOS. LENGUAJE E HISTORIA LITERARIA EN EL PROGRAMA TEÓRICO DE LUIS GARCÍA MONTERO	75
2.1. El relato de su evolución poética: el prólogo a <i>Además</i> (1994)..	78
2.2. Rafael Alberti y la poesía moderna desde el romanticismo	89
2.2.1. La interpretación de la evolución de Rafael Alberti.	90
2.2.2. La poesía moderna desde el Romanticismo	104

2.3. Propuestas correctoras: la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia	113
2.3.1. La otra sentimentalidad	114
2.3.2. Poesía experiencial, años 80	117
2.4. Análisis crítico. Huellas de la reflexión lingüística.....	123
2.4.1. Sentimentalidad y escritura. Las tesis de Juan Carlos Rodríguez.....	125
2.4.2. La conciencia lingüística de Machado	130
2.4.3. Experiencia y lenguaje I: el conocimiento que da la escritura. El romanticismo anglosajón.....	134
2.4.4. Experiencia y lenguaje II: la expulsión de la intimidad. La generación del 50.....	146
2.4.5. La cuestión romántica.....	149
2.4.6. Estrategia y diferenciación. La tradición como melancolía.....	153
3. EL FRÍO EN BAUDELAIRE. EL REGRESO A LA EXPERIENCIA MODERNA.....	157
3.1. El mal baudeleriano: un viaje hacia el vacío interior.....	160
3.2. Para otra lectura de Baudelaire. La alegoría como conflicto entre lenguaje y realidad	171
3.2.1. El proyecto poético baudeleriano: La melancolía por la correspondencia perdida. Alegoría y experiencia.....	174
3.2.2. La huida de la alegoría: viaje en busca de otra plenitud	179
3.3. El regreso a la realidad. Escritura, frío e historia	193
3.3.1. Diagnóstico: las canciones del frío histórico.	197
3.3.2. La terapia. El regreso y las ruinas espectrales.	218

4. LA HERENCIA DE LA VANGUARDIA. MEMORIA, HISTORIA Y UTOPIA EN ALBERTI Y LORCA	241
4.1. Visiones de la vanguardia. Lenguaje e ideología	243
4.1.1. La tesis de Luis García Montero. La vanguardia como categoría histórica	244
4.1.2. El debate sobre la neovanguardia. Estrategia y utopía	257
4.2. Alberti o la melancolía de la integración	277
4.2.1. La lectura de García Montero. La nostalgia inútil por lo inexistente	279
4.2.2. Conciencia utópica y lenguaje en la melancolía de Alberti	295
4.2.3. Reescritura y claudicación. La despedida del precursor	324
4.3. Lorca o la difícil memoria.....	350
4.3.1. La aproximación de García Montero: La conciencia trágica como desembocadura vacía de una historia desencauzada.....	350
4.3.2. Voluntad, imagen y muerte en la poesía lorquiana	375
4.3.3. La reescritura de Lorca por García Montero. Cartografías de una elegía imposible	412
 5. VIDA Y POESÍA EN GIL DE BIEDMA. CONCIENCIA, REPRESENTACIÓN Y EXPERIENCIA DEL CANSANCIO	 455
5.1. La poesía de la experiencia según García Montero. Objetivación y personaje poético en Gil de Biedma. La evolución hacia el silencio	457

5.2. Lenguaje y negatividad en el proyecto experiencial. La trayectoria de Gil de Biedma desde la tradición poética moderna.	480
5.2.1. El parpadeo entre palabra y experiencia. La poética de Gil de Biedma.....	481
5.2.2. Identidad, lenguaje y silencio. La experiencia del agotamiento.....	501
5.3. La renovación de la experiencia. La fatiga de la vista y de la memoria	548
5.3.1. Espejo y conciencia.....	550
5.3.2. Amor, memoria y tradición.....	584
6. CONCLUSIONS.....	621
7. BIBLIOGRAFÍA.....	629
Obras de Luis García Montero	629
Libros de creación y ensayos.....	629
Ediciones realizadas por Luis García Montero	630
Referencias bibliográficas	631

PRESENTACIÓN

Este trabajo tiene como objetivo proyectar una mirada crítica sobre la trayectoria global de Luis García Montero en su doble faceta de poeta y ensayista. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Granada, García Montero es hoy uno de los poetas de más renombre, éxito e influencia en la lírica reciente en castellano¹. Además de haber sido galardonado con numerosos premios, desde el Adonais (1982) hasta el Premio Nacional de Poesía (1994) o el Premio Nacional de la Crítica (2003)², su labor poética ha servido de insignia y ejemplo para una de las corrientes más sobresalientes en los últimos años, la “poesía de la experiencia” que, pese a haber tenido sus instantes de mayor apogeo en las décadas de los ochenta y noventa, sigue aún ejerciendo un peso notable en las nuevas generaciones de creadores.

La potencia de una obra con un empuje tan enérgico no puede comprenderse sin atender a la inagotable labor teórica realizada por García Montero en sus numerosos ensayos. En ellos, el autor construye una visión crítica de la tradición poética europea e hispánica que apuntala una posición original y específica; desde ella articula y fundamenta su propio proyecto poético. Este ha sido expuesto de modo explícito bajo las denominaciones de “otra sentimentalidad” y la ya mencionada “poesía de la experiencia” en artículos del mismo nombre³. Las propuestas ahí contenidas están

1 José Carlos Mainer lo definía, en 1998, como “el más representativo de un tiempo y el que más convincentemente ha sabido ponerlo por verso” (1998:38) y José Andújar Almansa escribía en 2004 que “probablemente deba considerarse a García Montero el autor más importante de su generación” (2004:183).

2 Ganador del Premio Federico García Lorca por su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), Luis García Montero ha recibido también el Premio Adonais en 1982 por *El jardín extranjero*, el Premio Loewe en 1993 y el Premio Nacional de Poesía en 1994, ambos por *Habitaciones separadas*, y, finalmente, el Premio Nacional de la Crítica en 2003 por *La intimidad de la serpiente*.

3 En 1983, García Montero publica, con Javier Egea y Álvaro Salvador, el manifiesto conjunto “La otra sentimentalidad” en las páginas del diario *El País* (1983). En “La poesía de la experiencia”, artículo publicado en 1998 en *Luis García Montero. Complicidades* (1998a), formula los principios de una lírica que nace de aquella propuesta temprana para acercarse a las tradiciones ilustrada y anglosajona. La poesía de García Montero y sus seguidores constituye una corriente que ha recibido numerosas denominaciones: la mayoría de los críticos han optado por la etiqueta experiencial (Iravedra 2007, Scarano 2004a y 2004b, Eire 2003, González-Badía Fraga 2005, Bagué Quílez 2006). García Martín definía en 1992 como

íntimamente ligadas a una lectura marcadamente personal, sugestiva y polémica a la vez, del movimiento romántico, la modernidad y las vanguardias. Obras como *Poesía, cuartel de invierno* (1987), *El sexto día* (2000) o *Los dueños del vacío* (2006) se centran en la tradición poética, mientras que *Gigante y extraño* (2001) o *La palabra de Ícaro* (1996) abordan figuras especialmente relevantes para el poeta, como las de Bécquer, Alberti o García Lorca respectivamente⁴.

Estos textos de carácter teórico guían una extensa producción, que abarca desde el momento posterior al temprano poemario *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), de filiación vanguardista, hasta *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio* (2011), el más reciente. Títulos como *Poemas de Tristia*⁵ (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente Viernes* (1998) y *La intimidad de la serpiente*⁶ (2003)

“poesía figurativa” esta lírica, entre cuyos rasgos estarían el rechazo de la vanguardia como búsqueda de la sorpresa, la emotividad, el intimismo, el recurso a diferentes tradiciones y el lenguaje coloquial y narrativo (García Martín 1992); en el mismo año, Villena la explicaba como una “poesía de tradición clásica” (1992), condición que resaltaré Rico después (1998:53). Germán Yanke ha hablado de “poesía realista” (1996) y de “figuración irónica” (1994). Para José Andújar Almansa, las características de esta poesía serían: el tono coloquial y conversacional, la incorporación de la anécdota en primera o tercera persona, la expresión de experiencias de la realidad cotidiana en un contexto urbano y postmoderno, el regreso a la métrica clásica y la búsqueda de una voz personal dentro de la tradición, rasgos con los que procuraría “indagar las posibilidades estéticas del realismo desde la perspectiva de lo biográfico y la subjetividad” (2004:185-6). García-Posada habla de “una poesía temporalizada, histórica, embarcada de nuevo en los temas de la cotidianeidad” (1998:106) y José Luis Lanz de cierto “neorromanticismo” que irrumpiría en la poesía española a la altura de 1980 (1994:6). Luis Bagué Quílez repasa algunas de las denominaciones críticas y lecturas que suscitó la aparición de este grupo de escritores a principios de los ochenta, así como el contexto de su surgimiento (2006:35-50).

4 Además de los mencionados, Luis García Montero ha desarrollado su lectura de la tradición y su programa poético en *Confesiones poéticas* (1993), *El realismo singular* (1993), *¿Por qué no es útil la literatura?* (con Antonio Muñoz Molina, 1993), *Aguas territoriales* (1996) o *La casa del jacobino* (2003a). También ha realizado numerosos prólogos y ediciones de autores como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Carlos Barral, Luis Rosales, Juan Ramón Jiménez o Ángel González, y ha coeditado el volumen *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos* (1986). Entre sus últimas publicaciones ensayísticas se halla *Inquietudes bárbaras* (2008), donde reflexiona sobre el papel del poeta en la sociedad civil contemporánea y *Francisco Ayala. El escritor en su siglo* (2009). Cabe destacar también la antología de poemas cervantinos *La poesía, señor hidalgo* (2005), la recopilación de artículos periodísticos en *La puerta de la calle* (1997b) y la obra *Mañana no será lo que Dios quiera*, una biografía novelada de Ángel González publicada en 2009.

5 Escrito conjuntamente con Álvaro Salvador, y publicado originalmente bajo el pseudónimo de Álvaro Montero.

6 En 2006 sale a la luz *Poesía (1980-2005)*, la compilación de sus obras poéticas escritas hasta entonces. Este volumen incluye producciones como *Rimado de palacio*, *Égloga de dos rascacielos* o *En pie de paz*

conforman un itinerario escalonado concebible como la plasmación de un programa previo y ofrecen, mediante una marcada influencia intertextual, una intensa reescritura poética de los autores abordados analíticamente en los ensayos.

Pero esta aproximación conjunta a los ámbitos poético y ensayístico no implica que se ignore la dinámica esencialmente diferenciada de las leyes que rigen la producción en cada una de esas esferas. Muy al contrario, evitando las tentaciones de una lectura lineal que considere la poesía como cristalización nítida y eficaz de una poética, se tratará de indagar precisamente en la compleja relación existente entre ambos campos, que está, como se verá, determinada por la autonomía del lenguaje poético.

De este modo, este trabajo parte de una conciencia muy marcada de los profundos y poderosos condicionamientos que modulan la conformación de una historia literaria personal, un proceso presidido por fuertes tensiones a las que no son ajenas la famosa “angustia de las influencias” teorizada por Bloom o la necesaria puesta en práctica de “estrategias” para desarrollar una trayectoria sólida en el campo literario, como ha notado Bourdieu. Pero, sobre todo, esta historia responde a un proyecto que resulta fuertemente problematizado debido a la fisura que la mediación del lenguaje abre entre las propuestas ensayísticas y sus aplicaciones a la escritura.

Para abordar esa dialéctica se empleará una aproximación crítica que, atendiendo a las aportaciones hechas desde la teoría enunciativa reciente y la sociología literaria, dé cuenta de las numerosas influencias empíricas a que está sometido el sujeto artístico, en sentido amplio. También será útil valerse de una aproximación psicoanalítica para abordar los modos de discontinuidad existente entre una intencionalidad consciente y explícita, articulada en los ensayos, y su proyección en unos resultados poéticos específicos. De este modo, la introducción tendrá como objetivo el diseño

que, según el autor, constituían una producción “en los límites” (2006a:554) de su programa poético y por eso aparecían reunidos bajo el título de *Además*; bajo ese mismo título habían sido publicados ya en 1994. Su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, se hallaba también incluido en este apartado.

de un marco teórico y metodológico adecuado al estudio coherente de un corpus extenso e híbrido.

El análisis exhaustivo de esa intencionalidad consciente se lleva a cabo en el primer capítulo. La visión crítica que García Montero posee de la tradición poética europea y la particular lectura que, como ensayista, realiza de la obra de ciertos autores, serán el objeto de un estudio que pretende no descuidar el componente necesariamente estratégico de sus elecciones y haga hincapié en el tratamiento al que García Montero somete los indicios de radicalidad lingüística existentes en sus precursores como modo de acentuar su ejemplaridad para la poesía de valor público que él defiende.

En los capítulos restantes se examinarán las líneas maestras con que el poeta reescribe a Alberti y Lorca, Baudelaire y Gil de Biedma, tomados como emblemáticos de las vanguardias, la modernidad, y la poesía experiencial respectivamente. Un buceo en la riqueza semiconsiente de ciertas imágenes recurrentes permite escudriñar cómo la voluntad realista y figurativa se ve constantemente obstaculizada por una pluralidad significativa a duras penas domeñada.

Este trabajo aspira a ofrecer varias facetas. Teniendo en cuenta la radicalidad de la palabra poética, pretende ser una mirada sobre la elección a medida de los precursores, una lectura del autor como lector y un análisis retórico y simbólico. Intenta explicar el componente pasional de la intertextualidad y las operaciones dentro de un campo de poder complejo desde una mirada que tenga en cuenta las conexiones existentes entre un sujeto ensayístico, que expone una visión razonada de la tradición, y un sujeto poético que la constata como herencia esforzada. En ese sentido, la trayectoria de Luis García Montero constituye un territorio inmejorable para analizar estas implicaciones: el carácter híbrido de su obra posee una extraordinaria sugestividad y ofrece indicios y sintomáticas relacionadas con múltiples cuestiones acerca de la historia literaria en español.

Esta tesis sobre influencias tiene asimismo otro amplio abanico de deudas. Se ha realizado gracias a una beca de Formación de Profesorado

Universitario del Ministerio de Educación, disfrutada en el Área de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, y en el marco de dos proyectos de investigación financiados: “Hacia una teoría de la historia comparada de las literaturas desde el dominio ibérico” (HUM2007-62467) y “La producción del lugar. Cartografías literarias y modelos críticos” (FFI2010-15699). Debe mucho en primer lugar al amparo firme y al estímulo y rigor intelectual de Fernando Cabo Aseguinolaza, su director. Se ha beneficiado de la sabiduría y generosidad de Julián Jiménez Heffernan y de Jonathan Mayhew, que me orientaron en dos estancias de investigación efectuadas en la Universidad de Córdoba y en la Universidad de Kansas respectivamente. La complicidad de mis compañeros del Área de Teoría de la literatura y Literatura comparada, en especial Arturo Casas, Lorena Domínguez y María do Cebreiro Rábade, así como de otros amigos de Áreas cercanas como Irene Bertuzzi, Jacobo Llamas, Miguel Pousada, Fernando Rodríguez-Gallego, Alejandra Ulla y Zaida Vila, hicieron que el desarrollo de este trabajo tuviera lugar en una atmósfera cotidiana alegre y cómoda en la que resultó fácil vencer al desánimo. La ayuda de Pechi López Caneda, en mucho más que en cuestiones jurídicas, y la de Natalia, Vanesa, Javi, Iria, Isa, Bicho, Gonzalo, Gustavo, Jacobo y Ferrín allanó muchas dificultades. Por supuesto, este trabajo ha sido posible gracias a mi familia: al apoyo incondicional de mis padres, a la paciencia de mis hermanos y a la ilusión de mis tías y mis abuelos. A estos últimos sobre todo está dedicada esta tesis.

1. INTRODUCCIÓN TEÓRICO- METODOLÓGICA. TEORÍA DEL SUJETO POÉTICO: UNA APROXIMACIÓN A LA (DIS)CONTINUIDAD ENTRE ENSAYO Y POESÍA

La pertinencia de considerar la trayectoria de Luis García Montero en su conjunto viene dada por la convicción de que es precisamente un enfoque integral, llevado a cabo con una lente inquisitiva, el que permitirá evidenciar la interacción complicada que existe entre los ámbitos ensayístico y poético gracias al hiato que abre entre ellos la autonomía del lenguaje poético. Al mostrar esta toda su potencialidad en la esfera de la producción poética, la convertirá en el objeto privilegiado de atención.

Este objeto doble de estudio supone, entonces, concebir la obra ensayística como la proyección de una intencionalidad más o menos consciente, pues en ella se ensambla un programa poético argumentado y coherente que pretende hallar aplicación práctica en los versos. No obstante, y como no se puede dejar de insistir, este trasvase es altamente problemático, pues está sujeto a dinámicas que ensayan todo tipo de oblicuidades hasta generar, en ciertos casos, una oposición entre intención y resultado.

Además, la intencionalidad que conforma un proyecto estético no puede sino remitir a un sujeto empírico que se halla radicalmente situado y condicionado por unas coordenadas sociales, ideológicas y vitales específicas. En este sentido, la hipótesis de la que parte este trabajo encuentra amparo teórico en una serie de aproximaciones críticas acerca del sujeto artístico/literario que vienen cuestionando la independencia total entre objetivos teóricos y producción artística y/o poética y hacen remitir los primeros a la existencia contumaz de un individuo biográfico, real y posicionado. Sabine Coelsch-Foisner, Dominique Combe o Giorgio Agamben defienden, desde

distintos ámbitos, que la intención es un ámbito operativo sobre la obra, si bien se halla sujeta a múltiples refracciones que pueden llegar a hacerla irreconocible.

La reconstrucción del vínculo entre intencionalidad y obra desde esta perspectiva cautelosa evita, por tanto, los riesgos de incurrir en la “falacia intencional” que las corrientes teóricas más agresivas con la figura autorial trataban de eliminar⁷ pues, en lugar de suponer una relación unívoca y directa entre el programa estético de un autor y su concreción poética, permite precisamente examinar los modos en que esta linealidad queda constantemente desmentida por la independencia pertinaz de la poesía.

En la medida en que, además, el corpus ensayístico de García Montero tiene como objetivo diseñar, desarrollar y evaluar su propia trayectoria poética, la remisión a un sujeto empírico se hace especialmente pertinente. Pero esta demanda no significa acogerse a una figura biográfica que suponga una clave de explicación previa de la obra. Pretende, más bien, prestar atención al hecho inequívoco de que existe un individuo inevitablemente emplazado en un campo literario definido, cuyas características se hace imprescindible conocer para comprender en toda su complejidad el trasfondo de sus decisiones y estrategias. Así lo ha venido señalando, desde sus propios presupuestos, la sociología de la literatura desde las obras de Pierre Bourdieu y sus continuadores. La mecánica compleja de estas relaciones viene confirmada por la hipótesis que trata de defender este trabajo. Su objetivo es precisamente dilucidar los puntos de desencuentro entre la planificación teórica y los resultados poéticos.

Se intentará explicar, en primer lugar, cómo el corpus ensayístico del autor granadino despliega una poética que, desde una postura ideológicamente comprometida con el bien social, tiene en la confianza comunicativa y el realismo los pilares de una poesía cívica con la que

7 El asedio a la figura del autor como principal índice explicativo de la obra tuvo uno de sus episodios fundamentales en las posturas teóricas del New Criticism estadounidense, en los años cuarenta. Para luchar contra los excesos de la crítica biográfica tradicional se propusieron las consignas de objetividad y distanciamiento, que permitirían huir de la “falacia intencional” denunciada por W.K. Wimsatt y M. Beardsley en 1954 y de la “falacia biográfica” (Wimsatt y Beardsley 1954).

introducir al lector medio en el ámbito tradicionalmente restringido de los lectores de poesía⁸.

Esta vocación programática actúa como guía de una lectura intensa e interesada de la tradición poética europea e hispánica, en busca de una filiación adecuada que afiance el programa esbozado. Pero, en aras de su énfasis en las posibilidades dialógicas de la poesía dentro de la sociedad civil⁹, la radicalidad de la palabra poética de las propuestas que examina resulta un tanto preterida. De ello son sintomáticos ciertos silencios y discontinuidades argumentativas perceptibles en los ensayos. Es este lenguaje el que se erige en instancia insoslayable de mediación (ya no solo entre sujeto y mundo, sino entre el poeta y sus precursores, entre sus ensayos y su creación) y cuestiona la coherencia del sistema estético planteado.

La escritura poética de García Montero escapa en parte a los límites constrictores de la intención, y los poemas hacen gala de un margen de autonomía que revela la potencialidad oculta de las áreas borrosas y liminales de los ensayos. Esta independencia del lenguaje se pone especialmente de manifiesto en la reescritura poética de sus precursores: pese a que García Montero trata de resaltar las posibilidades de Lorca, Alberti, Baudelaire o Biedma para una poesía de utilidad cívica y comprometida, la fuerza de estas voces poéticas resurge en forma de presencia ajena, extraña, incluso fantasmagórica, y viene a perturbar las líneas maestras de una poesía

8 Es la idea básica en la que insiste García Montero en sus propuestas, como se verá en el primer capítulo. En “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para seres normales)”, explicaba que “La poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, es decir, según las convenciones de su género, las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderlas, acompañarnos en la búsqueda de unos modos adecuados de formulación. Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales” (1993a:35-6). En *Inquietudes bárbaras* (2008), insistía en esta idea: “... el poder ideológico de la literatura descansa hoy en la defensa íntima del espacio público que supone el hecho literario, un pacto entre autor y lector, una cita a la que acuden dos soledades, dos conciencias, para mantener un diálogo”. (2008a:73). La disposición dialógica de esta poética descansa, evidentemente, sobre una “defensa del lenguaje como espacio público” (2008a:34) que evite, por tanto, su excesiva problematización.

9 Con esta formulación, la vinculación del proyecto poético de Luis García Montero con la defensa habermasiana de la razón comunicativa como instrumento de emancipación social se hace obvia. Como se irá viendo a lo largo de este trabajo, las ideas de García Montero están frecuentemente próximas a las de Habermas.

trazada según unas reglas previas de racionalidad, claridad representativa y contención expresiva¹⁰.

De la hipótesis que se acaba de formular se deduce fácilmente la deuda que este trabajo adquiere con una metodología de raíz psicoanalítica. La condición paradójica, de convexidad e incluso antagonismo, que preside la relación entre intención y resultado puede examinarse a la luz de las múltiples transformaciones que intervienen entre los ámbitos consciente e inconsciente. En efecto, la elaboración retórica a la que, según la tradición psicoanalítica, el inconsciente somete el material reprimido por la conciencia constituye una forma de mediación similar a la existente entre las áreas ensayística y poética que este trabajo analiza. Por ello, y aplicadas con prudencia, las aproximaciones críticas derivadas del psicoanálisis parecen un instrumento hermenéutico interesante para conformar un método de lectura que permita no sólo confrontar las dos facetas señaladas en términos de consciente e inconsciente, sino también para ahondar en la polisemia que irradia de la simbología poética. Las posibilidades de la teoría psicoanalítica sobre el significado de los sueños y los actos del inconsciente para un análisis retórico-crítico fueron ya destacadas por el propio Freud¹¹ y enriquecidas posteriormente por autores como Peter Brooks, Michel Riffaterre y Harold Bloom.

Dentro de esta retórica del inconsciente, además, la teoría reciente ha prestado especial interés a la imaginería desarrollada en torno al espectro como especial modo de manifestación de lo reprimido. Así,

10 Como se puede comprobar en el texto “La poesía de la experiencia” (1998), que se analizará en el siguiente capítulo.

11 En “Múltiple interés del psicoanálisis” (1913), Freud explicaba la utilidad de esta ciencia para la estética de la siguiente manera: “El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías; pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, descubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas ... la mayoría de los problemas de la creación y el goce artístico esperan aún ser objeto de una labor que arroje sobre ellos la luz de los descubrimientos analíticos y les señale su puesto en el complicado edificio de las compensaciones de los humanos deseos. A título de realidad convencionalmente reconocida, en la cual, y merced a la ilusión artística, pueden los símbolos y los productos sustitutivos provocar afectos reales, forma el arte un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción” (2007c:1865).

figuras como Anne Masschelein, Nicolas Abraham o Jacques Derrida parten del concepto de “siniestro” (*umheimlich*) de Freud (1919) para explotar su potencial interpretativo a la hora de abordar ciertas vivencias contemporáneas como el trauma colectivo o el Holocausto. Entre estas ha destacado una particular experiencia del lenguaje poético, ligada a la inefabilidad e irreductibilidad, que se hallaría sepultada bajo los cimientos de la civilización occidental; en la medida en que el lenguaje se erige en protagonista de la hipótesis de trabajo, las reflexiones al respecto de Julia Kristeva, Giorgio Agamben o Paul de Man se antojan como especialmente atractivas para esta aproximación. Todas estas cuestiones serán desarrolladas con más detenimiento y precisión a continuación.

1.1. Teoría del sujeto. Nuevas miradas sobre la intencionalidad y el autor empírico

Este estudio parte, por tanto, de un entendimiento del sujeto que se propone no obviar las inflexiones de un ámbito empírico extratextual en su producción literaria. Si en “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, Casas abogaba por “prestar mayor atención al factor intencional” teniendo en cuenta en especial las autopoéticas de los autores (2000:209), otras perspectivas también ayudan a enmarcar este objetivo desde una óptica que respete las relaciones complejas que los programas estéticos guardan con las obras resultantes.

Esta necesidad viene enfatizada por propuestas que, desde cierta teoría enunciativa de raíz cognitiva, fenomenológica o deconstructiva, subrayan la pertinencia de considerar la intencionalidad de un individuo real y biográfico; también ha sido tenido en cuenta por corrientes como la sociología de la literatura que, además de reivindicar la función de la intencionalidad, aluden a la necesidad de examinar la intervención que las coordenadas externas objetivas del campo literario y socioeconómico

ejercen sobre un productor que se encuentra irremediabilmente situado en ellas.

Estas aproximaciones, muy divergentes entre sí en otros aspectos, comparten varios axiomas comunes: además de hacer de la noción de “haz” o “encrucijada” la clave de una definición de “sujeto” que huye así de cualquier tentación identitaria monolítica, propugnan la inexistencia de una ruptura ontológica entre realidad y ficción. Pero, sobre todo, conciben la interacción entre la dimensión empírica (intencional, vivencial o sociológica) y la obra resultante en términos de una alta problematicidad. Así, emplean diversas nociones para aludir y describir la instancia de mediación que se interpone entre ambas esferas y que puede tomar la forma de una profunda elaboración retórica o ensayar incluso una dinámica de oposición.

De este modo, la rehabilitación de una “intencionalidad” externa al texto por parte de las teorías enunciativas arraigadas en la filosofía cognitiva acentúan el rechazo a toda forma de “extrapolación” entre esta y el texto literario, para señalar la intervención de ciertas “metáforas conceptuales” entre ambos ámbitos. De igual manera, la atención renovada al concepto de “vivencia” por parte de posturas ancladas en la fenomenología o la deconstrucción inciden en la relación “retórica” o negativa (de expulsión mutua), que existiría entre el elemento experiencial y su realización textual. Por último, las nociones de “refracción”, “misreflection” (reflejo distorsionado) o incluso de “negación” empleadas por la sociología de la literatura para referirse a la dinámica entre condicionantes externos y producción literaria confirma convincentemente la eliminación de toda forma de linealidad en la consideración de estas relaciones. Todas ellas conforman un panorama teórico muy útil para abordar la doble faceta de la producción de Luis García Montero y el vínculo complejo entre una teoría de la tradición poética y la configuración de un corpus escritural autónomo.

1.1.1. Teoría de la enunciación. Intencionalidad, Erlebnis y negatividad

La teoría de la enunciación ha venido beneficiándose, entre otras, de las aportaciones recientes de la filosofía cognitiva, la fenomenología y la deconstrucción¹².

La filosofía cognitiva cuestiona la concepción del individuo como ente unitario, centrado y autosuficiente, heredada de la filosofía romántica alemana, para poner especial énfasis en las múltiples interacciones que lo configuran como un haz relacional que escapa a cualquier definición esencialista. Esta perspectiva permite desarrollar una aproximación al sujeto lírico que atienda a la imbricada red de conexiones que este ente intratextual guarda con el mundo empírico, en especial con una instancia de intencionalidad que trata de configurar una narración personal dotada de sentido propio.

En “The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness” (2005), Sabine Coelsch-Foisner esboza una teoría del sujeto poético basada en la reformulación de la identidad realizada por esta corriente de pensamiento. La autora incide en una problemática ya familiar para los estudiosos de la literatura: la dificultad de otorgar el valor adecuado a las circunstancias extratextuales. Realizando un estudio sobre la generación de mujeres poetas durante 1940 y 1950 en Gran Bretaña con el propósito de “to recover and (re)situate their work in the canon of modern English poetry”, Coelsch-Foisner se encontraba enseguida con la siguiente dificultad:

But how could this be done in a critical climate that either suggested the irrelevance of the author or insisted on the poet's gender? How could I read and contextualise their work without ignoring that there was an obvious connection between the poems and the persons, i.e. between text and mental dispositions, between lived experience and the poets'

12 La recuperación de las relaciones entre autor y obra desde una perspectiva no lineal también ha sido tratada por Gallegos Díaz y Slawinski. El primero explica cómo las aportaciones recientes a la teoría enunciativa parten de una ruptura entre yo autorial y yo lírico que “no implica discontinuidad absoluta” (2006:7). Por su parte, Janus Slawinski aboga por tener en cuenta al “sujeto de las acciones creadoras” en la medida en que “determina también en otro sentido la posición de la obra en medio de las circunstancias externas” (1989:335).

familiarity with the English poetic tradition, between their poetry and their other work: verse drama and libretti, opera translations, children's verse, biographies, autobiographies, critical studies, philosophical treatises. How could I avoid both the biographical fallacy of reading their poems in terms of their lives and the equally fallacious idea that the circumstances under which these poems were written were of no relevance to the text, its form, linguistic structure, and mode? (2005:57).

Y añade algo después:

The obvious problem to solve was: how could an approach integrate the issue of experience (which necessarily involves an experiencing subject) without falling back either on psychobiographical interpretation techniques or on post-Romantic expressive theories of the self, which are limited to the meditative, self-reflexive poetry underlying, for example, the definitions of "lyric" offered by Emil Staiger and Northrop Frye more than half a century ago. Both methods were problematic (2005:58).

Para establecer una ligazón entre esas instancias separadas, Coelsch-Foisner parte de la redefinición de sujeto ("self") llevada a cabo por Daniel C. Dennett en *Consciousness Explained* (1992). El intento de Dennett de trascender los enfoques empíricos y los metafísicos para postular la emergencia del individuo como punto de intersección de múltiples realidades le permite a Coelsch-Foisner configurar una noción de "voz poética" que preserva ese carácter igualmente relacional, al articularse como

... the site of interaction between fundamental self-world relations which constitute the human situation (types of *ethos*) and formal structures, aesthetic conventions as well as currents of thought prevailing or available at a particular time in a particular cultural environment (modes) (2005:59).

Tal entendimiento del sujeto poético como instancia sometida a las numerosas inflexiones de esas "self-world relations" no ignora los vehementes ataques que la atención desmedida a la autoría y a la dimensión extratextual han recibido de corrientes como el postestructuralismo, la deconstrucción o

cierta hermenéutica, y que han tenido una de sus expresiones fundamentales en la celebrada “muerte del autor”. Sin embargo, esta posición vendría a matizar la radicalidad con que Roland Barthes (1987) y sus continuadores eliminaban toda pertinencia de esta dimensión y, en su defensa de un rol autorial en el que confluyen interferencias varias, se acercaría a la idea de “función autor” formulada por el último Foucault (1994a). Como ha analizado Laura Scarano (2000), este atenuaba en un texto tardío los axiomas concluyentes del diagnóstico barthesiano¹³. Coelsch-Foisner ha relativizado el alcance de esos supuestos postmodernos, pues encuentra bajo ellos no una erradicación de la idea de individuo sino una tentativa de hallar definiciones alternativas al monolitismo identitario:

What characterises the multi-faceted landscape of postmodern, in fact twentieth century theorising about poetry is not a surrender of the self, but a groping for alternative concepts and terms replacing the “core of sense-making activities” and the self-constructing “self of hermeneutics”: mask, persona, voice, the author-function..., the assembled self... (2005:60-1).

De Dennett toma también Coelsch-Feisner la imbricación del texto con una “postura intencional” (“intentional stance”) que configuraría, mediante una estrategia retórica, una autoimagen lingüística con la que se da sentido no solo al texto sino a la propia entidad empírica de la que esa intencionalidad emana. La atención exclusiva a la dimensión estrictamente racional de esta esfera de propósitos y su emplazamiento exclusivamente extratextual se alejan de los postulados de este trabajo. No obstante, la noción de una “identidad narrativa” (“narrative selfhood”) que da testimonio, en la escritura, de un deseo de “autocreación” (“self-

13 Uno de los ataques más agresivos contra la instancia autorial lo realizaba Roland Barthes en un texto de 1968, “La mort de l’auteur”. Un año después, Michel Foucault se hacía eco de esta línea de deslegitimación autorial en su conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?”, donde defendía la noción de “función autor” como principio funcional que actuaba como regulador de los productos culturales. En *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000), Laura Scarano repasa las que denomina “teorías negativas del sujeto” (2000:26) desde una perspectiva crítica, y encuentra en el texto de Foucault mencionado indicios de una implícita recuperación de la instancia autorial (2000:33). Este debate ha sido tratado también por Seán Burke en *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992) desde una misma voluntad reequilibradora.

creation”) y “autorrepresentación” (“self-representation”) tiene una derivación específica en la teoría del campo literario: se vincularía con la noción de “proyecto original”, descrita por Bourdieu como el relato que construye el sujeto empírico para componer una historia coherente de su propia producción¹⁴. Esta aproximación es útil para el punto de partida de este trabajo: el deseo narrativo emanado de esa intencionalidad se formula explícitamente en el corpus ensayístico del autor, pero también se hallaría implícitamente vinculado a la obra poética resultante.

Siguiendo a Dennett, Coelsch-Feisner considera que el sujeto poético participa de esa voluntad narrativa inherente a toda identidad: “Poetry is one of these narratives, not a narrative apart. It does not point to a different ontology” (2005:71). A pesar de que tal disposición narrativa parecería proyectarse de un modo lineal en la poesía, la conciencia de estos autores acerca de la complejidad de las relaciones entre intención y texto se hace enseguida obvia. La continuidad ontológica entre las esferas vital y poética descansa en una imaginación que funciona de modo idéntico en ambas: merced a una serie de “metáforas conceptuales” (“conceptual metaphors”), los individuos otorgan sentido a sus vivencias, pero también a sus lecturas. El recurso a esas “metáforas conceptuales” pretende eliminar toda sospecha de una extrapolación fácil entre mundo imaginativo y mundo objetivo; también, entre obra poética e intencionalidad empírica. De la misma manera, estas metáforas actuarían como filtros fundamentales a la hora de trasladar la vivencia al texto, mediarían entre la intención y el resultado poético. No se trata de que la poesía opere como la vida; más bien es la segunda la que opera poéticamente, como quería Heidegger (1994). Esta intervención tropológica se vincula con la elaboración retórica a que el inconsciente somete al material reprimido según la crítica psicoanalítica y abre, como ella, la puerta a un examen estilístico del texto.

14 En *Las reglas del arte* (1992), Bourdieu critica esta noción desarrollada por Sartre: “... se considera que cada vida es un todo, un conjunto coherente y orientado, y que sólo cabe aprehenderla como la expresión unitaria de un propósito, subjetivo y objetivo, que se revela en todas las experiencias, sobre todo las más remotas” (1995:280).

La posibilidad de abordar conjuntamente la producción ensayística y poética de Luis García Montero también encuentra apoyo teórico en la revisión del concepto de *Erlebnis* (vivencia) por parte de teorías enunciativas de raíz fenomenológica y deconstructiva.

El interés renovado por la *Erlebnis* como experiencia ampara la atención a la trayectoria que el propio autor dibuja en sus ensayos. La mirada que Luis García Montero esboza sobre la tradición y sobre su propia evolución no está en absoluto exenta de elementos personales íntimamente conectados con su condición de sujeto real situado. Y, nuevamente, esta experiencia vivida por parte de una instancia empírica encuentra unos modos de concreción textual cuya diversidad abarca desde la relación metonímica o alegórica que formula Dominique Combe (1999) hasta la exclusión o negatividad que señala Giorgio Agamben (1999). Para el primero, las vivencias del sujeto biográfico participan, pero no agotan, las del poético, que a su vez ensancha el campo experiencial de aquel; para el segundo, esta frontera tropológica se erige en barrera infranqueable para la experiencia, que queda inexorablemente anulada por el lenguaje.

La recuperación de la *Erlebnis* sería entonces pertinente para legitimar el estudio de las relaciones entre el corpus ensayístico y el poético de un autor: en concreto, podría identificarse con la obra ensayística, en la medida en que esta conforma un proyecto estético lógico, articulado de modo coherente por un sujeto biográfico situado y sometido a múltiples condicionamientos de índole vivencial.

Gran parte de las discusiones acerca del estatuto ontológico de la lírica, así como de su posición ambigua e inestable en la tríada genérica y de su identificación con una norma de sinceridad o autenticidad, derivan de una determinada interpretación de la idea de *Erlebnis*. El término procede de las teorías acerca de la lírica elaboradas en el Romanticismo alemán¹⁵ y su entendimiento más extremado (y extendido) establecía que la lírica era la comunicación de un estado anímico, por lo que la remisión al perfil

15 Un bosquejo histórico de esta noción puede encontrarse en Gallegos-Díaz (2006), Combe (1999) y Wellek (1999).

biográfico del sujeto autorial se hacía inevitable. En muchos casos ese ente extratextual se convertía en el único elemento explicativo y valorativo para aproximarse a la realidad intratextual, por lo que la definición de lírica en términos de *Erlebnis* sirvió de cimiento teórico para una práctica inmoderada de la falacia biográfica.

Entendido de esta manera, el concepto ha sido objeto de enérgicos ataques. René Wellek (1999) ha sido uno de los más virulentos representantes de una línea de cuestionamiento de la relación entre vida y obra que comenzó ya en el post-romanticismo. Wellek trata de desmontar las teorías de Kate Hamburger y Emil Staiger¹⁶ a partir de la crítica a la centralidad que en ellas tiene la idea de *Erlebnis* como instrumento hermenéutico y crítico:

Pero lo que importa a la crítica es la pretensión de que la sinceridad, la emoción, *Erlebnis*, sea la garantía de buen arte... Pero la experiencia vivida, intensa, la experiencia privada, se convirtió precisamente en el criterio de valor fundamental en las teorías alemanas sobre la lírica (y no solo sobre la lírica). *Erlebnis* se convirtió en el término alrededor del cual cristalizaban (1999:48).

De este modo, Wellek niega cualquier operatividad a esta noción para una definición de la lírica que, en sí misma y dada la riqueza de sus manifestaciones históricas y culturales, sería imposible:

La teoría lírica –al menos con respecto a los términos que hemos discutido: *Erlebnis*, subjetividad, presencia, *Stimmung*– parece haber llegado a un punto muerto. Estos términos no pueden dar cuenta de la enorme variedad, a través de la historia y en las diferentes literaturas, de las formas líricas y constantemente conduce a un insoluble callejón sin salida psicológico: la supuesta intensidad, introspección, inmediatez de una experiencia que no puede ser nunca demostrada como real y de la que nunca se puede

16 Así, explica Wellek: "...los esquemas de Staiger y K. Hamburger están enraizados en una larga tradición que se remonta al gran período de la especulación estética en Alemania. Todas sus teorías sobre la lírica comparten una característica: la lírica es subjetiva; es la expresión del sentimiento, de la experiencia, *Erlebnis*. Esto en sí mismo no es algo nuevo. Es un error considerar la idea de la poesía personal, de la poesía como autobiografía, una innovación del romanticismo o más particularmente del *Sturm und Drang* alemán... Pero podrían encontrarse paralelos para tales manifestaciones por toda Europa en ese momento" (1999:47).

probar que sea relevante para la cualidad del arte. Hamburger, Staiger, Ermatinger, Dilthey y sus predecesores, cada uno a su modo, conducen todos al mismo criterio central, que sigue siendo un misterio para ellos y posiblemente para todos nosotros (1999:53).

No obstante, esta reacción contra el personalismo romántico (basado a veces, como en Wellek, en una interpretación reductora de la *Erlebnis*¹⁷) ha velado el verdadero alcance del término *Erlebnis*, que no aludiría a una vivencia trasladable al texto sino al texto como configurador de vivencias incluso mediante su propia condición vacía¹⁸. Y, en este sentido, la noción cobra importancia en la medida en que permite establecer un vínculo entre los ensayos como un ámbito de intencionalidad que remite a un sujeto vivencial empírico, y la plasmación compleja de esta intencionalidad en términos retóricos e incluso negativos, de expulsión recíproca.

Las teorías de Dominique Combe (1999) y Giorgio Agamben (1999) posibilitan un acercamiento más profundo a la noción de *Erlebnis*. El primero destierra toda linealidad entre vida y texto al considerar que la vivencia es fruto de una reducción fenomenológica, y ofrece una nueva aproximación a esta relación en términos retóricos. Por su parte, Agamben enfatiza la mediación negativa ejercida por el lenguaje: si efectivamente el texto puede crear algún tipo de experiencia, esta se da solo de modo negativo, en la ausencia dejada por el propio acontecer lingüístico¹⁹.

17 Según Fernando Cabo Aseguinolaza, Wellek muestra “un entendimiento extremadamente limitado de la noción de *Erlebnis*” (1999:18) que, reforzado por su lectura en términos estrictamente diltheyanos, se limita a una pura vivencia explicativa de la obra.

18 El concepto así reformulado ya no solo es útil en esta perspectiva teórica (para abordar la relación entre ensayos y poesía) sino también en otro ámbito específico de gran relevancia para el proyecto poético que aquí se abordará: a la hora de examinar las propuestas poéticas de García Montero, como la “otra sentimentalidad” o la “poesía experiencial”, que conceden gran centralidad al ámbito vivencial o experiencial pero que, en principio, no lo consideran como una dimensión previa y externa al texto. El debate entre una idea limitada y otra más compleja y rica de la *Erlebnis* tiene una clara resonancia implícita en las críticas y discusiones surgidas alrededor del concepto de “experiencia” defendido por esta escuela poética de los 80, como se verá en los capítulos segundo y quinto de este trabajo.

19 Esta ausencia, este desalojo de la experiencia por parte del lenguaje, es lo que permite e impulsa la creación del personaje poético como ente ficcional. La aproximación de Agamben se antoja especialmente provechosa para tratar la poética experiencial de medio siglo a partir de las teorías de Ortega y Gasset, Joan Ferraté y Jaime Gil de Biedma, así como para examinar la relectura diferenciada que realiza García Montero en los ochenta. Estos aspectos serán atendidos en los capítulos segundo y quinto de esta tesis.

En “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” (1999), Combe restituye el nexo entre el sujeto empírico o autor real y su producción literaria, pero rechaza toda continuidad simple entre ellos al invalidar la idea de un “sujeto autobiográfico”. Es necesario atender al sujeto empírico sin convertirlo en una clave interpretativa que agote la riqueza del sujeto poético:

La génesis del concepto de sujeto lírico es, como acabamos de ver, inseparable de la cuestión de las relaciones entre la literatura y la biografía y del problema de la referencialidad de la obra literaria. Pero, si reflexionamos sobre las implicaciones de esta hipótesis, se diría que el sujeto lírico no se opone tanto al sujeto empírico, real –a la persona del autor–, por definición exterior a la literatura y al lenguaje, como al sujeto autobiográfico, que es la expresión literaria de ese sujeto empírico. El poeta lírico no se opone tanto al autor como al autobiógrafo como sujeto de la enunciación y del enunciado (1999:139).

A continuación, Combe indaga en la naturaleza de este nexo. Tras reconocer la ambigüedad del sujeto poético respecto a la cuestión de la ficción²⁰ y partiendo, como Ricoeur, de una confianza en el poder ontológico de la literatura, Combe expone su tesis acerca del “desvío figurado” que presidiría la dinámica entre vida y obra, entre intención y escritura poética:

El debate, que se convierte a menudo en polémica, entre los partidarios de la hipótesis biografista y los defensores del sujeto lírico parece insoluble, pero la idea de una re-descripción retórica, figurada, del sujeto empírico por el sujeto lírico, que sería su modelo epistemológico, podría sin duda contribuir a evitar la aporía. De este modo, la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, de acuerdo con la tradición crítica,

20 Combe considera que la ficción está incluida en todos los aspectos de la vida y es un elemento inherente a todo discurso. Así, parece compartir los postulados de la filosofía cognitiva acerca de una imaginación que, al funcionar de modo más o menos parecido en ambas esferas, sustentaría una continuidad ontológica entre literatura (poesía) y realidad. Se daría una interrelación recíproca entre ambos ámbitos, por lo que “conviene abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aun, un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización –y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía” (1999:145).

podría asimilarse a un “desvío figurado” en relación al sujeto autobiográfico (1999:145).

Esta relación retórica adoptaría dos formas principales: la metonimia y la alegoría. En los saltos de lo particular a lo general que ambas figuras efectúan se lograría la universalización de la repercusión afectiva que caracteriza a la lírica. Respecto a la metonimia, no es difícil reconocer vínculos con la teoría de los mundos posibles en la afirmación de Combe de que “la significación del sujeto lírico se encuentra con la del sujeto empírico sin confundirse con ella” (1999:146). Y, por supuesto, sin que la segunda agote jamás a la primera:

Como mostró Margarete Susman ya en 1912, la significación del sujeto lírico tiene una extensión lógica mayor que la del sujeto empírico, que es a la vez menos general y menos enraizada en la temporalidad. Por lo que atañe a las figuras retóricas, esta inclusión de lo particular en lo general, de lo singular en lo universal, parece proceder del mecanismo lógico-retórico de la sinécdoque generalizante: el yo de *Las flores del mal* marca un desvío en relación al yo autobiográfico de Charles Baudelaire bajo la forma de una sinécdoque generalizante que tipifica el individuo elevando lo singular a la potencia de lo general (el poeta), es decir, lo universal (el hombre). Es así como el yo lírico se ensancha hasta significar un amplio Nosotros inclusivo. Es en tal desvío donde se abre el espacio de la ficción en la poesía (1999:146).

La otra forma posible de relación es la alegórica. Partiendo de la idea de sujeto lírico como ente mítico, ya esbozada en Susman y en Stierle²¹, Combe resalta su dimensión atemporal y, a propósito de las *Quimeras* de Nerval, describe la cualidad alegórica de determinados sujetos líricos que emanan de una universalización intemporal de los individuos empíricos. La borradura a la que son sometidos estos últimos emparenta el modo

21 Combe cita las siguientes palabras de Stierle: “El sujeto lírico se expone como absoluto, se crea un mundo interior mítico, en el cual toda cosa se convierte en espejo de su destino” (1999:147).

alegórico con la negatividad que postula Agamben²², como se verá seguidamente:

La consecuencia principal de esta mitificación del yo empírico es la abolición de las fronteras entre el pasado y el presente –la “presentificación” de lo antiguo como identificación del presente en tiempos inmemoriales, conforme a un movimiento de sobras conocido en el imaginario nervaliano. De aquí proviene, en general, la intemporalidad mítica del sujeto lírico, ya apuntada por Susman. Y esta temporalidad acompaña a un proceso de generalización, incluso de universalización, porque el Yo de Nerval, que se identifica simultáneamente con diferentes figuras míticas o históricas, se dilata hasta el infinito cargando sobre sí el destino de la humanidad entera. Esta idealización mítica del sujeto empírico, emblemática de la poesía nervaliana, es característica del lirismo en general, que sobrepasa el ser individual y singular de cada poeta merced a una “forma estilizada”, de acuerdo con una tipificación que también conduce a la retórica. La intemporalización y la universalización tienen en efecto a la alegoría, hasta tal punto que el disfraz lírico puede ser considerado como un proceso de auto-alegorización (1999:147-8).

Ambos modos retóricos, metonimia y alegoría, redundan en lo que constituye un axioma fundamental de este trabajo: la presencia de una brecha entre la faceta empírica y la textual, una discontinuidad cuyos grados, aún dependiendo de las distintas posiciones teóricas, sólo pueden determinarse mediante un enfoque global que tenga en cuenta ambos ámbitos y los coteje. Esta perspectiva fortalece la convicción de que la obra poética supera el programa teórico del que ha partido, pero que la magnitud de tal desbordamiento sólo se puede precisar mediante una mirada comparativa.

Los vínculos de la formulación de Combe con la fenomenología de Husserl son obvios, pues una “reducción fenomenológica” es la operación que subyace a la conversión del sujeto lírico en sujeto retórico²³. Pero

22 Y, evidentemente, con la aproximación a la alegoría que hace Paul de Man en sus trabajos sobre el Romanticismo (1983, 1992, 2007).

23 Es interesante cómo Combe explica que la necesidad de huir de la concepción idealista romántica de un sujeto autónomo y autosuficiente (cuya dimensión biográfica explicara el contenido lírico) ha propiciado una expulsión tan violenta de los elementos biográficos y empíricos que ha cristalizado en otra concepción del sujeto lírico como una entidad idénticamente idealista y trascendental, incluso

lo fundamental es que el concepto tantas veces desechado de la *Erlebnis* adquiere una mayor complejidad y virtualidad teóricas al convertirse, mediante esta reducción, en “la quintaesencia de la experiencia vivida” despojada de todo carácter individual²⁴:

El sujeto lírico es un sujeto sensible; simplemente, el sentimiento toma en él un valor universal. La melancolía que afecta al sujeto elegíaco, por ejemplo, no es un sentimiento de Lamartine, Musset o Baudelaire en tanto que individuos sino un estado “patemático”, compartido *a priori* con el lector. En este punto conviene volver sobre la distinción entre el hecho anecdótico de la biografía personal, inscrito en lo singular, y la quintaesencia de la experiencia vivida, abierta sobre lo universal. En este nivel, el reconocimiento de un sujeto lírico no parece de ningún modo incompatible con la idea de que la poesía, a pesar de todo, tiene que ver con la vida y saca agua del pozo autobiográfico (1999:150).

en el sentido kantiano: “En efecto, el sujeto lírico deshumanizado, despersonalizado (Friedrich) o desrealizado se encuentra totalmente abstraído de la circunstancia, del cuadro espaciotemporal en el cual se inscribe el sujeto empírico individual del escritor, cargado con su historia personal, con su estado social y con su psicología: este sujeto impersonal y colectivo (*allgemein*) pero no individual (*individuel*), este sujeto intemporal (*ewig*) pero no temporal (*zeitlich*) se asemeja a una pura forma (*Form*), como el sujeto trascendental de la *Crítica de la razón pura* a la cual Susman se refiere, como Husserl, cuando lo opone al sujeto empírico... En efecto, la alegorización del yo como reducción del sujeto autobiográfico libera al sujeto de la circunstancia espaciotemporal y del estado de cosas. Pero, a diferencia del sujeto trascendental kantiano, el yo lírico no es una pura unidad abstraída de las percepciones” (1999:149).

- 24 Este planteamiento universalizador posee similitud con ciertas propuestas que cimantan el proyecto de la poesía de la experiencia de los años 50 españoles. Las palabras de Jaime Gil de Biedma al comienzo de *Compañeros de viaje* son diáfanas: “un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres...” (2005:16). Luis García Montero se hace eco de ellas en las numerosas ocasiones en que defiende el carácter intersubjetivo de la lírica al hablar de la poesía como lugar de encuentro. También poseen concomitancias llamativas con el proceso de creación literaria tal como ha sido descrito por Freud en “Múltiple interés del psicoanálisis”, trabajo al que ya se ha hecho mención. En “El poeta y los sueños diurnos” (1908), Freud desarrolla la idea de que el poeta somete sus ensoñaciones diurnas a un proceso de elaboración artística que las depura de sus componentes más personales y las convierte en intersubjetivas y compartibles: “... cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada yo y las demás, está la verdadera ars poetica ... El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer, que nos es ofrecido para facilitar con él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma” (2007b:1348). Este concepto de “placer diferido” será empleado por críticos posteriores como Peter Brooks para articular un método de interpretación de raíz psicoanalítica, como pronto se verá.

En la medida en que uno de los objetivos de este trabajo es profundizar en el corpus ensayístico de García Montero concibiéndolo como procedente de una intencionalidad consciente, es conveniente subrayar el anclaje husserliano de la *Erlebnis* que maneja Combe. En contra de la filiación estrictamente diltheyana de Wellek²⁵, Combe alude a la “intencionalidad de la consciencia” en su entendimiento del sujeto empírico: este ámbito encontraría una concreción adecuada en el proyecto estético que un autor diseñaría en sus ensayos. Además, la certeza de que “el sujeto lírico superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo” (1999:152) guía, como se ha dicho ya, la lectura comparada de los dos corpus del autor que aquí se emprenderá.

La postura de Agamben (1999) cuestiona todavía más la realización lingüística de la experiencia vivencial. Su reflexión resulta especialmente sugestiva para un estudio comparativo de los ensayos y la poesía pues, al reformular la dialéctica entre experiencia y obra, localiza la primera en el propio lenguaje que da lugar a la segunda. Además, ahonda en la expulsión a la que este condena a cualquier ámbito de vida previo al texto.

En “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada” (1999), Agamben vincula el hecho lingüístico con un suceso intensamente pasional. Poesía y filosofía se encontrarían precisamente en la intención de captar negativamente el propio tener lugar del lenguaje. Agamben rastrea ciertos momentos de la civilización occidental para encontrar que la pasión amorosa se ligaba íntimamente al hallazgo del origen del hecho lingüístico: si en San Agustín el habla dependía de un impulso amoroso ya que “el hombre no está siempre en el lugar del lenguaje, sino que debe ir a él y puede hacerlo sólo a través de un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra” (1999: 108), los poetas

25 Para Combe, la idea del “lirismo de lo vivido” que menciona Hamburger partiría de la complejidad de los planteamientos de Husserl y evitaría la “concepción psicologizante y biográfica de Dilthey”. Dice: “Si [Hamburger] evoca el “lirismo de lo vivido” (*Erlebnislryrik*), es para apartarse de la concepción psicologizante y biográfica de Dilthey y tomar la palabra *Erlebnis* en su acepción fenomenológica: “La experiencia designa (en Husserl) la intencionalidad de la consciencia”. Cuando afirma que el sujeto lírico es el sujeto de una enunciación real, es solamente para oponer la *Erlebnis* a la ficción como pura invención de la imaginación. Como observa K. Hamburger, incluso si la experiencia es ficcional, el sujeto es por su parte bien real” (1999-150-1).

provenzales muestran una idea de *trobar* que contiene una reflexión sobre el origen del acto lingüístico igualmente asociada al amor. No es que el lenguaje transmita eventos amorosos; es que este constituye el acontecer amoroso fundamental:

...los trovadores no quieren recordar argumentos ya fijados en un *topos*, sino que quieren preferentemente convertir en objeto de experiencia el *topos* de todos los *topoi*, es decir el propio tener lugar del lenguaje como *argumento* originario, del cual únicamente pueden emanar los argumentos en el sentido de la retórica clásica. El *topos* no puede ser ya, por tanto, un lugar perteneciente a la memoria en sentido mnemotécnico, sino que, en la senda del *appetitus* agustiniano, se presenta ahora como un lugar de amor. *Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y, por tanto, amor es para ellos la *razo de trobar* por excelencia (1999:108-9).

Después se pierde esta conexión entre habla y amor, pasando el segundo a ser un sentimiento de cuya realidad se da cuenta, tematizándolo, en el lenguaje. Las concepciones más simples del término *Erlebnis* (que denunciaba Wellek) podrían derivar de esta simplificación, para la que aquí se puede construir otra genealogía. En las novelas provenzales de los siglos XIII y XIV se daría esta (in)volución por medio de la cual

... el amor se convirtió en un sentimiento, una *Stimmung* más entre las que el poeta podía eventualmente transformar en poesía ... lo que, para los trovadores, era un *vivir* la *razo* —es decir, experimentar el acontecimiento de lenguaje como amor— se convierte ahora en *razonar lo vivido*, en un poner en palabras acontecimientos biográficos (1999:109-110).

Pero Agamben explica cómo en esa primera experiencia del tener lugar del lenguaje como amor ya estaba implicada una negatividad, pues en el punto originario del habla se reconocía la presencia de una nada que tenía su correlato en las disquisiciones teológicas medievales acerca del *nihil*. El lenguaje se erigiría en instrumento de una esencial mediación: su autonomía se impone como barrera que expulsa toda realidad previa, y

el protagonismo de la propia experiencia lingüística exilia cualquier otro tipo de experiencias que quieran ser mentadas. La poesía sucedería en la explotación de esa nada, en la que “existe el *lenguaje*, pero no *las cosas significadas*”:

Como esta, la nada es una especie de dimensión límite del lenguaje y de la significación: el punto en el cual el lenguaje deja de significar las *res* sin convertirse, no obstante, en una simple cosa entre las otras, porque, como puro nombre y pura voz, ahora apunta simplemente a sí mismo. En cuanto abre una dimensión en la cual existe *el lenguaje*, pero no *las cosas significadas*, la dimensión de significado de la nada aparece próxima a la de los *shifters*, que indican el propio tener lugar del lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella se dice (1999:115-6).

Esta perspectiva problematiza obviamente una poética como la de García Montero, basada en una voluntad realista. Pero, además, la conciencia acerca de la independencia del lenguaje previene ante una lectura lineal de la relación entre ensayo y poesía que aquí se trata. La postura de Agamben ofrece, también, un punto de partida estimulante para indagar en los diversos obstáculos que esa autonomía opone al proyecto de significación poética referencial y comunicativa que García Montero diseña en los ensayos y trata de realizar en su poesía. La negatividad abre un espacio de ausencia que provoca una proliferación de intentos de lenguaje, en busca precisamente de su tener lugar originario; en este vacío se abisman muchos momentos poéticos posteriores²⁶. Mediante la imagen del naufragio en Leopardi, Agamben alude a ese instante en que, exiliado el contenido, el lenguaje se erige en amo de la enunciación. De igual modo, como se verá,

26 Dice Agamben, a propósito del poema *L'infinito* de Leopardi: “... la palabra poética tiene lugar de tal modo que su advenimiento se escapa siempre hacia el futuro y hacia el pasado, y el lugar de la poesía es siempre un lugar de memoria y de repetición” (1999:120). Define como “la experiencia fundamental de la filosofía” el hecho de que “el tener lugar del lenguaje es indecible e inaprensible, que la palabra, teniendo lugar en el tiempo, adviene de tal modo que *su advenimiento queda necesariamente no dicho en lo que se dice*... La experiencia poética de la dicción parece, así, coincidir perfectamente con la experiencia de lenguaje de la filosofía. A decir verdad, toda poesía contiene, más bien, en contraste con esta, un elemento que advierte siemore a quien escucha o repite que el acontecimiento de lenguaje en cuestión ha estado ya y retornará infinitas veces. Este elemento, que funciona, en cierto modo, como un *super-shifter*, es el elemento métrico-musical” (1999:120-1).

esto sucede en algunos momentos privilegiados de la poesía de García Montero, que dificultan la lógica operativa de su proyecto global.

Las teorías de Combe y Agamben contribuyen a reconocer y definir la complejidad de la relación entre un ámbito previo al poético, sea este una intencionalidad o vivencia racional, que se articularía en el corpus ensayístico, y una producción poética emanada desde los presupuestos recogidos en el primero. De este modo, la dialéctica metonímica y/o alegórica que reconocía Combe avisa de que la obra poética participa de la obra ensayística, pero para excederla y problematizarla: así, la poesía de García Montero cumpliría solo en parte las normas dispuestas en su proyecto teórico. Y el poderoso papel que el lenguaje ejerce según Agamben ayuda a identificar los ámbitos en los que determinados intentos significativos quedan paralizados por la infranqueabilidad de una nada, la lingüística.

1.1.2. Teoría sociológica: Estrategia, trayectoria y refracción

La decisión de considerar la trayectoria de García Montero teniendo en cuenta su doble vertiente ensayística y poética también se apoya en ciertas contribuciones que la sociología de la literatura viene haciendo desde los trabajos pioneros de Pierre Bourdieu (1983, 1989-1990, 1993, 1995, 2003). Interesa su estudio de la literatura como producción que tiene lugar en el seno de una sociedad cuyas múltiples presiones externas ejercen una influencia en términos de “refracción”. También parecen pertinentes la rehabilitación que, desde este ámbito, autores como Griswold y otros (1987, 1987, 1993) han realizado de la “intencionalidad”, así como el énfasis que Bourdieu ha puesto en la dimensión inconsciente de ciertas dinámicas operativas en el campo literario y sus productores.

La atención al corpus ensayístico como conjunto de disposiciones que revelan propósitos e intenciones se sustenta, aparte de en la filosofía cognitiva y la teoría de Combe, en la reclamación que hace Wendy Griswold en favor de “reintroducing the role of authorial intentionality”

(1993:455) como modo de evitar reduccionismos en la sociología de la literatura. La intencionalidad no remitiría a un ámbito psicológico aislado sino a un conjunto de motivaciones procedentes de la biografía profesional, las luchas de poder, las posibilidades del mercado literario y la oposición a otros programas estéticos. En definitiva, se trata de una serie de coordenadas que encuentran conjunción e ilustración en el conjunto de ensayos que se analizará en este trabajo. En ellos, Luis García Montero enarbola sus propias banderas estéticas, rechaza otras, analiza el espacio poético y las opciones existentes y, finalmente, escoge su propia filiación estética. En “A Methodological Framework for the Sociology of Culture” (1987), Griswold define la “intention” como “the social agent’s purpose in light of the constraints imposed on him or her in the production and social incorporation of cultural objects” (1987:5). En ella confluyen todo tipo de determinaciones:

It includes constraints from the narrow, institutional market and from the broader, cultural market of ideas; it incorporates elements from the agent’s biography, including information on other artists to whom he responded; and it draws on the mentalities of the artist’s social group and the groups to which he had to appeal (1987:8).

Además, Griswold es consciente de que la atención a la intencionalidad no conlleva aceptar inocentemente una correspondencia lineal entre la disposición del agente y el producto resultante, sino que:

Nor is intention to be confused with consequences. A cultural object may fail to realize the intentions of its creative agent in two ways: Either the agent may be unable to formulate the object in accord with his intentions, or the object may not “work” as intended on its recipients at odds with the agent’s own, and similar communicative infelicities (1987:9).

Griswold cree, además, que la elección de distintos géneros vehicula intencionalidades diferenciadas. Aunque no profundiza en esta idea, su convencimiento de que “it is desirable to give temporal privilege to the

producing agent's meanings, especially including his generic decisions" (1987:20) parece útil para identificar la existencia de un hiato diferencial entre las dos esferas creativas –ensayo y poesía– que se van a estudiar.

La reivindicación de Griswold de la intencionalidad como instancia en la que inflexionan las numerosas circunstancias del campo literario se encuadra, como se ha dicho, en el profundo interés que la sociología de la literatura muestra por el autor como un agente fuertemente situado en un campo literario y socioeconómico específico. Pero Griswold y Bourdieu evaden toda forma de determinismo al evitar la metáfora del reflejo especular tan privilegiada por los análisis marxistas y lukácsianos clásicos. Mientras Bourdieu habla de “refracción”, Griswold y otros escogen el término de “misreflection” (reflejo distorsionado) para aludir a la oblicuidad y negatividad que preside la interacción entre los factores externos y el texto literario.

En “Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature” (1988), P. Desan, W. Griswold y P. Parkhurst Ferguson afirman que la crítica marxista tradicional, al considerar la literatura como “grounded ... in the social, political, and above all economic and ideological structures of contemporary society” (1988:426), empleaba la tan manida metáfora del espejo stendhaliano para propugnar una relación directa y simple entre literatura y realidad social. Esta tenía, además, el inconveniente de reducir una teoría social revolucionaria a una teoría estética conservadora²⁷. Pero el cuestionamiento de la referencialidad llevado a cabo por la filosofía del lenguaje pone en entredicho la especularidad y lleva a los autores a proponer una dialéctica de “misreflection” como clave mediadora entre sociedad y literatura:

Like the demon's fantastic mirror, literature presents structured misreflections, which magnify or diminish certain aspects of reality, twist

27 “Not for the last time a radical social theory went hand in glove with a decidedly conservative theory of literature” (1988:427). Esta idea constituye un lugar crítico recurrente, como se verá a lo largo de este trabajo: constituye una zona común en posiciones de partida teóricamente alejadas. Así, la hallamos en las críticas de Juan Carlos Rodríguez al realismo socialista (2001:318) y en el cuestionamiento de la poesía de la experiencia por parte del Colectivo Alicia Bajo Cero (1996).

some or leave others out altogether. The sociology of literature challenges these mirrors and their inventors, examines their misreflections, their causes and consequences. It shows how and why a particular text or genre or period or writer reflects in one way and not in another; it specifies the properties of the mirror that determine its (mis)reflections (1988:429).

Del mismo modo, Pierre Bourdieu (1984) parte de un estudio del campo literario francés en la segunda mitad del siglo XIX para definir las relaciones entre sociedad y literatura en términos de “refracción”:

Y la autonomía del artista encuentra su fundamento no en el milagro de su agente creador, sino en el producto social de la historia social de un campo relativamente autónomo, de muchas, técnicas, lenguajes, etcétera. La historia es la que define los medios y límites de lo pensable y hace que lo que ocurre en el campo no sea nunca el reflejo directo de las limitaciones o demandas externas, sino una expresión simbólica, refractada por toda la lógica propia del campo. La historia que está depositada en la estructura misma del campo y en el habitus de los agentes es ese prisma que se interpone entre el mundo externo al campo y la obra de arte, provocando en los acontecimientos externos, como la crisis económica, la política reaccionaria o la revolución científica, una verdadera refracción (2003:216).

La teoría de Bourdieu parece especialmente sugestiva para analizar el corpus ensayístico de García Montero, tarea que se realizará en el primer capítulo, pero también para establecer una línea de enlace con el estudio de la producción poética, objeto del resto de este trabajo. Su aproximación al funcionamiento del campo literario es de gran relevancia para explicar la figura de Luis García Montero como la de un sujeto “situado” en este campo y dilucidar, así, el modo en que esta posición interfiere en la elección de su ideario estético y en la conformación de su trayectoria crítica. Un examen del panorama sociocultural y poético de la España de finales del siglo XX ayudará a aprehender la complejidad “refractaria” que subyace a las diferentes tomas de posición del autor, así como a situar el particular tratamiento del lenguaje dentro de unas coordenadas generacionales dadas.

Pero la teoría de Bourdieu ofrece otro aspecto muy pertinente metodológicamente: el énfasis puesto en la dimensión semiconsiente de las tomas de posición que configuran una trayectoria, así como de las disposiciones que trazan un “habitus”. Además de evitar la atribución a los autores de una voluntad calculadora en relación a sus propios actos, la identificación de una instancia no del todo elucidada en la trayectoria explícita de un productor anima a estudiar atentamente esta evolución y explicar las discontinuidades, vacilaciones o vacíos que apunten hacia la imbricada red de relaciones que impulsan el juego en el campo literario. Y este rastreo alienta una mirada específica sobre la producción poética, para identificar los modos en que las alternativas que toda forma de elección descarta se manifiestan en ella; por ello, esta lectura se valdrá también, como se hace ya evidente, de un método hermenéutico de raíz psicoanalítica.

La ciencia de la literatura que Pierre Bourdieu elabora en ensayos como “El campo literario” (1989-1990) pivota alrededor de tres elementos básicos: el campo literario, las tomas de posición y el “habitus”. La conjunción de los tres conforma una trayectoria cuyas líneas de trazado revelan zonas semiconscientes dignas de estudio:

La ciencia de un hecho intelectual o artístico encierra tres momentos necesarios y necesariamente ligados que es importante distinguir con claridad, aunque se inscriben en una relación de estricta implicación: primero, un análisis de la posición del campo literario o del campo artístico en el campo del poder; segundo, un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística; tercero, un análisis de los *habitus*, sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse (1989-90:20).

El *campo literario* se definiría por una relación paradójica con el poder y la economía: los dos principios de jerarquización en él operativos son el autónomo y el heterónimo. El primero emplea criterios de valoración ajenos a la lógica económica imperante en el campo social y otorga una consagración en forma de capital simbólico; el segundo se caracteriza por someterse a los mandatos mercantiles y, en ese sentido, provoca beneficios económicos y éxito de ventas.

La primacía del criterio autónomo es, no obstante, profundamente ambigua: la negación del principio económico, de tintes freudianos, constituye la mediación específica de un campo que se definiría, entonces, como un mundo económico invertido. Pero este aparente desprecio por el beneficio forma parte de un “interés en el desinterés” al que no es ajeno el hecho de que el capital simbólico sea con el tiempo convertible en capital económico. El prestigio parece tomar la forma de una inversión a largo plazo. En este sentido, la descripción del proyecto estético de Luis García Montero que se realizará en el segundo capítulo pretende tener en cuenta las manifestaciones específicas que esta ambigüedad adquiere en las relaciones entre poesía y campo socioeconómico durante las décadas en que este autor realiza la mayor parte de su producción.

En segundo lugar, Bourdieu habla de la necesidad de estudiar las tomas de posición de los distintos productores en el seno del campo. La diversidad de ámbitos en los que estas se definen demanda una atención estrecha a aquellos textos no estrictamente poéticos, que incluyen “obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisociables” (1989-1990:23).

El matiz estratégico de la toma de posición se hace obvio, pero se verá que no responde a una maniobra perfecta o calculada, sino que deja un espacio amplio para el inconsciente: se define como una especie de “sentido de la colocación” que es operativa solo si se entiende de modo relacional. Aunque parezca un “lugar natural”, lo cierto es que un productor escoge su posición de acuerdo con la estructura del campo en el que se inserta,

es decir, en función del “espacio de posibles” u opciones inocuadas o asequibles que ese campo ofrece (1989-1990:24).

Resulta imprescindible, por todo ello, enmarcar el proyecto de García Montero en el campo literario específico en que este se formula, para identificar los modos en que la búsqueda de una posición diferenciada se manifiesta en unas determinadas elecciones estéticas, tomadas en cierta manera por eliminación. Las condiciones particulares de este campo pueden reconstruirse mediante las aportaciones de Méndez Rubio (2004a, 2004b, 2008), Mayhew (1992, 1999, 2009), Jiménez Heffernan (1993a, 1993b), Debicki (1997), Casado (2005), Scarano (2004a) y Roso (2003). Sólo partiendo de un conocimiento adecuado de las posiciones existentes podremos entender cómo la consigna de la diferenciación (Bourdieu 2003:243) se plasma en una dinámica diferencial que anima una lectura renovada de la historia literaria, una elección de determinados autores que acaba configurando también una lucha entre generaciones que se disputan una filiación prestigiosa. El tratamiento ambivalente dado a los precursores literarios por parte de Luis García Montero permite identificarlos como interlocutores privilegiados que ayudan a conforman un diseño posicional. De este modo, la personal revisión de la tradición que realiza este autor debe entenderse ya no sólo como un conflicto agónico interpersonal en el sentido bloomiano, sino que es parte de un panorama mucho más prosaico de enfrentamientos por un poder que no solo es poético.

El análisis del corpus ensayístico de García Montero que este trabajo trata de efectuar parte también de la última de las nociones definidas por Bourdieu: la del “habitus”. El estudioso francés explica cómo las decisiones y tomas de posición se modulan en función de una serie de disposiciones en absoluto ajenas al peso de lo inconsciente²⁸. Todas estas facetas conforman una “trayectoria” que, pese a la connotación que este término posee en

28 Así define Bourdieu la noción de “habitus”: “El principio unificador y generador de todas la prácticas, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como “elecciones” de la “vocación” o directamente como efectos de la “toma de conciencia”, no es otro que el *habitus*, sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas. Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas” (1983:35).

términos de evolución lógica, autónoma y desarrollada a partir de un proyecto original que la contendría ya en potencia, en realidad aludiría a un programa de decisiones sometidas a infinitas inflexiones externas frente a las que los agentes reaccionan de modo no totalmente racional y consciente:

... If the relations which make the cultural field into a field of (intellectual, artistic or scientific) position-takings only reveal their meaning and function in the light of the relations among cultural subjects who are holding specific positions in this field, it is because intellectual or artistic position-takings are also always semi-conscious *strategies* in a game in which the conquest of cultural legitimacy and of the concomitant power of legitimate symbolic violence is at stake (1993:137).

De este modo, la postulación de una dialéctica refractaria entre la intención y el resultado hecha por Griswold y Bourdieu posibilita examinar la relación entre las propuestas teóricas de García Montero y su obra poética de modo conjunto pero teniendo en cuenta sus puntos de divergencia. Asimismo, las aportaciones de Bourdieu al estudio del campo literario permiten leer los ensayos y las ideas estéticas del autor como tomas de posición y decisiones definidas, en parte, por la percepción de un espacio de posibles específico y, también, por las determinaciones semiconscientes de un habitus que, en esta medida, explicaría no solo el trazado general sino también los giros y desplazamientos existentes en su trayectoria global.

1.2. Psicoanálisis, retórica del inconsciente e intertextualidad

El funcionamiento retórico de instancias de raíz empírica como la intencionalidad o la *Erlebnis*, la desconfianza de la sociología respecto a las trayectorias literarias “naturales” y, especialmente, la identificación de la dimensión inconsciente que opera en ellas, parecen demandar una atención al psicoanálisis como instrumento hermenéutico que permita profundizar

en el estudio de las imbricadas relaciones existentes entre ensayo y poesía. En este sentido, se examinarán los ensayos de García Montero mediante una “lectura sintomática”²⁹ que permita hallar los puntos de conflicto de una poética que comparte la confianza ilustrada en la razón y persigue una eficacia comunicativa con aspiraciones de alcance cívico. La exploración de los modos en que el inconsciente transforma simbólicamente el material reprimido llevada a cabo por determinada crítica psicoanalítica servirá de guía para ahondar en determinadas imágenes que, como la del agua y la del espectro en especial, recorren persistentemente la poesía de García Montero y problematizan su tentativa de trasladar al verso su poética consciente. En particular, el motivo del agua podría considerarse como una de esas “metáforas obsesivas” (Mauron 1962), índices o síntomas del conflicto profundo de raíces inconscientes que alienta en el texto poético. Por último, en la medida en que ciertas discontinuidades argumentativas se relacionan con una determinada actitud ante el lenguaje, es muy sugestiva toda una línea de pensamiento teórico que, desde la conjunción

29 Esta idea de “lectura sintomática” ha sido propuesta por Althusser para abordar el análisis de la ideología inherente a los textos literarios, y ha sido aplicada por Juan Carlos Rodríguez, profesor de García Montero, a diversas etapas de la literatura española, desde la lírica renacentista (Rodríguez 1990) hasta la escuela poética de la otra sentimentalidad y la poesía experiencial (Rodríguez 1999). En *Para leer El Capital*, Althusser propone este método interpretativo para examinar las contradicciones textuales mediante las que se manifiesta el inconsciente ideológico burgués, y la aplica a ciertas lecturas de Marx. La “lectura sintomática”, como las aproximaciones hermenéuticas derivadas del psicoanálisis que se verán a continuación, se articula, como la consciente/inconsciente, en torno a una dialéctica entre presencia y ausencia: “... una lectura que nos atreveremos a llamar “sintomática”, en la medida en que descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee y lo refiere, en un mismo movimiento, a otro texto, presente por una ausencia necesaria en el primero. Lo mismo que en su primera lectura, la segunda lectura de Marx supone la existencia de dos textos y la medida del primero por el segundo. Pero lo que distingue esta nueva lectura de la anterior es que en la nueva *el segundo texto se articula sobre los lapsus del primero*” (2004:33). La aproximación al corpus ensayístico de García Montero que aquí se pretende realizar sigue algunas de las propuestas de este método, que Althusser sigue definiendo en otros momentos: “Indiqué, al mismo tiempo, que debíamos someter el texto de Marx no a una lectura inmediata, sino a una *lectura “sintomática”*, para discernir, en la aparente continuidad del discurso, las lagunas, los blancos y las debilidades del rigor, los lugares donde el discurso de Marx no es más que lo no-dicho de su silencio, que surge en su propio discurso.” (2004:155); “Una simple lectura literal sólo ve en los argumentos la continuidad del texto. Es necesario una lectura “sintomática” para hacer perceptibles sus lagunas y para identificar, con las palabras enunciadas, el discurso del silencio que, surgiendo en el discurso verbal, provoca en él esos blancos que son las debilidades del rigor o los límites extremos de su esfuerzo: su ausencia, una vez alcanzados esos límites, en el espacio que abre” (2004:95). Este tipo de perspectiva enfatizará la relación de estas lagunas con una vivencia determinada del lenguaje, relegando las consecuencias ideológicas a un segundo plano.

de psicoanálisis y deconstrucción, viene otorgando protagonismo a las entidades fantasmáticas que resultan del soslayamiento de algunas vivencias lingüísticas.

Las aproximaciones clásicas de Peter Brooks (1987) y Michel Riffaterre (1987) resultan ventajosas porque parten de la percepción de que las elecciones estéticas implican la actividad del deseo y responden, en su ambigüedad, a la intervención de represiones que acaban repercutiendo simbólicamente en la obra literaria.

La propuesta de Brooks de una crítica psicoanalítica que identifique las opciones estéticas y poéticas como manifestaciones tropológicas de deseo permite comprender la intensidad con que un autor vive la tradición, así como la importancia que este autor otorga a las estrategias accesibles desde su posición situada. Un entendimiento amplio del deseo, no sólo como erótica sexual sino en su íntima relación con el poder y la autoridad³⁰, ayuda a esclarecer las razones de la pasión con que los autores revisitan la historia literaria, así como a explicar las fuertes cargas psíquicas que se hallan investidas en las tomas de posición dentro de su campo.

Por su parte, la tesis de Riffaterre acerca de la negación implícita en toda elección ofrece un nuevo ángulo para acercarse a las decisiones y al diseño de una filiación a medida por parte de un autor. Partiendo de la constatación de que el rechazo supone una forma de invocación o presencia de lo negado, la idea de un “inconsciente intertextual” ilumina, al lado de la genealogía positivamente escogida, toda una historia textual solapada pero igualmente presente y potente.

Ambos enfoques convergen en la teoría de Harold Bloom acerca de la relación violenta y angustiada que los grandes poetas mantienen con la tradición a la que pertenecen. Aunque Bloom no presta atención a la condición situada del escritor y parece recelar de las explicaciones sociológicas³¹, su tesis acerca de la “angustia de las influencias” resulta

30 En un diálogo con Deleuze publicado en 1972, Foucault ampliaba el concepto de “líbido” desde su inicial significado sexual para incluir el componente pulsional del poder (Foucault 1994b). Esta línea de pensamiento ha sido objeto de desarrollo posterior.

31 Aunque es consciente de que estas existen, dice Bloom: “That even the strongest poets are subject to

muy operativa para, desde este modelo basado en la conciencia de que la poesía supone una fuerte inversión de energía psíquica y deseo, ilustrar los mecanismos que toma este vínculo con los predecesores poéticos.

En “The idea of a psychoanalytic literary criticism” (1987), Peter Brooks trata de establecer los pilares de una crítica psicoanalítica que trascienda las reducciones psicologistas para, adentrándose en la imbricación de deseo y textualidad, alumbrar “that desired place where literature and life converge” y convertirse en “the discourse of something anthropologically important” (1987:337).

Brooks reconoce una homología fundamental entre literatura y mente –“the structure of literature *is* in some sense the structure of the mind” (1987:337)– y explica que esa simbiosis se da, nuevamente, en términos de una relación retórica:

[that there is] some correspondence between literary and psychic process, that aesthetic structure and form, including literary tropes, must somehow coincide with the psychic structures and operations they both evoke and appeal to (1987:337).

La crítica psicoanalítica deberá entonces atender a los mecanismos de elaboración simbólica o formal del deseo invertido en el ejercicio literario y poético. Al postular una retórica del inconsciente que es a su vez “a whole erotics of form” (1987:339), su aportación resulta adecuada para aproximarse a la manipulación retórica del material pasional relegado. Los textos literarios serían el producto de una actividad deseante y eróticamente cargada: de este modo la literatura se une a la vida. No obstante, esta conexión pasa por un estadio de producción: el deseo es sometido a una reformulación mediante una retórica que es, entonces, toda una erótica.

El concepto que le sirve a Brooks para mostrar la convergencia de retórica y erótica, de texto y de deseo, es el del “forepleasure” (placer diferido) freudiano, que estaba ligado precisamente a la metamorfosis

influences not poetical is obvious even to me, but again my concern is only with *the poet in a poet*, or the aboriginal poetic self” (1997:11).

formal del material psíquico. Brooks se basa en el texto “El poeta y los sueños diurnos” (1908), en el que Freud explicaba cómo el autor convierte sus fantasías personales en material artístico mediante un proceso de transformación de lo particular que le confiere una cualidad estética y que, además, proporciona el mencionado “placer diferido” al posibilitar al receptor la liberación de un placer derivado de sus propias fuentes psíquicas³².

El modelo de lectura “transferencial” de Brooks sirve para el acercamiento a la producción poética de García Montero. Brooks define el texto literario como lugar de encuentro entre literatura y vida, pero este encuentro tiene lugar en un espacio que, definido como “a symbolic and semiotic medium”, está siempre sujeto a la actividad de unos tropos que actúan como una mediación incansable:

The advantage of such a transferential model, it seems to me, is that it illuminates the difficult and productive encounter of the speaker and the listener, the text and the reader, and how their exchange takes place in an “artificial” space –a symbolic and semiotic medium– that is nonetheless the place or real investments of desire from both sides of the dialogue (1987:344).

El funcionamiento retórico del inconsciente nos permite considerar sus manifestaciones en el texto poético, algo que se hará en los capítulos segundo, tercero y cuarto. El estudio de la obra poética de Luis García Montero está animado por el intento de examinar la compleja huella textual que en él deja el sistema de filiaciones que el autor establece, en los ensayos, para su proyecto poético. Así, la hipótesis de que este programa genético consciente (en el que propone una determinada lectura de Alberti, Lorca, Baudelaire y Gil de Biedma) se ve complementado en los versos por la emergencia de otras reescrituras posibles se ampara tanto en la idea de un “inconsciente intertextual” formulado por Riffaterre como en

32 La explicación que Freud ofrece del proceso de elaboración artística del material reprimido ha sido ya resumida brevemente.

la postulación de Bloom de una “angustia de influencias” no plenamente asumida.

En “The Intertextual Unconscious” (1987), Michel Riffaterre argumenta que toda relación intertextual participa de una dualidad, pues otorga presencia a la tradición al tiempo que la condena a la ausencia. Todo texto, al elegir un vocabulario y unas opciones de escritura determinadas, está al tiempo preteriendo (y, por tanto, remitiendo a) otras posibles; estas se configuran como una referencia inconsciente, un “intertextual unconscious”³³ que sobrevuela el espacio de lo elegido.

Igual que Brooks, Riffaterre quiere articular un método de lectura que subsane los tradicionales excesos de las lecturas psicoanalíticas³⁴. Una lectura atenta del texto literario halla las pistas o “anomalías” que actúan como índices de un conflicto más amplio, normalmente identificado con un proceso de represión:

The analyst’s advantage in identifying such features is that he is trained to recognize the abovementioned anomalies and to explain them by repression and displacement, that is, by the traces left in the surface of the text by the conflict between its descriptive and narrative structures and the lexicon and grammar that we call the unconscious (1987:372).

Como se observa, esta perspectiva resulta orientadora para localizar los síntomas textuales de los soslayamientos inherentes a toda elección de precursores. Pero la teoría intertextual de Riffaterre relaciona además el fenómeno de filiaciones con una teoría del lenguaje, que reconoce la multiplicidad de significados convergentes en el signo intertextual y la imposibilidad de reducir el intertexto a una decodificación precisa y conscientemente determinada. La tesis básica de Riffaterre es que toda

33 El concepto de Riffaterre de “intertextualidad” no alude de modo específico a la tradición literaria o al papel de los precursores, sino a cualquier dimensión, incluso intratextual, con la cual se establece esa relación de represión y referencia paradójica e inevitable. De todos modos, la idea de “inconsciente intertextual” es apropiada, como aquí se trata de demostrar, para este estudio.

34 Tanto Brooks como Riffaterre mencionan estos excesos, que tendían a explicar las obras literarias en función de unos supuestos traumas biográficos de sus autores, para distanciarse de ellos. En *Psicoanálisis de la experiencia literaria* (1994) y en *Literatura y psicología* (1995), Isabel Paraiso también los tiene en cuenta a la hora de repasar las aportaciones de la crítica literaria psicoanalítica.

utilización de un signo obliga al que lo emplea a escoger uno de todos sus sentidos posibles. Pero esta misma selección supone la eliminación de otros significados a los que, de modo oblicuo, negativo e incluso fantasmal, acaba por referir. En la medida en que las lecturas de García Montero parten de una actitud confiada ante el lenguaje poético, las palabras de Riffaterre se antojan muy pertinentes:

In other words, literary signs point to the unconscious inasmuch as they repress a meaning in the process of conveying one. This dual action of the sign is best described as intertextuality: the perception that our reading of a text or textual component (paragraph, sentence, phrase, or word) is complete or satisfactory only if it constraints us to refer to or to cancel out its homologue in the intertext ... Intertextuality, in short, is tantamount to a mimesis of repression. I submit that the application of psychoanalysis to literature needs no more than a description of that mimesis, for the mimesis, rather than a represented object or referent (or even its signifier outside the text), is the starting point of reading and the sole guideline of interpretation. If this is true of all literary representations, it must also be true of the sign that represents the supresión of another, intertextual, referent (1987:373-4).

De hecho, Riffaterre posee una aguda conciencia de la autonomía del lenguaje que lo acerca, en esta idea de la inagotabilidad del significado, al “exceso de significante” postulado por Lacan³⁵. Y su abolición de una temporalidad cronológica mediante una remisión intertextual infinita remite a la idea de De Man de “otra” historia literaria, que estaría constituida por la repetición del fracaso del lenguaje en su ansia por adquirir estabilidad ontológica³⁶. Riffaterre explica que “Temporality is nonexistent in that hypogram: the intertext, the verbal unconscious, lies outside of the time dimension no less than does the unconscious of psychoanalysis” (1987:385).

35 En “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, Lacan aludía con esta idea a la persistencia pertinaz de un reducto material que eludía cualquier intento de significación reductor que lo agotara (Lacan 1989).

36 Así lo hace en trabajos clave como *La retórica del romanticismo* (2007), *Blindness and insight* (1983) o *Romanticism and Contemporary Criticism* (1992), como se repasará en el siguiente capítulo.

Otra mirada oportuna sobre la lectura de la tradición mediante la remisión intertextual es la de Harold Bloom, que aúna elementos de los dos enfoques anteriores. En *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1997, publicado por primera vez en 1973), el crítico estadounidense concibe la posición de un poeta en términos de lucha (“agon”) angustiosa y agónica contra una tradición que lo ha condenado a un sentimiento de “belatedness” o retraso. En este sentido, la reescritura que realiza García Montero de autores como Baudelaire, Alberti, Lorca o Gil de Biedma parece participar de algunos rasgos que definen la influencia literaria como esa “irresistible anxiety” (1997:xviii) que une a los poetas con sus precursores. Tal angustia puede haber sido internalizada por el poeta joven o no, pero es siempre defensiva y se relaciona con un sentimiento de deuda (“indebtedness”) y de resentimiento por no gozar de una posición prioritaria dentro de la tradición.

Una vivencia tan apasionada de la tradición aproximaría la relación intertextual a una especie de “falling in love with the precursor” (1997:xviii) que se manifiesta mediante un acto de malinterpretación (“misreading”):

Poetic Influence –when it involves two strong, authentic poets–, always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist (1997:30).

Toda “misreading” vehicula una intención revisionista que, sin embargo, no está exenta de fuertes factores emocionales. Es precisamente la complejidad de esta lectura emocional la que permite a Bloom diagnosticar la angustia de las influencias como un “melancholy or an anxiety principle” en términos freudianos (1997:7). Al considerar que el influjo no se da de manera positiva y tangible sino a través de una dinámica de negación y rechazo³⁷, la

³⁷ Esta dinámica de ambigüedad entre elección positiva y negativa, filiación y rechazo, enlaza con la ambigüedad de la negación freudiana (*Verneinung*) y con la dialéctica presencia/ausencia inherente a

teoría bloomiana ayuda a examinar cómo ciertas filiaciones desplazadas en los ensayos de García Montero revelan su fuerza y proporcionan vitalidad a su poesía. Es importante aclarar que no se está hablando de la obra de autores tomada en su conjunto como objeto de apropiación o rechazo: muy al contrario, la lectura que García Montero realiza de ciertos precursores como Alberti, Lorca o Baudelaire está guiada por un propósito corrector y el autor discierne aspectos poéticos que reivindica para su propia propuesta frente a otros que le interesan menos. Incluso en el caso de un poeta como Jaime Gil de Biedma, cuyo legado asume con menos reticencias que en los casos mencionados, existen áreas de divergencia poética que podrían explicarse en parte en términos de esta “angustia”.

Estas tensiones operarían, nuevamente, en un terreno retórico: el campo del lenguaje es en el que refleja la lucha contra los precursores. El poeta joven está imbuido de los tropos y fórmulas empleados por su precursor y debe despojarlos de esta poderosa presencia³⁸:

Authentic, high literature relies upon troping, a turning away not only from the literal but from prior tropes. Like criticism, which is either part of literature or nothing at all, great writing is always at work strongly (or weakly) misreading previous writing. Any stance that anyone takes up towards a metaphorical work will itself be metaphorical (1997:xix).

En el caso de la poesía de Luis García Montero, las imágenes derivadas del agua constituyen la formulación tropológica más adecuada para estudiar los términos en que esas batallas se dirimen y que están relacionados, como ya se ha dicho, con un determinado entendimiento del lenguaje. La sugestividad y pluralidad significativa del agua ha sido tratada por los estudios clásicos de Mircea Eliade –quien, por cierto, ya asumía que “las aguas purifican y regeneran porque anulan la historia” (229)– y de Gaston Bachelard. La Poética del Imaginario desarrollada por este último

las formulaciones de Riffaterre y Agamben.

38 Dice también Harold Bloom: “The intensification and the self-realization alike are accomplished only through language, and no poet since Adam and Satan speaks a language free of the one wrought by his precursors” (1997:25).

otorga gran protagonismo al agua, en la medida en que reconoce cierta indomabilidad significativa a la que relaciona con una potente imaginación material que identifica la profundidad con la disolución (2002:25). La relación del agua con el inconsciente ha sido también notada por López Sánchez-Vizcaíno (2006), que explora las metáforas empleadas por Woolf, William James, Bergson o Freud para referirse a la estructura compleja de la mente. Desde otro punto de vista, la incontrolabilidad del agua y la amenaza que supone para el hombre que se atreve a desafiarla es ya un tópico recurrente en la historia de la literatura, y de ahí las clásicas condenas a la navegación como manifestación de la codicia humana (Abad, Aguinaga). Es especialmente interesante para la perspectiva de este trabajo cómo, en el terreno de la poesía, se ha hecho notar la vinculación entre este componente de *hybris* y el descubrimiento de la nada del lenguaje en la imagen del mar, que amenaza a poetas como Hölderlin y Leopardi, según han visto respectivamente De Man (2007) y Agamben (1999). También Gustavo Correa veía en ciertos versos de Unamuno y Juan Ramón la percepción del mar en términos de superficie escritural (1966). Quizás estas aproximaciones sirvan para enmarcar la presencia ambivalente del agua y del mar en la poesía de García Montero, quien en sus ensayos ya asume una correspondencia entre el agua y unos determinados valores relacionados con el progreso³⁹.

La reescritura que traza García Montero trata de asimilar la complejidad que el agua posee en Alberti, Lorca, Baudelaire y Biedma a una serie de significados previa y conscientemente planeados y que se suelen vincularse de modo tácito a un determinado entendimiento de la historia. En ese sentido, conviene tener en cuenta la funcionalidad de las *ratios* postuladas por Bloom para examinar los modos de esta interpretación. Llevado por el afán de escapar a la huella de la tradición, el

39 Así, explica en “La civilización de los poetas (o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea)”: “El concepto de la nada (del camino existente antes del propio hecho de caminar, del mar entendido no como profundidad sino como superficie abierta y navegable), se convierte en un valor muy positivo, razón y prueba de que es posible la libertad, de que no hay lastres capaces de gravar el privilegio humano de elegir futuro propio” (1993b:25).

poeta joven practica una serie de estrategias que, como es sabido, Bloom agrupa bajo el nombre de “Six Revisionary Ratios”: *Clinamen* o “Poetic Misprision”; *Tessera* o “Completion and Antithesis”; *Kenosis* o “Repetition and Discontinuity”; *Daemonization* o “The Countersublime”; *Askesis* o “Purgation and Solipsism” y por último, *Apophrades* o “The Return of the Dead” (1997:14-16). Alguna de ellas, especialmente la del “apophrades”, resultará especialmente iluminadora para describir el modo en que la voz poética de los precursores sigue latiendo en ciertos poemas de Luis García Montero. Los cauces del agua aparecen en ocasiones frustrados por presencias espectrales que revelan la influencia no del todo conjurada del precursor.

1.3. Fantasma, lenguaje y tradición poética

La tradición vivida como conflicto produce una lectura “fuerte” de los precursores, en la que unos aspectos resultan resaltados mientras que otros quedan en un segundo plano pero se manifiestan en el terreno retórico. Eso sucedería con algunos instantes literarios caracterizados por la violencia y la ruptura lingüística, que acaban adoptando formas oscuras y espectrales con las que se problematiza la lógica de ciertas imágenes que han sido conscientemente diseñadas. En particular, y como se ha venido diciendo, la equiparación del agua con la historia, así como la estabilidad significativa de ciertos símbolos, resulta cuestionada en determinados momentos. Por ello, se hace pertinente la atención a la espectrología que la teoría reciente ha venido desarrollando a partir del “siniestro” (*Umheimlich*) freudiano: el fantasma aparece como uno de los motivos resultantes de la exploración de ese concepto, en la medida en que supone posibilidades epistemológicas nuevas diferentes de las surgidas de la Ilustración. Por otra parte, las conexiones que han trazado ciertos autores entre los motivos espectrales y el tratamiento dado en Occidente al signo poético ofrece un contexto

amplio a la hora de situar el objeto de este estudio en el seno de una reflexión secular sobre la palabra poética.

En “Lo siniestro” (1919), Freud desarrolla este concepto basándose en un trabajo previo de Jentsch de 1906, quien lo definía basándose por una liminalidad entre lo vivo y lo muerto que produciría la paradoja de un deseo atemorizante. Esta apreciación resultaría ya útil para enmarcar el acercamiento de un poeta a la sombra fantasmal de sus precursores. Pero Freud, además, vincula la idea de lo siniestro con el *doble*, un espejo del individuo que presentaría “el constante retorno de lo semejante” (2007e:2493) y que se puede identificar también con la figura del precursor, al que uno es idéntico pero del que debe diferenciarse. Freud explica que la figura del doble se halla ligada a la muerte porque esta sigue siendo, para el hombre moderno, un misterio: este ha desterrado la trascendencia que le otorgaba un significado pero no le ha proporcionado otro sentido sustitutivo. Ante ese vacío, y debido a la inercia de miles de años de explicaciones míticas, lo siniestro conllevaría una vivencia de la muerte que supone una regresión evolutiva. De esta asociación derivan sus cristalizaciones temáticas en motivos como los espíritus, los espectros o las casas encantadas:

Muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la *muerte*, con *cadáveres*, con la *aparición de los muertos*, los *espíritus* y los *espectros*. Hemos visto que varias lenguas modernas ni siquiera pueden reproducir nuestra expresión⁴⁰; *ein unheimliches Haus* (“una casa siniestra”), sino mediante la circunlocución: “*una casa encantada*” (habitada por fantasmas)... Pero difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de *nuestras relaciones con la muerte* (2007e:2498).

40 El término “Unheimliche” posee gran multiplicidad significativa en el alemán, que va desde lo familiar a lo extraño y que ya es tratada por Freud como indicio de una ambigüedad que dificulta su traducción. En español se ha optado por términos como “ominoso” pero se ha privilegiado el término “siniestro”. En inglés suele traducirse como “uncanny”, primando el matiz perturbador del concepto freudiano.

El concepto de lo “siniestro” freudiano ha impulsado un gran cuerpo de formulaciones teóricas que aprovechan su condición liminal e imprecisa como punto de partida para desarrollar una epistemología radicalmente diferente a la occidental emanada de la Ilustración. Frente a la univocidad inherente a las consignas de racionalidad, exhaustividad y representabilidad, lo siniestro ejecuta, en palabras de Michael Arnsperg (1997), una “disrupción” en los ámbitos del tiempo y el lenguaje:

But it should be noted that the disruption which the uncanny signals (a disruption of time; a fracturing, splitting, or doubling of subjectivity; a deconstructive repetition-with-a-difference) resonates deeply with contemporary philosophers who have moved beyond purely psychoanalytic or aesthetic issues (1997:316).

En particular, lo siniestro guarda relaciones con la historia y con el lenguaje que no parten del entendimiento tradicional de estos ámbitos. Al contrario, la dimensión inquietante, asistemática y fronteriza de la noción freudiana, así como de las posteriores reelaboraciones –que buscan por lo general enfatizar y abundar en las propias fisuras del concepto–, se proyectaría sobre una idea de *tiempo* desligada de una teleología fija y sobre un *lenguaje* que cuestiona la capacidad de representación y la domabilidad de los significados.

Anneleen Masschelein (2002, 2003) ha dedicado varios trabajos a revisar las múltiples reformulaciones que este concepto ha tenido a lo largo del siglo XX⁴¹. Masschelein repasa las críticas a una noción que, precisamente por su falta de significado estable, caracteriza como “homeless concept”:

41 La riqueza teórica y explicativa del concepto lo siniestro se comprueba en el numeroso haz de teorías en las que ha conseguido fermentar. Mérigot señalaba ya en 1972 cómo el concepto se erigía en estandarte del renacimiento del discurso psicoanalítico en diversas disciplinas. Para Masschelein (2002), cuatro ramas diferentes explotan las implicaciones del concepto: la dimensión psicoanalítica, de la que la idea parte, con las aportaciones de Freud y Lacan; la filiación romántica estética, donde lo siniestro aparece íntimamente ligado a la idea clave del sublime y de la literatura gótica; la genealogía marxista, en la que lo siniestro se relaciona con la alienación y con una determinada característica de la propiedad y, por último, la tradición de teoría estética. A este respecto, cabe destacar la aportación de Todorov, que hacía de lo siniestro la clave conceptual de su explicación de lo fantástico.

The uncanny is thus in practice a concept which paradoxically thematises the impossibility of conceptualisation in the traditional sense of a self-contained entity. Like the concept of the unconscious, it is a negative concept and hence internally contradictory, for by virtue of its negativity, it indicates something which cannot be rationally and consciously thought. Like the sublime, the substantivised adjective denotes not an entity but a quality, which is why it is an aesthetic concept: it expresses a subjective sentiment which cannot be captured in words, for the generality of language always in a way betrays the individuality of experience. And yet, the problematic content of these concepts does not prevent them from functioning (2003:7).

En “The concept as ghost: conceptualization of the uncanny in late-twentieth century theory” (2002), Masschelein resume las críticas de Helène Cixous, Sarah Kofman y Samuel Weber a la irregularidad del concepto en la obra de Freud⁴², para luego consignar las nuevas posibilidades que esta insuficiencia –entendida positivamente– abre. El propio concepto vehicularía en sí mismo muchas de las características que pretende significar, tales como las de incompletitud y perturbación, así como una condición híbrida e inasible que apuntaría a la dimensión de lo indecible e inconceptualizable. El lenguaje aparece, pues, como central a la hora de ensayar una comprensión de esta idea.

42 Tres serían los problemas –o fisuras– principales: por una parte, en su investigación etimológica y empírica de las ocurrencias del término, Freud quedaría atrapado en una hermenéutica circular carente de un punto de apoyo sustancialmente firme: el vienés apoya sus interpretaciones en las del diccionario y viceversa (“Freud declares that it is certain that the use of the Unheimliche is uncertain. The indefiniteness is part and parcel of the ‘concept’”, citado en Masschelein 2002:4). En segundo lugar, Weber subraya el carácter de “negative concept” cifrado en el prefijo “um”, que remite en Freud a lo subsumido bajo el inconsciente. Weber extiende su crítica al concepto del inconsciente como un “unthinkable concept, because the very notion of unconscious excludes the idea of a conscious, rationally thinking subject” (Masschelein 2002:4). Por ello, resultaría imposible dar una definición positiva de algo que está siendo negado por la conciencia. Por último, el concepto de siniestro parte del de “heimlich” y, en la medida en que ni siquiera podemos asir un significado firme para el término positivo, la calidad difusa e inasible de su negación resulta todavía más exagerada. Por eso Weber prefiere extraerlo de la categoría rígida de los conceptos en aras de otro modo de existencia que exija una explicación o definición menos severa: “The Uncanny, das Unheimliche, remains as abseiting, as marginal a topic as it was when Freud first wrote on it. Perhaps, because it is not simple a “topic”, much less a concept, but rather a particular kind of scene: one which would call into question the separation of subject or object generally held to be indispensable to scientific and scholarly inquiry, experimentation and cognition” (Weber citado en Masschelein 2002:5).

Los espacios de potencialidad que la apertura que lo siniestro opera se despliegan alrededor de una visión del lenguaje y del tiempo que, como ya se adelantaba, parece resistirse a la clausura. Una epistemología nueva surge: esta asumiría el valor del lenguaje figural o metafórico para un discurso científico que ya no huye de la imprecisión y la inestabilidad semántica. También produciría una lógica temporal que desecha la cronología rígida para postular un ritmo acrónico y abierto al porvenir. Así, en *Espectros de Marx* (1995), Jacques Derrida analizaba la anacronía rítmica con que se manifestaban los acontecimientos revolucionarios, para postular otra historicidad basada precisamente en esa frecuencia revolucionaria que configura un tiempo disyuntado o “*out of joint*” (1995:129).

Pero es sobre todo la reivindicación de un nuevo modelo lingüístico lo que merece especial atención. En “A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture” (2003), Masschelein destaca este planteamiento común a ciertos acercamientos contemporáneos a lo siniestro. Neil Hertz se refiere a las funciones que las metáforas han venido desempeñando en algunos modelos teóricos, asegurando que “metaphors used to circumscribe certain gaps in the theory” (Masschelein 2003:5) y que, por tanto, podrían dar lugar a otro metalenguaje. Para Claudine Normand, la cualidad abiertamente metafórica del discurso psicoanalítico sería el ejemplo idóneo de un nuevo tipo de discurso teórico que atiende al sujeto en él involucrado y en el que “the sense of ambiguity and subjectivity need not be repressed, because a certain ambiguity and indefiniteness are tolerated” (Masschelein 2003:6). Es también muy interesante la intuición de Martin Jay acerca del rol de lo siniestro como un “master trope” que resulta apropiado para distintas disciplinas. Al igual que el lenguaje poético, lo siniestro ejemplificaría y vehicularía la propia irreductibilidad que pretende significar:

Freud’s text may provide an anchoring point for the history of the conceptualisation, but it only functions as a beginning or *arche* by common consent, by an unspoken agreement among a community of users of the concept. As Freud demonstrated in his article, the uncanny is,

like many other concepts, a word taken from common language, which is metaphorically charged with a certain meaning. Therefore, it is impossible to reduce the origin of these kinds of concepts to just one text or to just one usage (Masschelein 2003:7).

Masschelein destaca también la potencialidad de lo que supone una falla en el discurso científico tradicional: “the Freudian conceptual apparatus stands out not so much by its semantic instability, but by its lucid self-reflection on this instability” (2002:6). Pero es Nicholas Royle (2003) quien ha sido uno de los más explícitos a la hora de subrayar la cualidad antidogmática de la pluralidad semántica del término. En *The Uncanny*, Royle explica cómo la indefinición e inestabilidad del concepto problematiza los intentos de definición por parte del sujeto: el propio Freud quedaría aprisionado en el propio proceso que trata de aprehender. En la medida en que el confinamiento en lo definido es la única manera posible de intentar una definición, para Royle la categoría de lo siniestro proporciona finalmente “ways of beginning to think in less dogmatic terms about the nature of the world, ourselves and a politics of the future” (2003:3).

Una de las manifestaciones temáticas privilegiadas de lo siniestro es la del fantasma o espectro, que configura una red de motivos como el de la sombra, el doble o los espacios encantados. Masschelein liga el retorno de lo familiar reprimido a estos campos semánticos:

A first strategy is the reduction of the concept to standard formulations which eventually get to function as definitions. For instance, many critics refer to Schelling’s phrase (“what ought to have remained hidden, but has nonetheless come to light”) as a kind of definition, even if this was not the case in the original text. Other such formulations are “the familiar which has become strange”, or “the return of the repressed”. Moreover, certain *topoi* associated with the concept may trigger its use. One such *topos* is the isotopy of home and homelessness, which has resulted in an alternative translation for *unheimlich*, namely *unhomely* (especially in architecture and postcolonial discourse). Another common association is the semantic field of haunting, ghosts, spectres and the return of the dead (2003:7).

El cuerpo fantasmal, así como el espacio encantado, serían algunas de las figuras liminales en las que lo postergado cobra forma. Se hace necesario repasar las ricas relaciones que el espectro mantiene con una determinada vivencia de la tradición y del hecho lingüístico que está filtrada, evidentemente, por un juego de selecciones y descartes. Así, la isotopía espectral que se deriva de estas aproximaciones será especialmente útil para rastrear las manifestaciones de símbolos siniestros en los poemas de Luis García Montero y, también, para examinar la conjunción de familiaridad y extrañeza que caracteriza muchos de sus espacios poéticos.

Esta espectrología o *hauntologie*, como la ha denominado Jacques Derrida (1995), es 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 ilustradas⁴³. En *Ghosts. Psychoanalysis. Deconstruction. History* (1999), Peter Buse y Andrew Stott destacan, precisamente, la ruptura de la temporalidad lineal y la quiebra de la fe ilimitada en la Razón propia de la mentalidad ilustrada. Si la recuperación de ciertos elementos metafísicos preilustrados ya había sido señalada como una posible consecuencia de la efervescencia fantasmagórica, el cuestionamiento de la Ilustración va más allá en la medida en que apunta a las insuficiencias de los postulados dieciochescos:

Why do ghosts continue to occupy such a prominent position in debates over the boundary between real and unreal? Why do they furnish such workable tropes of untruth? The answer lies in their relationship to reason

43 En numerosos lugares García Montero ha expuesto su confianza en una “lectura positiva de la postmodernidad, una apuesta por el progreso humano” (1993b:25) que se base en una vuelta a la razón y a los presupuestos de la primera modernidad ilustrada. En “El futuro como lugar de procedencia”, explica que “Se trata ... de volver a la razón, de negarnos a definir la realidad según un orden ya establecido, para volver a legitimarnos como actores en la idea de contrato social, en el orgullo de que las reglas de juego son un artificio que nos pertenece y que podemos cambiar en nuestra propia convivencia. No hay otro imperativo que la felicidad pública” (1993b:152). También es muy explícito al respecto en “La literatura y sus incertidumbres”, un texto incluido en *Aguas territoriales* (1996): “El mejor medio de superar las contradicciones de la modernidad es volver a sus primeras preguntas, interrogarnos por nuestros vínculos, ser conscientes de la significación de nuestros procedimientos, admitir que la libertad individual es inseparable de la responsabilidad social. La ilustración puede enseñarnos todavía muchas cosas” (1996b:74-5). El vínculo con las posiciones de Habermas sobre la modernidad como un proyecto inacabado se hace evidente.

and rationality. The current understanding of ghosts owes less to the Reformation, which denied their return from purgatory, than it does to the Enlightenment. With the advent of the Enlightenment, a line was drawn between Reason and its more shadowy others –magic and witchcraft, irrationality, superstition, the occult. In this wider activity of exclusion, ghosts of course fall very firmly in the camp of unreason and therefore become fair game for empiricists eager to demonstrate that ghosts are in fact the product of illusion or hoax, or mere hallucination... (1999:3).

El proyecto poético de García Montero habría que leerlo también a la luz de la emergencia de estas corporeidades vacuas, pues, según estos autores:

In *Ghosts* we want to argue ... that the Enlightenment never succeeds entirely in exorcising its own ghosts. Instead of saying that there is an outside of reason which has been neglected, perhaps we need to inspect the inside of reason and see how it too is haunted by what it excludes (1999:5).

Esta problematización tendría un ámbito específico en las dimensiones de la tradición y el lenguaje: sus relaciones con el espectro han sido objeto de diversas teorías articuladas desde una perspectiva que conjuga psicoanálisis con deconstrucción. En la obra de Nicolas Abraham (1987), la relación del fantasma con una represión inconsciente que ha sido heredada impulsa una determinada visión de la tradición como imposición. Además, en *Espectros de Marx* (1995) y en *Mal de archivo* (1997), Jacques Derrida traza las lindes de su proyecto de espectrología, que liga a una determinada relación con el pasado que posibilite su apertura al futuro con una irrupción mesiánica del fantasma. La descripción de las dinámicas que afectan al archivo y a la archivización, así como la aguda lectura que hace de Freud y del libro de Yerushalmi sobre aquel, inciden directamente en la ambivalencia de ciertas miradas a la tradición. Más concretamente, teóricos como Giorgio Agamben (1995) y Paul de Man (1983, 1992, 2007) ligan la liminalidad fantasmal a la negatividad lingüística, que la poesía albergaría de manera privilegiada.

En “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology” (1987), Nicolas Abraham relaciona el nacimiento del fantasma con una represión recibida de las instancias paternas; esta perspectiva anima a ver las relaciones literarias a la luz de una tradición vivida como imposición un tanto inconsciente. El protagonismo de ciertas áreas y el consiguiente papel secundario que otras dimensiones de la herencia literaria adoptan se asemejarían a la lectura interesada o “misreading” que hace todo poeta hace de sus precursores. Pero lo secundario aflora mediante “hallucinations”:

... the phantom is meant to objectify, even if under the guise of individual or collective hallucinations, the gap that the concealment of some part of a loved one’s life produced in us (1987:287).

Para Abraham, la génesis del fantasma radicaría en el silenciamiento de un acto violento que apunta a lo indecible. A pesar de que la indecibilidad es un concepto muy amplio, Jonathan Mayhew ha señalado, recurriendo a Judith Butler, su dependencia de lo socialmente prescriptivo⁴⁴. De esta manera, una determinada afiliación estética impulsaría la omisión de aquellos aspectos menos conciliables con el propio proyecto, que quedarían confinados a la esfera inconsciente.

La herencia espectral convierte al paciente en un títere manejado por un fantasma que actuaría “like a ventriloquist, like a stranger within the subject’s own mental topography” (1987:290). No pueden dejar de verse en esa alusión al ventrilocuismo ciertas similitudes con la usurpación de la voz poética por parte del precursor espectral que la ratio bloomiana del “apophrades”, con su alusión al retorno de las voces de los poetas ya muertos, teoriza. Asimismo, la vivencia del lenguaje vehiculada por estos entes se revelaría para Abraham en el valor sintomático de ciertas palabras clave, cuya raigambre inconsciente conviene indagar mediante una atención estrecha al funcionamiento de la retórica textual (1987:292).

44 Mayhew explica, a propósito del rechazo que la corriente experiencial muestra por la quiebra a que la vanguardia somete a la norma lingüística: “The desire to give voice to unspeakable experiences requires a rupture with the norms of social discourse. Such discourse could be understood as a form of “implicit censorship”, as Judith Butler has defined in a recent book” (1999:350).

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), Jacques Derrida traza una teoría del archivo que acaba definiendo como espectral, pues trata de sustituir la obsesión del origen presente en la noción institucionalizada de archivo por otra idea que lo traslade hacia una apertura, mesiánica, al porvenir. El concepto derrideano de “archivo” vehicula así una visión problematizada de la tradición.

La aportación clave de Derrida es la percepción de la violencia inherente a las formas convencionales que adopta la relación con el archivo. La investigación etimológica que abre, como de costumbre, su estudio, le permite constatar ya la connotación coercitiva inherente al étimo: “*arkhê*” alude, simultáneamente, a “el comienzo y el mandato”⁴⁵ (1997:9), por lo que origen y obligación se unen intrínsecamente desde la propia prehistoria del término. Esta compulsión constrictiva impregnará toda relación con el archivo, y por eso una de las formas más prefijadas de intertextualidad, la cita, no es sino una forma de violencia arquivística⁴⁶. Además de explicar cómo esta genera una ambigüedad ligada a la memoria inconsciente, Derrida explora en el libro de Yosef Yerushalmi sobre Freud la manera en que el archivo aparece como un ente espectral que se rebela contra los intentos de manipulación.

Que ese segundo significado apuntado, el de *mandato*, no esté presente en la acepción normal del término informa ya acerca de la cualidad compleja que caracteriza el funcionamiento de todo archivo y archivización: como “también se mantiene al abrigo de esta memoria que él abriga” (1997:10), el acto de salvaguardar supone al tiempo el escamoteo de la fuerza inherente a ese mismo acto. La profunda ambivalencia que Derrida localiza en la génesis de todo archivo enlazaría con las indagaciones, ya vistas, de Riffaterre, Brooks o Bloom acerca del peculiar tratamiento al

45 En castellano pasan desapercibidas las similitudes de los étimos, evidentes en francés: “*commencement*” y “*commandement*”.

46 Para Derrida, todo exergo tiene una función institutiva y conservadora que se pone de manifiesto mediante la acostumbrada cita: “el exergo consiste en capitalizar dentro de una elipse/elipsis. En acumular por adelantado un capital y preparar la plusvalía de un archivo. Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y *dar la/el orden*, aunque no sea más que contentándose con nombrar el problema, es decir, el asunto” (1997:15).

que los escritores someten a su tradición. Siguiendo el funcionamiento del instinto de muerte freudiano, la archivización, en su mismo afán por proteger, entraña un impulso de ocultamiento y destrucción que elude la percepción consciente. Este impulso no quedaría registrado en la memoria convencional (*mnémé*), sino en un depósito “hipomnémico” (*hypomnesis*) relacionado con el inconsciente:

Me preguntaba cuál sería el momento *proprio* del archivo, si es que hay uno, el instante de la archivización *strictu senso* que, vuelvo a ello, no es la memoria llamada viva o espontánea (*mnémé* or *anámnésis*), sino una cierta experiencia hipomnémica y protética del soporte técnico (1997:33).

El psicoanálisis freudiano parecería como el método de lectura idóneo para reconocer las huellas casi insondables de esta archivización. Derrida estudia cómo Yerushalmi, en *El Moisés de Freud. Judaísmo Terminable e Interminable* (1991), fuerza a un Freud ya muerto a reconocer un judaísmo que este habría reprimido en vida, en un apóstrofe que representa una muestra de violencia archival semejante a las lecturas que ciertos poetas hacen de sus antecesores. Aunque parezca que “está muerto y es, por tanto, incapaz de responder” (1997:49), el espectro siempre habla, dictando incluso las palabras de aquel que le interpela. Como en Bloom, como en Abraham, el fantasma adquiere una agencialidad verbal imprevista, que actúa desde la rendija silenciada del inconsciente e impregna toda idea de historia o tradición:

He aquí al menos lo que *creemos saber*, ésta es la apariencia: el otro ya no responderá nunca más. Ahora bien, a pesar de estas necesidades, de estas evidencias y certezas acreditadas, a pesar de todas las tranquilizadoras seguridades que nos dispensa un saber así o un creer-saber semejante, el fantasma continúa hablando a través de ellas. Quizá no responda, pero habla. Esto habla, un fantasma. ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar, o de forma preliminar, esto quiere decir que sin responder dispone de una respuesta, un poco como el contestador automático (*answering machine*), cuya voz sobrevive al momento de su registro: usted llama, el otro está muerto, ahora, lo sepa o no, y la voz le responde, de modo muy preciso, a veces con alegría, le instruye, incluso puede darle instrucciones,

hacerle declaraciones, dirigirle peticiones, ruegos, promesas, mandatos. Suponiendo, *concesso non dato*, que un vivo responda alguna vez de modo absolutamente vivo e infinitamente ajustado, sin el menor automatismo, sin que una técnica de archivo desborde jamás la singularidad del acontecimiento, sabemos en todo caso que una respuesta espectral (así, pues, instruida por una *tékhnē* e inscrita en un archivo) es siempre posible. No habría ni historia, ni tradición, ni cultura sin esta posibilidad. De esto es de lo que hablamos aquí. Es de esto en verdad de lo que tenemos que responder” (1997:70).

Derrida acaba diagnosticando como “mal de archivo” la obsesión con el origen que establece una relación compulsiva con la tradición. Esta se regiría sobre una violencia, la ejercitada por quien la busca precisamente en el lugar donde el archivo se destruye a sí mismo. Toda lectura del archivo histórico estaría aquejada de este “deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto” (1997:98) que, en su lucha patética por la prioridad, no deja de recordar a la angustia de las influencias bloomiana.

Una realidad espectral late, sobre todo, en la propia esencia de la palabra poética para algunos autores. La autonomía del lenguaje que la poesía explora y explota remitiría a un ámbito que elude la representación figurativa y la comunicabilidad. Si Julia Kristeva (1974) localizaba el potencial revolucionario de la poesía en una materialidad que escapaba a todo acotamiento significativo, generando una “signifiance” liberadora que emergía de una dimensión preconscious, Giorgio Agamben (1995) y Paul de Man (1983, 1992, 2007) indagan en la conciencia que ciertos momentos literarios poseen de una liminalidad ontológica con la que los textos trascenderían la vocación mimética, para adquirir una condición fantasmática o alegórica especialmente asociada con la autorreferencialidad del lenguaje.

En *La révolution du langage poétique* (1974), Julia Kristeva traza una teoría sobre el lenguaje poético que hace depender su radicalidad de una

calidad prerracional y antimimética; en un planteamiento con fuerte impronta lacaniana, Kristeva la liga al deseo y a los instintos que resultan usualmente inhibidos por el mecanismo social capitalista. Frente al significado convencional, la poesía produciría una “signifiance” que escapa a la abstracción racionalizada del significado tal como el signo saussuriano lo presenta, es decir, como envés naturalizado del significante:

Ce que nous désignons par *signifiance* est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène, ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizophrène, est une *pratique* de structuration et de déstructuration, passage à la *limite* subjective et sociale, et –à cette condition seulement– il est jouissance et révolution (1974:15).

La literatura moderna y las vanguardias exacerbarían estas dinámicas emancipadoras. Si el lenguaje comunicativo permite la puesta en práctica del *engagement* sartreano, meramente temático, la “signifiance” producida por este lenguaje poético estaría del lado de la revolución, pues genera un efecto disruptor mucho más profundo que el que se queda en el ámbito del contenido. Además, la génesis de la “signifiance” en un componente de “exceso”⁴⁷ respecto al control racional y social de la lengua, que remite al ámbito de lo real lacaniano (previo a toda regulación o castración simbólica), puede contribuir a examinar el modo en que la producción poética desborda la intencionalidad del escritor, gracias a la intervención de componentes alojados en esa zona liminal del deseo inconsciente.

Giorgio Agamben y Paul de Man también muestran cómo el lenguaje poético abre un espacio de liminalidad, ausencia o negatividad que lo envía a una mirada sobre sí mismo. El vacío dejado por la realidad en este impulso

47 Dice Kristeva: “Nous appellerons pourtant ce procès hétérogène une *signifiance* en marquant par là, d'une part, que les poussées biologiques sont socialement captées, dirigées et agencées de manière à produire un excès par rapport aux appareils sociaux, et, d'autre part, que ce fonctionnement pulsionnel est devenu une *pratique*: c'est-à-dire une transformation des résistances, des finitudes et des stagnations, naturelles et sociales, si et seulement si il a pu rencontrer le code de la communication linguistique et sociale ... A l'égard des idéologues de la communication et de la normativité qui nourrissent plus ou moins l'anthropologie et la psychanalyse, leur démarche est libératrice” (1974:14).

autorreferencial se expresaría en una retórica fantasmática (Agamben) o alegórica (De Man) que ciertas poéticas tratan de contrarrestar mediante una mirada realista.

Se ha visto ya cómo Agamben partía, como Kristeva, de una fuerte ligazón entre lenguaje y pasión. En *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad* (2002) y sobre todo en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1995), el crítico analiza el estatuto ontológico de la palabra poética en Occidente como dotado de una condición fantasmática, puesto que se encuadra en el punto estrictamente liminal de la dialéctica entre presencia y ausencia. Agamben explora cómo la melancolía medieval, el fetiche baudeleriano y el juguete freudiano tratan de apresar lo inapresable otorgando a sus correspondientes objetos un “estatuto fantasmático” en la medida en que devienen “el signo de algo y de su ausencia” (1995:54). Indaga en la cosmovisión amorosa de la poesía stílnouvista para hallar en ella una teoría del lenguaje y del signo poético que, soslayada posteriormente por la tradición occidental, se situaría también en esta dimensión fronteriza y espectral. Agamben examina la obra de Dante y explica que una determinada lectura de Aristóteles, realizada por cierta semiología medieval, había primado la parte abstracta e intelectual del significado, en lugar de preservar o resaltar su vinculación originaria con las pasiones y el amor⁴⁸.

Pero otra idea del signo lingüístico surge si se parte de la doctrina del “espíritu Fantástico”, que constituye un elemento intermediario y liminal entre dos órdenes. La “pneumofantasmología” que hallaba desarrollo en cierto pensamiento medieval lo concebía como “el sentido más perfecto y

48 Para Agamben, si Aristóteles había definido la voz como algo que “esté animado y tenga fantasmas; la voz es en efecto un sonido significante y no sólo aire expirado”, Boecio traducirá el pasaje haciendo referencia esas imágenes fantasmáticas como “pasiones que están en el alma” (Agamben 1995:215). Sus comentaristas medievales borrarán de su paráfrasis toda referencia a esas “pasiones” o las leerán en clave intelectual: “... la interpretación escolástica, como hemos visto, identificaba la *passio animae* con la *species intelligibilis* y afirmaba el origen intelectual de los signos lingüísticos, excluyendo explícitamente los *motus spiritus* (la ira, el deseo, la alegría, etc.) del ámbito de la teoría del lenguaje. Dante caracteriza en cambio la expresión poética propiamente como un dictado de amor inspirante. Al hacerlo así, no expresa sin embargo simplemente una intuición individual o un *art poétique*, sino que, situándose fuera de la semiología escolástica, reinserta la teoría del lenguaje en aquella doctrina neumofantasmática que hemos visto desempeñar una parte tan esencial en la lírica amorosa” (1995:218).

el primer vehículo del alma, ... el intermediario entre racional e irracional, corpóreo e incorpóreo y como el término común a través del cual lo divino comunica con lo que está más remoto de sí” (1995:166). Además de fundar una sofisticada teoría de la imaginación⁴⁹, este espíritu fantástico instauraría una doctrina lingüística dotada con una idéntica capacidad de mediación, con una similar liminalidad. Una nueva concepción de signo nacía, en la que el significado no primaba sobre la cualidad afectiva del significante:

Eros y poesía, deseo y signo poético están así ligados y envueltos en la común pertenencia a un círculo neumático en el que el signo poético, brotando de los espíritus del corazón, puede ligarse inmediatamente al dictado de aquel “moto spiritale” que es el amor y su signo, o sea el fantasma impreso en los espíritus fantásticos. Se hacía vacilar aquella “posición primordial del significado y del significante, como dos órdenes distintos y separados por una barrera resistente a la significación” que gobierna en toda concepción occidental del signo, fiel a la original posición metafísica de la voz como “sonido significante”. El vínculo neumático, que une el fantasma, a la palabra y al deseo, abre en efecto un espacio en el cual el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía (1995:220).

Paul de Man ahonda también en la ausencia en la que opera el lenguaje. En *Blindness and Insight* (1983) y en *La retórica del romanticismo* (2007), De Man explica cómo la poesía se sitúa precisamente en el hiato que se establece entre lenguaje y realidad. Toda figuración estaría condenada a ser una alegoría que no establece contacto empírico, sino que se precipita en el vacío dejado por el mundo. De Man explora la conciencia de

49 Dice Agamben: “Es justamente esa vertiginosa experiencia del alma la que, con la intuición polarizante que caracteriza al pensamiento medieval, se convierte ahora en el lugar donde se celebra la “unión inefable” de lo corpóreo y de lo incorpóreo, de la luz y de la sombra. Si el mediador espiritual de esta unión ha podido ser identificado, en el rastro del pensamiento neoplatónico, como el neuma fantástico, es porque ni siquiera en las más exaltadas teorizaciones románticas de la imaginación se la ha concebido como en el pensamiento de esta época, que sin duda mucho más que la nuestra merece el nombre de “civilización de la imagen”. Y si se tiene presente el estrecho nexo que une al amor y al fantasma, es fácil comprender la influencia profunda que esta reevaluación de la fantasía habría de ejercer en la teoría del amor. Incluso por haberse descubierto una polaridad positiva de la fantasía fue posible, de los modos que veremos, redescubrir una polaridad positiva y una “espiritualidad” en aquella enfermedad mortal del espíritu fantástico que era el amor” (1995:175).

esta negatividad en algunos autores prerrománticos como Rousseau y Wordsworth (De Man 2007), y propone otra historia de la literatura que esté constituida por los intentos de fidelidad a esa percepción negativa.

De Man parte de la constatación de un hecho cotidiano: la no correspondencia entre signo y referente. Esta falla esencial de un lenguaje que es capaz de “to hide meaning behind a misleading sign” (1983:11) problematiza los proyectos poéticos que, como el de García Montero, poseen una acusada vocación realista. Pero De Man exagera las dimensiones de ese desencuentro, al adjudicar al lenguaje poético una capacidad de mediación extrema que abriría entre el texto y la realidad una fractura tan potente que es podría comparar con un abismo. La verdadera poesía emanaría, como en la postura de Agamben, de la conciencia y la incursión en esa nada. A propósito de ciertas páginas de Rousseau, explica el crítico:

These texts can be called romantic, and I have purposely chosen them within the period and the author that many consider the most deluded of all. But one hesitates to use terms such as nostalgia or desire to designate this kind of consciousness, for all nostalgia or desire is desire of something or for someone; here, the consciousness does not result from the absence of something, but consists of the presence of a nothingness. Poetic language names this void with ever-renewed understanding and, like Rousseau's longing, it never tires of naming it again. This persistent naming is what we call literature (1983:18).

Lo definitorio del romanticismo no sería, entonces, la dialéctica entre sujeto y objeto, sino la sustitución de la capacidad de significar del símbolo por el descubrimiento de la alegoría, que enfatiza la ruptura entre el lenguaje y el objeto⁵⁰. La expulsión del objeto empírico que toda postulación alegórica establece es comparada con una muerte, en la medida en que la figuralidad,

50 Explica De Man: “Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the nonself, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self. It is this painful knowledge that we perceive at the moments when early romantic literature finds its true voice” (1983:208).

de manera parecida a lo que postulaba Agamben en *El lenguaje y la muerte*, evacúa toda experiencia. De ahí surgiría, al igual que en el planteamiento del italiano, un vuelco del lenguaje sobre sí mismo, precipitado en la nada que lo constituye:

... the prevalence of the allegory always corresponds to the unveiling of an authentically temporal destiny. This unveiling takes place in a subject that has sought refuge against the impact of time in a natural world to which, in truth, it bears no resemblance. The secularized thought of the pre-romantic period no longer allows a transcendence of the antinomies between the created world and the act of creation by means of a positive recourse to the notion of divine will; the failure of the attempt to conceive of a language that would be symbolical as well as allegorical, the suppression, in the allegory, of the analogical and anagogical levels, is one of the ways in which this impossibility becomes manifest. In the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories. Their relationship is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency, whereas, in the world of allegory, time is the originary constitutive category (1983:207).

De Man identifica en la poesía, pues, una propulsión autorreferencial en términos un tanto similares a los establece Agamben: no habría posibilidad de asir el mundo con el lenguaje, pues todo lenguaje remite a sí mismo en un infinita intertextualidad. De la misma manera, un poeta quedaría confinado en la rueda sin fin del lenguaje de sus precursores, condicionado por los signos ya empleados y abocado a una repetición de la conciencia de esa muerte causada por la ausencia del mundo. Otra historia literaria aparecería a partir de la temporalidad originada por la remisión de un signo a otro anterior que, en este sentido, recuerda a la lucha agónica por una prioridad imposible que Bloom identificaba en la relación del poeta con la tradición:

But this relationship between signs necessarily contains a constitutive temporal element; it remains necessary, if there is to be allegory, that

the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sense can consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. The secularized allegory of the early romantics thus necessarily contains the negative moment which in Rousseau is that of renunciation, in Wordsworth that of the loss of self in death or in error (1983:207).

La historia de la literatura deja de ser una sucesión lineal de episodios para construirse a partir de la repetición compulsiva de una autorreferencia que ciertos instantes poéticos explotan pero que es mayoritariamente reemplazada por un esquema tradicional.

Esta autonomía del signo respecto a su dimensión significativa lo liga a una profunda conciencia de sí mismo. La autorreferencialidad lingüística informa precisamente toda una tradición de poesía que explota su propia materialidad y que, en el caso de la escrita en castellano en España, ha sido estudiada por Philip Silver y Jonathan Mayhew⁵¹. En *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana* (1985), Silver aplicaba la perspectiva deconstructiva de De Man a la poesía en español del siglo XX, prestando especial atención a esos momentos privilegiados de Machado, Jiménez, Salinas, Aleixandre, Lorca, Otero o Rodríguez que certifican un abismamiento en la percepción del lenguaje. Jonathan Mayhew, en *The Poetics of Self-Consciousness* (1994), recorre esta misma historia con un cometido similar pero despojado de la impronta demaniana, y analiza la idea implícita o explícita del lenguaje poético en Guillén, Salinas, Valente, Gamoneda, Gil de Biedma o los novísimos. Ambos reparan en la resistencia de ciertos poetas a vislumbrar la autonomía del lenguaje y explotarla: si Silver encuentra en lo que denomina un apego “anteico” a la realidad empírica el rasgo fundamental de nuestra lírica (1985:47-8),

51 La reflexión sobre el lenguaje poético ha sido también tratada, desde aspectos más específicos, en los trabajos de Marta Ferrari y Margaret Persin. En *Marcar la piel del agua: la autorreferencia en la poesía española* (1996), la primera explora las manifestaciones metapoéticas en una serie de autores recientes. Margaret Persin analiza las manifestaciones del ékfrasis en *Getting the picture: the ekprastic principle in Twentieth-Century Spanish poetry* (1997).

Mayhew explora el *impasse* que suponen ciertas poéticas que califica como “neotraditionalism” (1994:18, 129) y encuadra explícitamente a García Montero en esta perspectiva (1994:138), en una idea que desarrollará en trabajos posteriores (1999:348). En *Postmodern Metapoetry and the Replenishment of the Spanish Lyrical Genre, 1980-2000* (2007), Matthew J. Marr analiza la poesía que genera las reticencias de Mayhew y considera que estos autores, en especial García Montero, ofrecerían una vuelta de tuerca a la reflexión metapoética de la generación anterior, desde una perspectiva consciente de la ficción y el simulacro que asume una actitud ante el lenguaje serena pero netamente postmoderna⁵².

Quizás se pueda abrir una nueva perspectiva desde la que abordar este debate. En este sentido, el estudio comparado de los dos ámbitos de la obra de un autor introduce una nueva modulación al problema del lenguaje pues, si bien es cierto que la posición teórica de García Montero asume una determinada actitud de confianza en la palabra poética, su poesía posee una complejidad y una riqueza que obliga a profundizar en la fisura que abre este desencuentro respecto al programa previo. En la decisión de abordar la (dis)continuidad existente entre ensayo y poesía este trabajo ofrece una perspectiva alternativa, y complementaria, a la proporcionada en otros estudios exhaustivos sobre la obra de Luis García Montero, como son los de Laura Scarano (2004a, 2004b), Concepción González-Badía Fraga (2005), Consuelo Candel Vila (2002) y Luis Bagué Quílez (2006)⁵³.

52 Así, Marr dice: “Clearly, like the self-conscious work of the *novísimos* before them, such poems strive to unveil the nothingness beyond language, the signifier, the fiction, the Cosmos, etc. Nevertheless, unlike its *novísimo* counterpart, metapoetry in the late eighties and nineties *plays out* this scenario in lieu of explaining it, positioning experience in the place of lecture. And, in a quintaessentially postmodern way, it actualizes such an experience –or “poetry of experience”– with an attitude of poised tolerance, a semblance of serenity, and at times, even a hint of amusement before the uncertainty its very own mechanisms endeavor to lay bare to the reader” (2007:56).

53 Scarano aborda su obra ensayística en *Luis García Montero: la escritura como interpelación* (2004a) y su producción poética en *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero* (2004b). Asume como punto de partida las palabras de Caballero Bonald afirmando una coherencia entre ambos ámbitos, por la que “su poesía viene a ser como la consecuencia directa, la prolongación natural de sus estudios sobre poesía” (2004a:11) y se dedica a explorar la plasmación de este equilibrio. Por su parte, González-Badía Fraga realiza, en “*Siervos con sangre diferente*”: *relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero* (2005) una sugestiva interpretación de la poesía del granadino a la luz de su mirada teórica sobre la tradición. Luis Bagué Quílez y Consuelo Candel Vila también tratan la obra de Luis García Montero desde esta perspectiva: en su estudio sobre el compromiso en la poesía reciente

El examen del papel de la tradición ofrece, en particular, un campo atractivo y amplio para examinar cómo el tratamiento de una historia literaria en la que es necesario hacerse con un lugar propio tiene lugar de manera diferenciada en esas dos esferas. Defendido, en sus ensayos, en términos de un diálogo amigable con los poetas admirados, aparece como una presencia independiente e incontrolable en los poemas.

en castellano (2006), el primero dedica importantes secciones a estudiar la poesía del granadino, en especial el libro *La intimidad de la serpiente*, desde la aplicación de sus ideas teóricas sobre el sujeto, la conciencia y el lenguaje. Consuelo Candel analiza la obra de este autor como manifestación de un “realismo dialéctico” que, en su atención a las intersecciones entre el yo y la historia, posee claras concomitancias con el proyecto poético de “la otra sentimentalidad” (2002). La legitimidad de todas estas aportaciones, que este trabajo aspira a compartir, no viene sino a demostrar que ningún horizonte de lectura agota las posibilidades de un texto poético.

2. LOS ENSAYOS. LENGUAJE E HISTORIA LITERARIA EN EL PROGRAMA TEÓRICO DE LUIS GARCÍA MONTERO

En el prólogo al volumen *Además* (1993), Luis García Montero ofrece una versión de su evolución poética personal. En ella determina un punto de inflexión que califica como “desgarradura” y que, a pesar de que su naturaleza aparece un tanto desdibujada, parece estar asociado a una determinada experiencia del lenguaje poético a raíz de su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), de vocación experimental y surrealista. El avistamiento de la condición autónoma de la palabra poética parece corresponderse con el momento de crisis que ciertos poetas constatan, al descubrir la frontera que el lenguaje abre entre el yo y una realidad que se difumina y que, para De Man, les proporciona una forma extrema de autoconciencia con la que acceden a la madurez poética⁵⁴.

Ese instante de conciencia es objeto de cierta preterición que, como el acto de archivar derrideano, deja sus huellas al convertirse, de alguna manera, en el subtexto no explícito que subyace a una visión marcadamente personal de la tradición poética moderna⁵⁵. En especial, la experiencia negativa de un lenguaje que condena al solipsismo parece proyectarse sobre una determinada corriente que, arrancando del romanticismo, cristalizaría en las vanguardias y que García Montero califica de “modernidad

54 Como se verá en la sección 2.4, la mediación que el lenguaje abre entre sujeto y mundo es, en sus apreciaciones tanto positivas como negativas, clave en la reflexión poética realizada desde el romanticismo. Para decirlo de un modo breve y necesariamente impreciso, los románticos tratarían de hallar un lenguaje privilegiado que permitiese establecer una relación armónica con la naturaleza. El éxito o fracaso –así como las diversas vías de cristalización– de este ambicioso proyecto orientan tanto las teorías poéticas románticas como la hermenéutica crítica posterior.

55 A propósito de la aproximación de García Montero a la tradición, Laura Scarano habla, por ejemplo, de “lecturas sesgadas, legítimamente parciales y por ello interesadas” (2004a:15) que conforman una imagen de la tradición como espejo, cuestionamiento y construcción. Por su parte, José Andújar Almansa alude, en “La poesía de Luis García Montero: una recapitulación” (2004), a “ese acercamiento interesado y finalista que toda lectura verdaderamente creativa y eficaz de la tradición requiere” (2004:205).

negativa”. Esta aparece definida, en sus ensayos, como un acendramiento –voluntario□ en la subjetividad, que iría ligado a una recreación peligrosa en el lenguaje y daría la espalda a los valores colectivos.

Como contrapartida, García Montero reivindica un modelo de poesía que corrija esa tendencia ensimismada para posibilitar una mirada cívica mediante el compromiso social y una estética realista que haga del poema un lugar de encuentro. Sus propuestas vienen amparadas por otra proyección, esta vez en una tradición moderna positiva, que contrarrestaría aquella negatividad con un optimismo de raíces ilustradas. Así, García Montero forja una filiación estética e ideológica acorde a su programa poético, para lo que recurre a una lectura personal de ciertos autores que, de esta manera, se erigen en precursores privilegiados de su propia posición.

Un análisis exhaustivo y crítico de su evolución parece revelar indicios de otras dinámicas semiconscientes asociadas. Por un lado, se advierte un desplazamiento progresivo del autor desde un posicionamiento teórico-ideológico externo a una dialéctica burguesa –que se caracterizaría por dicotomías tradicionales como las de experiencia e intimidad, empirismo y racionalismo, objetividad y subjetividad– hasta la inserción plena en el primero de estos polos. Asimismo, a los giros de esta trayectoria tampoco son ajenas las demandas que las condiciones particulares del campo literario ejercen sobre el poeta, y a las que García Montero debe responder con tomas de posición que poseen una dimensión necesariamente estratégica.

Para demostrar e ilustrar esta hipótesis se procederá, primero, a repasar los puntos cardinales de la reflexión teórica de Luis García Montero. Se examinará el relato en el que García Montero repasa retrospectivamente su trayectoria, con el objetivo de dilucidar la naturaleza de una desgarradura a la que se alude, pero cuya explicación aparece un tanto postergada. Después, se explorará el vínculo proyectivo que une esa micronarrativa personal con la visión que García Montero traza del trayecto de la poesía moderna desde el romanticismo, así como de la evolución de Rafael Alberti en particular: ambas van intrínsecamente unidas y reproducen un esquema argumentativo semejante. En último lugar, se estudiarán los programas

poéticos de Luis García Montero que, concebidos como una respuesta correctora a esa modernidad negativa, remiten a otros precursores sobre los que el poeta superpone una similar plantilla interpretativa.

Una lectura sintomática de las explicaciones de García Montero puede ayudar a vislumbrar cómo, tanto en su acercamiento a la poesía moderna como en la genealogía elegida para sustentar su poética, existe una conciencia del lenguaje que late de modo tácito bajo una vocación referencial⁵⁶. Desde la crisis romántica hasta la poesía de la experiencia, pasando por las figuras de Alberti o Machado, la potencialidad del lenguaje ocupa un lugar central que, reconocido desde diversos ámbitos teórico-críticos, aparece un tanto atenuado en el planteamiento de García Montero. Como se desarrollará en el apartado 2.4., toda su reflexión teórica sobre el romanticismo y la vanguardia como abismación subjetiva, así como su lectura de la evolución de Rafael Alberti, elude una reflexión profunda sobre las posibilidades de la quiebra lingüística como una operación de potencialidad revolucionaria radical, tal como ha sido señalado por Juan Carlos Rodríguez. De igual manera, la alusión al “Diálogo de Juan de Mairena y Jorge Meneses” de Machado como base para la teoría de “la otra sentimentalidad” soslaya ciertos indicios, presentes en ese mismo texto, de una creciente conciencia de la autonomía mecánica del lenguaje por parte del sevillano, que sí ha señalado Philip Silver. Y, sobre todo, en su propuesta de la poesía experiencial, García Montero no conserva el reconocimiento del lenguaje como instrumento de percepción y cognición que está en la base de los románticos ingleses estudiados por Robert Langbaum, ni la compleja dialéctica entre experiencia (intimidad) y lenguaje que, de base orteguiana, heredan los integrantes de la generación del 50, especialmente Joan Ferraté y Gil de Biedma.

Pero un análisis de esas “lecturas sesgadas”, de ese “acercamiento interesado” a la tradición que identificaban Scarano (2004a:15) y Andújar

56 En “Una musa vestida con vaqueros”, artículo recogido en *Aguas territoriales* (1996), explica que la poesía de la experiencia implicaba “la vuelta de los jóvenes a la realidad, asumiendo el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas” (1996b:69-70).

(2004:205) y que las convierte en auténticas *misreadings* bloomianas, permite hallar síntomas que muestran cómo la intencionalidad, incluso en el ámbito de la exposición ensayística, está sujeta a fisuras que revelan su ambivalencia e invitan a profundizar en ella. Por último, una mirada comparatista, que sitúe al romanticismo hispano dentro de su contexto europeo, ayuda a explicar los planteamientos del poeta granadino en el seno de un pensamiento poético, el hispano, cuya endémica precariedad parece seguir cercenando, aún hoy, proyectos teóricos de gran calado con los que los autores tratan de hallar un hueco en el poblado panorama poético.

2.1. El relato de su evolución poética: el prólogo a *Además* (1994)

En 1994, cuando ya su carrera como poeta estaba afianzada⁵⁷, Luis García Montero publica el volumen *Además*, donde incluye aquellos poemarios que considera como liminales o periféricos respecto al núcleo central de su programa poético⁵⁸. El prólogo, titulado “Trazado de fronteras”, confirma que el poeta los entiende como un desbordamiento de la poesía respecto a la intencionalidad, evidenciando la dificultad de someter la escritura a los límites de un proyecto voluntario, concebido desde el rigor sistemático y racional. En este sentido cabe leer también su deseo de situar *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, *En pie de paz* y *Rimado de ciudad* “al

57 Luis García Montero había ya publicado los siguientes volúmenes: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980); *Tristia* (1982); *El jardín extranjero* (Premio Adonais, 1983); *Rimado de ciudad* (1983); *En pie de paz* (1985); *Diario cómplice* (1987), y *Las flores del frío* (1991).

58 Tal programa había sido elaborado de modo consciente y programado en sus ensayos, pero de modo específico en los textos “La otra sentimentalidad” (1983a) y otras poéticas que, como “Poética y compromiso”, “Contra la poesía”, “Los argumentos de la realidad” o “El realismo singular”, habían sido incluidas en los volúmenes *Confesiones poéticas* (1993b) o *El realismo singular* (1993c). Sus líneas maestras serían retomadas posteriormente en “La poesía de la experiencia” (1998a), así como en libros como “De la lírica como género de ficción”, recogido en *Aguas territoriales* (1996b). El proyecto poético habría sido plasmado apropiadamente, por tanto, en los poemarios mencionados en la nota anterior, excepto en el caso del *PB*, *RP*, *EPP*, que el poeta está definiendo como marginales.

margen de la evolución normal de mi poesía” (2006a:555), con un título, *Además*, que posee cierta connotación de exceso⁵⁹.

García Montero realiza entonces un repaso sucinto de su trayectoria, con el objeto de explicar los motivos de la selección que da lugar a *Además*. Expone así una síntesis de lo que se podría denominar su *micronarrativa personal*; en este relato se pueden identificar los pilares básicos de su pensamiento ideológico y estético, pero también la discontinuidad argumentativa que rodea la narración de un momento que adquiere connotaciones obvias de crisis.

Llama la atención que el autor decida incluir en ese volumen marginal la obra que había constituido su estreno como poeta: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, publicado en 1980, es el primero de los títulos que contiene *Además*. Este hecho coincide con un rechazo explícito de su poética temprana: la apuesta por el experimentalismo de tintes surrealistas verificada en este poemario no se verá posteriormente desarrollada. Al contrario, sus siguientes obras, *Poemas de Tristia* (1982) y *El jardín extranjero* (1983), consuman un giro radical hacia una poesía que se pretende depurada de vocación vanguardista. Si, como apunta Bloom, los orígenes son de extrema importancia para un poeta (1997:xxxiv), parece necesario ahondar en este claro acto de negación –que no deja de ser ambivalente– del poeta respecto a sus inicios⁶⁰.

Su primer libro surge, dice, como consecuencia de dos pasajes sufridos por él. Uno, literario y cultural, facilitado por la ampliación de un horizonte canónico y tradicional de lecturas para incluir a “las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca”. El otro, de índole ideológica y vital (“sentimental”): la salida de una atmósfera burguesa y el

59 *Rimado de palacio* y *En pie de paz* son considerados periféricos debido a su tono lúdico en el primer caso (2006a:560) y a su carácter circunstancial y excesivamente político en el segundo (2006a:559). Interesa más, por la relación que guarda con el objeto de este trabajo, dilucidar las razones del arrinconamiento de *Y ahora...*

60 Consuelo Candel Vila no parece encontrar ningún indicio de conflicto en este giro poético, y asume la versión ofrecida por García Montero. Hablando sobre la presencia de la ciudad en la obra del poeta, dice: “... el tema está presente, en mayor o menor medida, desde su primer libro, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980). No olvidemos que el propio García Montero nunca renegó de esos inicios vanguardistas, taller poético en el que se formó y al que además dedicó una tesis doctoral” (2002:571).

descubrimiento de otra realidad que, más allá de ese ambiente protector, invitaba al compromiso. En ambos casos, cierta pérdida de ingenuidad late en el empleo que hace García Montero del término “desgarradura”:

Y ahora ya eres dueño de Puente de Brooklyn es un libro juvenil, de acercamiento a la literatura, escrito por un estudiante de Filosofía y Letras que entró en la Universidad con ganas de estudiar a los grandes clásicos, encuadernados en piel muy mercedamente por la editorial Aguilar, y acabó devorando ediciones de bolsillo de libros contraculturales, bajoculturales y posculturales. No fui capaz de calibrar la magnitud del cambio, sin duda más preocupado entonces por las desgarraduras sentimentales de otro seísmo: el sufrido en el corazón del joven que sale de un club hípico frecuentado por militares franquistas y, previo contacto con las aulas rebeldes, acaba militando –hasta la fecha, porque yo sigo– en la izquierda emancipadora y solidaria. Entre asamblea y asamblea, muy ayudado por las huelgas, no sólo conseguí llevar para adelante los programas de Literatura Medieval, Renacentista, Barroca e Ilustrada, aparte de todos los latines y lenguas, aunque esas asignaturas las sigo escribiendo con minúscula, sino que además me sumergí en las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca. Mi primer libro es un poco todo eso (2006a:555)⁶¹.

Algo después, García Montero describe el libro como una condensación de los síntomas de una modernidad negativa que arrancararía del romanticismo y se acentuaría en la vanguardia: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* es un retrato de “la marca de soledad que todos llevamos dentro” (2006a:555), del ahondamiento en la subjetividad privada de la mano de la estética, también rehusada posteriormente, de la vanguardia. Con la desautorización de la instancia cívica heredada de la novela negra⁶², esta obra se sitúa totalmente en una tradición que el poeta granadino ha cuestionado repetidamente en sus ensayos, como ya se ha adelantado y

61 Las citas de la obra poética de Luis García Montero se realizarán tomando como referencia la edición conjunta que este realiza en 2006 y que recibe el nombre de *Poesía (1980-2005)*. No es el caso, por razones obvias, de *Vista cansada* y *Un invierno propio* que, al haber sido publicados en 2008 y 2011 respectivamente, no se incluyen en el volumen anterior y se citarán tomando como referencia las fechas de su primera publicación.

62 García Montero es explícito al respecto: “Y como los poderes públicos no suelen estar interesados en llegar hasta las últimas consecuencias, debe aparecer el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir los puñetazos y a enamorarse de quien no debe. Alguien que investiga en lo privado, eso no se me escapa, para denunciar su impureza, sus evidentes contactos con la sociedad pública” (2006a:555-6).

se verá más detenidamente. No obstante, García Montero reconoce un claro valor inaugural para el volumen, puesto que le posibilita el rito de entrada en el campo literario mediante su bautizo oficial como creador: “Era escritor y me hablaba con los escritores de mi ciudad. Estaba tan feliz...” (2006a:556).

Se pueden reconocer algunas fisuras en su explicación: si bien por un lado parecía dar a entender que los dos vuelcos eran simultáneos, y que mientras ampliaba su formación cultural surgía su *engagement* sociopolítico (“más preocupado entonces por las desgarraduras sentimentales de otro seísmo”), por otra parte ambos hechos parecen dislocados temporalmente y, mientras el acceso a “las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca” se configura como la matriz productiva de su primer poemario, la concienciación ideológica sería un hecho algo posterior que originaría el cambio de tono reconocible en el resto de su producción. Una segunda fractura puede identificarse en el siguiente párrafo, cuando el poeta anuncia una explicación de sus reticencias (“quizá sea bueno explicar por qué me alejé del irracionalismo y de las vanguardias”). Después de negar explícitamente que fuera por ignorancia o falta de gusto, García Montero indica que fue el acrecentamiento de su inconformismo lo que le hizo sustituir la filiación vanguardista por las propuestas de la “otra sentimentalidad” y la “poesía de la experiencia”. Estas aparecen como un modo de enfrentarse a una ecuación que aunaba romanticismo, subjetividad y aislamiento privado, y lo hacían mediante un intento de trascender la oposición entre el individuo y la sociedad. Aparte de la mención al incremento de su rebeldía, el razonamiento que se había anunciado cobra la apariencia de una descripción de su etapa posterior. Y, en esta descripción, hecha desde un momento preciso, el de 1994, se hermanan conceptos como la “otra sentimentalidad” y la “poesía de la experiencia”, que son en realidad propuestas que corresponden a instantes diferenciados en el tiempo⁶³.

63 Parece conveniente transcribir la mencionada explicación de modo íntegro: “Cambiaba completamente de tono, y quizá sea bueno explicar por qué me alejé del irracionalismo y de las vanguardias. Desde luego, no fue por desconocimiento o falta de cariño, ya que he escrito en vanguardia (mi querido *Puente*

El alejamiento de aquella primera tradición de lecturas que había cristalizado en *Y ahora ya eres dueño...* vendría determinado por las demandas de este nuevo proyecto: se busca otra genealogía en la poesía de la experiencia —que se identifica con Machado, Cernuda y la generación poética de los 50⁶⁴— para apoyar la recuperación del realismo y postular la intimidad como un producto histórico. Con este programa experiencial se intenta transgredir y denunciar la razón burguesa, en línea ideológica con las propuestas teóricas de Juan Carlos Rodríguez que se verán más adelante:

Me interesaba la llamada poesía de la experiencia, o mejor, el intento de dar solución a las limitaciones de la realidad desde el propio realismo, sin buscar paraísos artificiales en la expresión o en la mitología ... El camino de la otra sentimentalidad, la defensa del realismo, nos acercó a una tradición diferente y a otros poetas jóvenes que también se distanciaban, por entonces, de la fe esteticista y de la concepción vanguardista del arte ... lo que nosotros pretendíamos era reivindicar la intimidad como un territorio histórico, recuperar la mirada individual para la izquierda, sacar al realismo socialista de su irrealidad, poner en evidencia las contradicciones de la razón burguesa sin caer en el irracionalismo, y etcétera (2006a:557-8).

Es significativo que, en esta micronarrativa, el autor emplee un término tan intenso como el de “desgarraduras” para aludir a un punto de inflexión al que sigue una trayectoria que no se presenta como traumática. Pero lo es especialmente el comprobar que esta palabra aparece como nodo común

de Brooklyn) y sobre la vanguardia (un libro y toda una tesis doctoral). Tampoco se trató de que se me apagarán las llamas de la rebeldía, ya que precisamente por ganas de ser mucho más rebelde de lo que era empecé a hablar con Álvaro, con Juan Carlos Rodríguez y con Javier Egea de la necesidad de crear en los poemas otra sentimentalidad, de poner en duda los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica, de definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público, de acabar con la cultura del yo contra el sistema, del poeta raro contra la sociedad... y etcétera...” (2006a:556)”. De alguna manera, parece deducirse que esos ámbitos de cuestionamiento sobre los que “la otra sentimentalidad” y la “poesía experiencial” pretendían incidir estaban ligados al irracionalismo vanguardista del que se procura distanciar.

64 Enumera García Montero: “...el pensamiento poético de Antonio Machado, la evolución de Luis Cernuda, algunos poetas de posguerra como Blas de Otero o José Hierro y el grupo del cincuenta, en palabra, obra y pensamiento, con Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, el primer Valente y el segundo Carlos Barral” (2006a:557).

de una serie de lecturas que conforman la *macronarrativa*⁶⁵ correspondiente a su visión de la tradición. Una misma desgarradura modula la trayectoria de Rafael Alberti, según la aproximación que había estado realizando, por estas mismas fechas, a la poesía del gaditano⁶⁶. Y, posteriormente, este itinerario marcado por un instante de crisis se erigirá en paradigma de su historia literaria personal: no sólo conforma implícitamente su lectura interesada de otros autores como Luis Cernuda, Pablo Neruda o el propio García Lorca⁶⁷, sino que se eleva a modelo interpretativo de la marcha de la poesía desde el inicio de la modernidad.

En todos ellos, García Montero identifica un giro estético y vital, que los llevaría del afán experimental a la apuesta por la referencialidad y el realismo solidarios de un compromiso activo con la sociedad. Pero es revelador que el instante de la desgarradura coincida con un periodo en que todos los autores, incluido el propio García Montero, se hallan en una etapa de experimentación lingüística que alcanza, en casos como el de Alberti, Lorca, Cernuda y en la propia colección *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, altos grados de radicalidad. Este hecho ofrece una primera pista para identificar la naturaleza del desgarramiento que sufre García Montero en ese momento: se ligaría a la autonomía del lenguaje poético y

65 Tanto el término “macronarrativa” como “micronarrativa”, que hemos utilizado para hablar de la explicación que García Montero da a su propia evolución, proceden de Lyotard (1998) y aluden al intento de formular un relato coherente que proporcione un sentido teleológico a una serie de hechos. No obstante, están despojados de la identificación con la etapa moderna que Lyotard implica al asumir que la postmodernidad es, precisamente, el fin de los grandes relatos.

66 En 1981, García Montero empezaba a trabajar como profesor asociado en la Universidad de Granada, y en 1986 publicaba su tesis doctoral *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*. Entre esos años, por tanto, se gestó su investigación.

67 Evidentemente, García Montero no dedica la misma atención a todos estos autores, por lo que no tienen la misma relevancia para este trabajo. La trayectoria de Luis Cernuda es examinada, entre otros lugares, en “Luis Cernuda y la soledad compartida”, incluido en *El sexto día* (2000:231-257) y en el capítulo “La lección de Luis Cernuda. El poeta y el surrealismo”, perteneciente a *Los dueños del vacío* (2006b:203-233). La poesía de Antonio Machado es analizada, por ejemplo, en “Antonio Machado y la voz reflexiva” incluido en *El sexto día* (2000:197-229); “Impresión de Antonio Machado” (1993b:59-61); y “La poesía cordial de Antonio Machado”, incluido en *El realismo singular* (1993c:25-56). Ambos autores, en la medida en que son escogidos como precursores de su propio proyecto, serán reiteradamente aludidos en los textos programáticos de García Montero. La poesía de Pablo Neruda es leída como representativa de un erotismo moderno de tintes negativos en “La lección de Pablo Neruda. Alegría y temor del compromiso”, en *Los dueños del vacío* (2006b:175-202). García Lorca será objeto de varios análisis que se repasarán con más pormenor en el capítulo segundo de este trabajo.

su difícil contacto con el mundo, que produce en el poeta una sensación de abismamiento ante una nada desprovista de ataduras empíricas, algo descrito por Agamben y De Man.

Esta conciencia generaría una sabiduría negativa que, al no ser objeto de un tratamiento consciente y sistemático, se constituye como el intertexto tácito de su corpus ensayístico: tanto del relato de su propia trayectoria como de su lectura de la tradición poética. En particular, parece proyectarse sobre una corriente específica de poesía: la que da en llamar modernidad negativa, que estaría constituida por el tránsito que va del romanticismo a la vanguardia. En efecto, el fracaso de la Ilustración originaría un acendramiento subjetivo, un momento de caída de la que solo se podría emerger con la recuperación de los valores colectivos y una postura comprometida. Al tiempo, la estética de García Montero girará de una manera algo defensiva hacia una norma que procura un vínculo con lo real.

Sin embargo, el momento de crisis que atraviesa García Montero no es un caso aislado: el avistamiento de la mediación lingüística que la poesía pone de manifiesto era el saber que diferenciaba al poeta ingenuo del sentimental en la teoría de Schiller y, también, el rasgo caracterizador de cierta poesía romántica, como ha visto Paul de Man. En la introducción ya se ha visto cómo el crítico belga relacionaba el poder de la palabra poética con el desvelamiento de una nada emanada del retiramiento de la realidad empírica. Es útil comprobar ahora cómo esa anagnórisis –comparable a una muerte– origina el tránsito a una forma superior de conciencia⁶⁸: la que

68 De Man explicita los vínculos de esta forma superior de conciencia del poeta que descubre la mediación del lenguaje con la noción hegeliana de “muerte”. La conciencia poética estaría causada por la asunción de la mediación como finitud irreversible, como una muerte anticipada que incluye incluso al ámbito de la divinidad: “The internal death (it is the “death” of a natural consciousness superseded by a superior consciousness, in Hegel’s some sense of the term “death” in the introduction of the *Phenomenology*) is at first thought of as human sorrow. However, the interior experience (*Erinnerung*) of this sorrow no longer suffices ... For us, however, the sorrow of mediation lies in finitude, and we are able to conceive of it only under the form of death. As long as we remain within the human sphere, which is also the sphere of poetic word, we can think of divine sorrow only in the form of God’s death. The poet’s task is then to interiorize this death, to “think-of” God’s death” (1983:262). En su “Introducción” a *La retórica del romanticismo* (2007), Jiménez Heffernan vincula la autoconciencia con el resultado de la dialéctica hegeliana, aquel de “superación restauradora, que sitúa a la conciencia en un horizonte de sereno desengaño” (2007:15) y enfatiza el protagonismo del lenguaje en esta lucidez: “la originalidad de De

tiene muy presente que el lenguaje, pese a las aspiraciones heideggerianas de nombrar la presencia del Ser, no logra sino su desvanecimiento⁶⁹:

The poet cannot say Being, but he can awaken its indirect action, because he has advanced in the experience of his mediate relation to the sacred. He assumes the superhuman task of ensuring, through his own person, the mediation between Being and the consciousness of Being, its law founded in the Word. This supreme act is also a supreme sacrifice, for the restoration of Being to consciousness is effected at the cost of necessarily denying its ineffable all-presence and the no less necessary acquisition of the finite and alienated character of *Dasein*. The poet knows this necessity, but to those who have not reached this state of consciousness, it appears as a guise of sorrow. By interiorizing the sorrow, the poet assumes it ... and through his total sacrifice, which goes beyond death, gives it the value of an example and a warning (De Man 1983:261-2).

Los vínculos con la desgarradura que describe García Montero parecen claros, pero el granadino trata de contrarrestar esa conciencia con una atención a lo empírico que De Man asocia con una tradición, mayoritaria, de esforzada ceguera. Esta resulta regresiva respecto a los hallazgos de los prerrománticos y está condenada, como toda forma de represión, a dejar rastros de su fracaso⁷⁰.

Man es haber comprendido que el desgarro genético del espíritu, la separación que lo origina, procede del desgarro mecánico que permite el lenguaje” (2007:17).

69 La teoría demaniana parte, parcialmente, de la refutación de la lectura que Heidegger hace de ciertos poemas de Hölderlin. En particular, Heidegger interpreta el poema “Wie wenn am Feiertage...” (“Como cuando en un día de fiesta”) como la constatación de la presencia del Ser mediante la palabra poética (2005). Las divergencias existentes entre ambos acercamientos tienen uno de sus puntos clave en el verso “Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort” (Y lo que vi, sagrado, lo afirme mi palabra). Para Heidegger, este verso confirma que “en la palabra se desvela la esencia de lo nombrado. Pues en la medida en que nombra lo esencial, la palabra separa la esencia de la no esencia” (2005:65). De Man, por el contrario, identifica en el subjuntivo *sai* la expresión del deseo hölderniano por convocar al Ser, pero no el éxito de tal proyecto: “The subjunctive is here really an optative; it indicates prayer, it marks desire, and these lines state the eternal poetic intention, but immediately state also that it can be no more than intention. It is not because he has seen Being that the poet is, therefore, capable of naming it; his word prays for the parousia, it does not establish it” (1983:258).

70 Dice De Man: “Wide areas of European literature of the nineteenth and twentieth centuries appear as regressive with regards to the truths that come to light in the last quarter of the eighteenth century. For the lucidity of the pre-romantic writers does not persist. It does not take long for a symbolic conception of metaphorical language to establish itself everywhere, despite the ambiguities that persist in aesthetic theory and poetic practice. But this symbolical style will never be allowed to exist in serenity; since it is a veil thrown over a light one no longer wishes to perceive” (1983:208). A esta serenidad perturbada que identifica con el simbolismo no parecen ajenos los ámbitos de espectralidad existentes en la poesía

En *La casa de Anteo* (1985), Philip Silver aplica la teoría revisionista demaniana a la poesía española del siglo XX. Al igual que De Man, Silver concibe el lenguaje poético como un agente intensificador, y no suturador, de “la eterna separación entre mente y materia” (1985:36-7), y enfatiza el poder de este hallazgo a la hora de generar un íntimo malestar en el poeta. Como De Man también, Silver alude a la existencia de dos historias poéticas: la primera se abismaría en esa lucidez negativa y se compondría de los esfuerzos por recrearse en esa nada. La segunda, en cambio, trataría de compensar la conciencia de la nada aferrándose a una obsesión empirista. Con la metáfora de la “casa de Anteo”, Silver alude a la búsqueda de seguridad ontológica que gran parte de la poesía española contemporánea persigue mediante la vocación realista⁷¹. La reacción de García Montero a su “desgarradura” parece compartir ese apego anteico, que se define como profundamente ambiguo:

... su peculiar especie de realismo indica una relación sumamente ambigua con la realidad, óptimamente descrita como un curioso movimiento de atracción hacia los objetos naturales a la par que de repugnancia ante ellos (Silver 1985:46).

El “fallo en la naturaleza de las cosas” que reconoce De Man implica una desconfianza en la consistencia del mundo empírico, de la que el lenguaje sería el mejor delatador. Pero, fuera de esta óptica deconstructiva, el abrazo obstinado a una realidad que se desvanece constituiría la base de la corriente defensiva presente en la poesía reciente en castellano, que es la que soporta la sanción positiva del canon. Como explica Miguel Casado,

de García Montero, y a los que se prestará atención en los demás capítulos de este trabajo.

71 En este sentido, Silver construye una metáfora en la que aúna dos tradiciones de pensamiento diferenciadas: la teoría deconstructiva demaniana y las formulaciones de Ortega y Gasset acerca de una proverbial incapacidad del pueblo español para la idea o el concepto. Ortega desarrolla esta idea en *Meditaciones del Quijote* (1914): frente a la tendencia ideal o abstracta de los pueblos germánicos, España debería compensar su inclinación hacia lo concreto, hacia lo vital individual, con cierta capacidad de elevación ideal, para poder así desempeñar con plenitud su destino. Silver ha mostrado gran interés por esta postura de Ortega, a la que ha dedicado su monografía *Fenomenología y razón vital: génesis de Meditaciones del Quijote, de Ortega y Gasset* (1978).

la problematización de la realidad es el punto de partida inexcusable para una poesía verdaderamente crítica:

Si el problema central de la escritura es hoy el de la *realidad*, lo es en cuanto conflicto, en cuanto deseo, en cuanto aguda conciencia de lo ajeno; lo es ante la pregunta de cómo busca la realidad una poética que no puede ser representativa ni referencial como punto de partida (2007:56).

La constante reivindicación del realismo parece difuminar esa conciencia de la nada que proporciona la palabra poética. Si Silver hablaba de un apego anteico, Susana Díaz alude a una “estabilización de los referentes”, con la que el realismo academicista estaría buscando una misma estabilidad ontológica con la que “preservar a las conciencias de la duda” (2007:75).

No parece arriesgado aventurar que tal conciencia negativa de la autonomía lingüística tiene relación con el momento de lucidez al que apunta García Montero en su alusión a una desgarradura; parece ser, también, la misma que localizará, como se verá, en muchos de sus precursores, y la que late en ciertos conflictos planteados en torno al contenido poético. En cierto modo, esa percepción subyace de manera oblicua en la historia literaria personal que García Montero construye.

En esta se encuentran ciertas huellas que remiten a este subtexto. El psicoanálisis clásico ya enseñaba cómo los mecanismos defensivos se caracterizaban por una actitud profundamente dual hacia lo que la conciencia soslayaba; de igual manera, el programa poético de García Montero, con su lectura fuerte de la tradición, deja traslucir una mezcla de temor y fascinación hacia ciertos aspectos de la tradición que asoma de modo patente en muchos de sus poemas. Al mismo tiempo, su consolidación como autor de prestigio en el campo literario pone de manifiesto la naturalización del deseo de seguridad realista como convención valorativa.

Esta interpretación de la “desgarradura” de García Montero tiene la ventaja de explicar las claves de su trayectoria posterior: la negatividad procedente del vacío que la palabra poética instaaura aparece proyectada de modo tácito bajo cierto curso de la tradición, el que define como

“modernidad negativa”. Frente a él, García Montero construye una historia literaria personal que, cimentada en una genealogía “cortada a su medida”, actúa como refugio de sólida realidad contra la conciencia temprana de esa nada. Desde su perspectiva, el desvanecimiento de la realidad no será entonces una coordenada universal de todo intento poético especialmente a partir del romanticismo, sino que es consecuencia de algunos obstinados abismamientos en la subjetividad, que se inician con ese movimiento. Una poética realista que se comprometa con el mundo ofrecería la mejor solución contra esa tendencia cuestionada.

Para esclarecer de modo más profundo la naturaleza de las “desgarraduras” a las que alude García Montero y justificar la hipótesis que lo relaciona con una particular vivencia del lenguaje, se examinará, en primer lugar, la proyección de su modelo evolutivo sobre la literatura moderna desde el romanticismo y sobre la trayectoria de Rafael Alberti. En ambos casos se verá cómo el autor identifica un momento de desgarro que, ligado a una particular explotación de la radicalidad lingüística, acaban asociados a momentos de acendramiento individual, provocados por cierto egotismo subjetivo de índole romántica. En segundo lugar, se estudiarán sus programas poéticos, en los que García Montero plantea una respuesta correctora del rumbo de esa modernidad negativa, en un intento por volver a una postmodernidad de raíces ilustradas. Estas propuestas van unidas a una lectura a medida de la tradición que reconoce, pero no explora, los problemas relacionados con el lenguaje.

Posteriormente, se analizará desde una perspectiva crítica la estructura de esas construcciones interesadas, para tratar de identificar la particular operatividad que la autonomía lingüística adquiere en ellas. Se tratará de examinar, por último, el lugar de esta posición dentro de la tradición teórico-poética hispánica. Esta es caracterizada como irregular desde algunas instancias críticas, que subrayan el lastre supuesto por la desatención a la complejidad gnoseológica y ontológica de la reflexión sobre el lenguaje que un romanticismo potente, pero inexistente en España, subrayó.

2.2. Rafael Alberti y la poesía moderna desde el romanticismo

Para poder entender mejor el desplazamiento radical y temprano de García Montero respecto a sus orígenes poéticos es necesario atender al panorama específico en el que el poeta desarrolla su actividad en esas fechas. El punto de inflexión sucede a principios de los 80. Inmediatamente después de la publicación de *Y ahora ya eres dueño...*, coinciden dos hechos: por una parte, el magisterio intelectual de Juan Carlos Rodríguez, director de su tesis doctoral; por otra parte, el estudio exhaustivo de las vanguardias en general y de la obra de Rafael Alberti en particular. Éste es el objeto de la tesis citada que está, por tanto, ejecutado desde el prisma conceptual de Juan Carlos Rodríguez.

De modo relacionado con esa doble influencia, surgen dos actos que conforman una toma de posición en el campo literario y tratan de constituir una escuela creativa diferenciada. El primero tiene como objeto establecer una filiación de prestigio para una nueva propuesta poética: así podemos entender el “Manifiesto albertista”, leído en 1982 por García Montero y Javier Egea para recibir al poeta gaditano en Granada. El segundo lo constituye la apuesta por la “otra sentimentalidad”, realizada a través de tres breves manifiestos en 1983. Además de Egea y García Montero, Álvaro Salvador se une a una iniciativa que ya había cristalizado, en el poeta que aquí se atiende, en *Tristia* (1982, con el mismo Salvador) y en *El jardín extranjero* (1983).

Juan Carlos Rodríguez, catedrático de la Universidad de Granada, ha destacado por su análisis de la producción literaria desde su “radical historicidad” (1990:5) mediante una aplicación de la revisión al marxismo efectuada por Althusser a la tradición hispánica. La literatura y la poesía no serían sino emanaciones del sujeto burgués, que habría sido convertido, por la intervención elusiva de la ideología, en una realidad aceptada como natural pero que sólo existe en el seno del modo de producción

capitalista (1990:5-15). Para Juan Carlos Rodríguez, este sujeto burgués se define por la libertad y la igualdad respecto a otros individuos calificados de semejantes, dada la necesidad de que se establezcan entre ellos unas relaciones comerciales que serían imposibles en seres de estatuto desigual. De igual manera, la consolidación progresiva de la hegemonía burguesa habría corrido pareja al establecimiento de una dicotomía entre lo público y lo privado, que se liga a otros pares igualmente inscritos en tal ideología: lo objetivo y lo subjetivo, lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo social (1990). Pero el sujeto burgués también estaría detrás de una concepción del lenguaje poético como instrumento privilegiado de expresividad interior (1990, 2001) y, en esa medida, estaría vinculado al primero de esos polos. En *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990), Juan Carlos Rodríguez desarrolla estas cuestiones haciendo especial énfasis en la evolución de la poesía española desde el feudalismo y, en *La norma literaria* (2001, pero publicado por primera vez en 1984), explica cómo toda la literatura moderna hasta la fecha no sería otra cosa que una derivación, con distintas modulaciones, de esa subjetividad esencial. Sólo algunas propuestas extremas, como la de Maiacovski o Brecht, habrían desafiado la hegemonía ideológica burguesa en la producción literaria.

Es pertinente examinar la posición de García Montero sobre Alberti a la luz de los planteamientos previos de Juan Carlos Rodríguez. El cotejo entre ambas posturas posee un alto valor de sintomaticidad en relación a la naturaleza lingüística del “desgarramiento” que el primero identifica en Alberti, una figura que, además, parece actuar como clave metonímica de la lectura general que el poeta realiza de la tradición moderna.

2.2.1. La interpretación de la evolución de Rafael Alberti.

La decisión de estudiar con cierto pormenor la aproximación que Luis García Montero realiza a la obra de Rafael Alberti se halla justificada por varias razones. Por una parte, el poeta somete al autor de *Sobre los ángeles* al examen exhaustivo y sistemático que requiere el haberlo escogido

como tema de su tesis doctoral. La trayectoria de Alberti es así objeto de un tratamiento más amplio que la de otros autores, que son abordados en acercamientos más breves y menos metódicas. Pero, además, el estudio de Alberti coincide aproximadamente con la época de la que data esa particular experiencia del “desgarramiento” al que García Montero aludía en *Además*⁷², y ofrece una muestra de la búsqueda especular que instruye la mirada a la tradición.

Aparte del valor de ejemplaridad de una lectura que se erigirá en modelo casi platónico de las siguientes, la interpretación que realiza de la evolución albertiana parece reveladora del hecho en el que se ha venido insistiendo: en ella se pueden rastrear los *índices* de una reticencia ante los instantes de radicalidad en el manejo del lenguaje por parte de su precursor. El punto de ruptura de la palabra poética que supone *Sobre los ángeles* (1929) aparece identificado, pero un tanto atenuado al no ser objeto de un análisis detenido, mientras que el giro al compromiso político de su obra posterior recibe una evidente atención. También ofrece una perspectiva sobre sus *consecuencias*: por un lado, esta versión suaviza la crítica ideológica que Juan Carlos Rodríguez había realizado de Alberti, en cuya segunda etapa encuentra una pérdida de las cualidades revolucionarias de la poesía a la hora de cuestionar la razón burguesa. Por otro, esta preterición se enmarca en una visión global de la poesía que verifica la actuación de la negatividad lingüística como subtexto específico, que guía una determinada lectura de cierta tradición: la crisis de Alberti viene, según García Montero, determinada por su filiación romántica.

La lectura de García Montero plantea la existencia de una continuidad entre romanticismo y vanguardia, en la medida en que ambos movimientos aparecen como exponentes de una búsqueda subjetiva que, arrancando del primero, conduce al solipsismo y a los extravíos de la segunda. Frente al vuelco en la individualidad, se reivindica un compromiso con la realidad y, en esta aceptación tácita de la disyuntiva entre subjetividad y objetividad,

72 Como ya se ha adelantado, García Montero publica *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* en 1980; en 1981 comienza a trabajar como profesor asociado en la Universidad de Granada y a realizar una tesis que será publicada en 1986.

García Montero parece distanciarse del concepto de sujeto burgués teorizado por Juan Carlos Rodríguez para, en cambio, apostar por uno de los polos inscritos en las dicotomías que, como se ha visto, lo constituían. Este desplazamiento ideológico se une a una aproximación a las etapas evolutivas de Alberti según un itinerario que, igualmente centrado en una experiencia de “desgarradura”, parece asociarse a un cierto tratamiento de la palabra poética.

En *La norma literaria*, que veía la luz en 1984 por primera vez, Juan Carlos Rodríguez repasa la trayectoria de Rafael Alberti desde sus planteamientos althusserianos, y constata la inoperatividad básica de la lucha poético-ideológica del gaditano. Alberti llegaría a compartir ciertos axiomas del realismo socialista que lo incluirían plenamente en el sistema burgués y, además, apenas plantearía una reflexión sobre el instrumento lingüístico que permitiese cultivar una escritura materialista verdaderamente revolucionaria. Para Juan Carlos Rodríguez, ambas fallas desembocan en una asunción del compromiso como una solución un tanto inocua, al plantearse como un repertorio temático o contenidista.

El encuadre ideológico de Alberti determinaría su aquiescencia con los axiomas de la izquierda socialista, que se hallaba contaminada –y neutralizada– por ciertos conceptos claves ya naturalizados por la ideología burguesa, tales como “esencias”. Desde esta perspectiva, el fallo radicaba en haber aceptado nociones como “Arte” y “Poesía” –en sí “inventos de la burguesía racionalista del XVIII”– como “valores eternos” e inmutables (Rodríguez 2001:308) desprovistos de su inevitable tamiz ideológico. Una vez aceptado el carácter esencial de la *Poesía*, el cuestionamiento del lenguaje empleado y las posibilidades de una escritura materialista auténticamente revolucionaria se ven impedidos y, con ello, Alberti frustraría la posibilidad de una “nueva lógica (poético-ideológica) radical” acorde a su “radical filiación política” (2001:307). Una vez descartada esta opción, la disyuntiva de Alberti se reduciría para Juan Carlos Rodríguez a la tan traída y llevada cuestión del compromiso, entendida como una servidumbre temática. Entonces vendría el consabido dilema: hablar de

la realidad colectiva y pública o no, pero la literatura *engagée* quedaría irremediabilmente recluida en el estado de cosas que busca cuestionar.

Se estaría ante uno de los efectos de la ideología burguesa: al mantenerse la noción esencial de subjetividad, las dialécticas de ella derivadas se hallan desactivadas de raíz. Es importante resaltar cómo tanto “las formas puras o la intimidad esencial” como la opción por “la vida cotidiana” constituyen para Juan Carlos Rodríguez una de las oscilaciones internas al ámbito burgués, que provoca que la segunda opción se camufle bajo la apariencia del compromiso (2001:309). Como no puede dejar de verse, esta misma oposición palpita de modo tácito, en diferentes versiones⁷³, en la lectura que García Montero realiza de Alberti, pero también de la tradición y de su propio programa poético.

El papel central de lo subjetivo y del lenguaje en tal planteamiento crítico provoca que se invaliden, de raíz y de golpe, dicotomías típicas de la tradición hermenéutica relacionada con la obra de Alberti: las oposiciones pureza/impureza y tradición/vanguardia⁷⁴, al no partir de un radical cuestionamiento del objeto Poesía, serían para Juan Carlos Rodríguez sólo un trampolín desde el que echar inútiles dardos al aire.

Para Juan Carlos Rodríguez, sin embargo, esas parejas críticas son igual de inútiles que la determinación de “etapas” en la obra de Alberti, que se reducen a “una serie de temáticas sobreimpuestas, coyunturales” y sólo poseen “pura capacidad ilustrativa” (2001:311). Pese a considerarlas fútiles, Juan Carlos Rodríguez pasa revista a las fases que atraviesa el poeta gaditano, con el objeto de señalar la potencialidad revolucionaria

73 Como se irá viendo a lo largo de este trabajo, García Montero empleará las dicotomías intimidad/experiencia y subjetividad/objetividad como instrumentos críticos de sus análisis de la tradición, enfatizando progresivamente su apuesta por el segundo de los polos.

74 Dice Rodríguez: “Una poética comprometida tendría que ser forzosamente una poética “rebajada” o “degradada”. Anotando de paso que era esto exactamente lo mismo que decían los teóricos de la “poesía pura”, del “arte por el arte” (de la estética desinteresada, del costumbrismo o del vanguardismo), etc... Y así la diferencia entre unos y otros (los “puros” o los “tradicionales/vanguardistas”, por una parte, y, por otra parte los “comprometidos”) tenía que resultar meramente accidental, cuestión de mera superficie, en cuanto que ambas tendencias estaban de acuerdo en la base. De acuerdo, pues, acerca de lo que fuese en realidad la poesía, su práctica y su teoría, su valor y su esencia” (2001:309-310). Esta perspectiva es desarrollada en los trabajos de Antonio Jiménez Millán (1985, 2001) y Miguel Ángel García (2001, 2006), entre otros.

—inmediatamente frustrada— de la quiebra lingüística procurada en 1929 con *Sobre los ángeles*: en este instante de experimentación y ruptura con el lenguaje poético heredado, halla una posibilidad de apertura ideológica, pues la resistencia al orden burgués se formula desde una destrucción de su propio vocabulario. La etapa inicial de Alberti se caracterizaría por una estilización de la naturaleza que culminaba en la crisis abierta por el mencionado poemario: éste vendría a condensar la fractura del “poeta-persona” Alberti y de “toda la estructura tradicional de la sociedad española” (2001:314). *Sobre los ángeles* es, desde este punto de vista, un documento de ruptura casi perfecto, en la medida en que el cuestionamiento del ideario heredado se realiza desde la quiebra del lenguaje en que tal ideario se había incrustado. La propia palabra poética firmaría el acta de defunción de la cosmovisión problematizada. Es el momento de esperanza que dilucida Juan Carlos Rodríguez:

Que quede, pues, claro: *Sobre los ángeles* es un libro revolucionario precisamente por su lucha, su intento tenaz de ruptura, con todo ese mundo religioso/moral/familiar reflejado en el lenguaje poético establecido hasta el momento. Ruptura dudosa, ruptura no total, desde luego. Pero ruptura básica en un sentido clave: el propio lenguaje. Como si Alberti se hubiera dado cuenta de pronto (como si este libro nos revelara de golpe) que toda esa ideología moral/familiar estaba grabada en un lenguaje —y a la inversa: que todo “lenguaje” no es más que la grabación de una ideología religiosa/moral/familiar (2001:315).

Pero esta ruptura se proyecta también sobre toda creencia en la posibilidad revolucionaria de la poesía como entidad autónoma, solitaria, aislada. El camino es el salto a la acción y a la política. Para Juan Carlos Rodríguez, el paso del lenguaje a la acción confirma el “desarrollo inevitable de las vanguardias poéticas a las vanguardias políticas” (2001:316), ejemplificado en la evolución de Breton, que también habría tentado a Alberti. Pero la fagocitación burguesa del marxismo, que cristalizaba en el realismo socialista, coartaba la conjunción de tal salto con la creación de un nuevo lenguaje materialista, que no cargara con el sedimento del sistema heredado.

Se acababa así con la posibilidad de una escritura materialista⁷⁵ abierta por la ruptura lingüística ya realizada, y se reducía la revolución poética a la esfera superficial del contenido *engagée*, a una determinación temática que operaría en el estricto nivel del significado: “Sólo que ahí acabó todo ... en nombre de la Revolución se impedía así a los poetas ser revolucionarios también en su “escritura””⁷⁶ (2001:318). En un trabajo posterior, “La poesía política de Alberti” (2003), Juan Carlos Rodríguez reiteraba esta valoración del compromiso político de la poesía de Alberti, pero enfatizaba la validez del poemario *De un momento a otro* que es, precisamente, el que García Montero expone como ejemplo y modelo para la poética de “la otra sentimentalidad”⁷⁷.

García Montero publica *La norma y los estilos en Rafael Alberti*, su tesis doctoral dirigida por Juan Carlos Rodríguez, en 1986. En ella traza una evolución del poeta gaditano que está anclada, aunque con ciertas variaciones, en la que Juan Carlos Rodríguez desarrollaba en *La norma*

75 El protagonismo que Rodríguez da a la experimentación con el lenguaje es evidente. De hecho, su propuesta de una escritura materialista no es ajena a una conciencia de la dimensión revolucionaria existente en el significante material idiomático semejante a la que señalaba Kristeva, como se ha visto en la introducción. Cuando, al final de su capítulo sobre Alberti, analiza el soneto XX de *Roma, peligro para caminantes*, lo hace para resaltar el “carnoso sensualismo” de su lenguaje, en una apreciación que cuestiona la tendencia de García Montero a ver en la atención a la materialidad lingüística una instalación estéril e incomprensible en el significante: “E igual por lo que respecta a los dos elementos intermedios de este primer verso: “trapos/tronchos”. Decíamos: fascinación por lo sensible. Y en efecto: en primer lugar se trata de la sensualidad material de la “cosa escrita”. O sea, la línea del verso convertida en “cosa viva”, “sensual”, a través de sus propias relaciones internas, fónicas y semánticas” (2001:324). No obstante, hay que tener en cuenta que la teoría de Kristeva ha sido criticada explícitamente por Juan Carlos Rodríguez, por considerar que la “significancé” emana de un interior esencial y está, por tanto, vinculada a una noción de expresividad (2001:127).

76 Es interesante ver cómo García Montero parece convertirse en exponente de esta tendencia que provoca las reticencias de Juan Carlos Rodríguez: pronto se verá cómo su apuesta por una estética ilustrada va de la mano de un rechazo de la experimentación lingüística.

77 Así, explica Juan Carlos Rodríguez en ese texto: “Y sin embargo aquí, en *De un momento a otro* –y el título es bien sintomático–, Alberti trata de lograr lo increíble: fundir la duda sobre el yo con la duda sobre su propio lenguaje. Que esto fuera algo inconsciente no me cabe ninguna duda. Pero el hecho es que sucedió así. O por lo menos hoy podemos leerlo así ... Puesto que el yo se resbala o se escurre, lo hace porque está ya construido de antemano por un lenguaje que es el lenguaje del “yo-soy” familiar. Y es desde ese lenguaje familiar desde donde nace el lenguaje poético. El nombre familiar (el nombre del padre, si se quiere) se incrusta además radicalmente en el nombre legitimado por el Estado. Quiero decir: por la situación de clase en que se vive socialmente y vitalmente. Alberti es magistral en este primer libro sobre la familia porque no sólo rompe todos los límites entre lo privado y lo público sino –posiblemente sin darse cuenta– porque ello le lleva a romper a la vez con la ideología literaria burguesa y con su visión del lenguaje poético como lenguaje del “yo más íntimo y más privado” (2003:4-5).

literaria. El esquema básico de este itinerario se reitera, con ligeras modificaciones relacionadas con la longitud del género, en los numerosos trabajos que García Montero ha dedicado a Alberti y que otorgan al autor de *Sobre los ángeles* (1929) relevancia como precursor. Además de la edición de sus *Obras completas* en 1988, García Montero prepara una *Antología poética* de la obra albertiana en 1992 y aborda de nuevamente su figura en *La palabra de Ícaro* en 1996⁷⁸. Se pueden tomar como referencias las introducciones a sus ediciones de Alberti: tanto a su edición, en tres volúmenes, de la *Poesía* completa del gaditano (1988a, b y c) como la introducción a la *Antología* que publica en 1992. Los tres ejes que según él explican la trayectoria del gaditano ayudan a sistematizar la interpretación que García Montero hace de él a través del filtro de Juan Carlos Rodríguez. Esas tres claves aparecen en la *Antología* de 1992 como “la poesía como búsqueda”; “la lectura vanguardista de la tradición” y la dialéctica “entre el clavel y la espada”, es decir, entre pureza y compromiso.

Se puede identificar, en el primer eje, una visión unitaria del romanticismo y la vanguardia como incesante búsqueda de una subjetividad que escinde al poeta de la realidad. Aunque García Montero tilda este énfasis subjetivo de “burgués”, su contraste con un mundo empírico que aparece postulado como vivificador parece indicar cierto alejamiento respecto a la noción manejada por Juan Carlos Rodríguez, que mantenía que la propia disyuntiva entre objetividad y subjetividad estaba plenamente subsumida en la ideología burguesa⁷⁹. Lo mismo sucedería,

78 Además de en las obras mencionadas, el poeta estudia la trayectoria de Rafael Alberti principalmente en los siguientes lugares: “El óxido de la melancolía” y “La conciencia y la identidad”, incluidos en *Los dueños del vacío* (2006b:49-99); “Impresión de Rafael Alberti” (1993b:81-84) y “La ciudad y la lucidez negativa. (Una historia de Rafael Alberti)” (1993b:57-78).

79 El propio Juan Carlos Rodríguez explicitaba que ambos polos, objetividad y subjetividad, eran vertientes emanadas de la misma matriz burguesa. Son reveladoras estas palabras de *Teoría e historia de la producción ideológica* a propósito del “horizonte positivista” que constituye el inconsciente ideológico actual: “Quizá debamos únicamente añadir que entendemos por “horizonte positivista” el inconsciente ideológico consolidado desde fines del XIX hasta hoy (el “inconsciente ideológico” correspondiente, pues, a la fase “imperialista” del capitalismo y, por tanto, hoy dominante) y constituido por una muy específica amalgama de la lógica interna de la ideología “empirista” (id. est.: de la ideología estrictamente burguesa) con la lógica interna de la ideología “kantiano-romántica” –o “roussoniano/comtiana”– (id. est.: la ideología más estrictamente pequeño-burguesa, tanto en su vertiente “racionalista” como en su vertiente “idealista”). Esta amalgama de tendencias (“burguesas” y “pequeño-burguesas”) en el interior

desde esta perspectiva, con la interpretación de Luis García Montero. De la mano de esta tendencia empirista va una reducción de la potencialidad lingüística diagnosticada por Juan Carlos Rodríguez, así como un énfasis en los términos estrictamente temáticos del problema del lenguaje. Ambos desplazamientos, que en realidad están muy interrelacionados, permiten una revalidación de las categorías críticas cuestionadas por Juan Carlos Rodríguez: tradición y vanguardia, pureza e impureza, se convertirán en nociones claves de una lectura que también recupera el valor de la evolución albertiana.

Cuando se refiere a la “poesía como búsqueda”, García Montero identifica como objeto de esta procura el intento de “expresar una verdad trascendente para el ser humano” (Alberti 1988a:XXXII). El romanticismo, como ya se ha dicho, se caracteriza por el abismamiento en la intimidad que determinará la marcha de la poesía moderna, en casi todas sus vertientes. De este modo García Montero halla una explicación útil para el errático nomadismo de Alberti: sus merodeos estilísticos son los necesarios vaivenes motivados por la indagación en una esencia que no puede sino operar como falta o carencia perpetua. La “angustia de la búsqueda” provoca un entendimiento de la subjetividad como resultado de una escisión, de una dicotomía: la establecida entre “el yo y la realidad” (1992:23). No es difícil comprobar que se rehabilitan los dos extremos de la oposición que Juan Carlos Rodríguez entendía como burguesa: el reducto íntimo se define como enfrentado a la realidad exterior, originando un rechazo de la sociedad que también es considerado como típicamente romántico. La trayectoria de Alberti reviviría esa herencia, y mostraría cómo, en una reproducción especular, la fractura entre el sujeto y el mundo se trasladaba al propio interior del individuo. Al tiempo, García Montero relaciona la inestabilidad identitaria de Rafael Alberti con un afán de experimentación lingüística que se halla igualmente condenado al fracaso de no encontrar un puerto de llegada:

del *horizonte positivista* provoca necesariamente la existencia de una amplia gama de “variantes” (dependientes todas, sin embargo, de la misma “problemática” de base) ...” (1990:159).

El poeta es un sujeto dividido, que habla desde la insatisfacción y necesita la búsqueda constante. De ahí la sucesión de estilos, la permanente renovación ante el lenguaje (1992:23-4).

La vía subjetiva por la que se adentra el romanticismo llevará, para García Montero, a los excesos de los vanguardistas, que también tratarán de “reencontrar la esencia humana” (1992:27). La vanguardia supone entonces una hipertrofia de lo privado en detrimento de la condición social del individuo, y se vehicula mediante una instalación en el significante lingüístico, en menoscabo del significado y la comprensibilidad. Para García Montero, el enfrentamiento entre profundidad íntima y atención a lo exterior desemboca en una consigna vitalista, y la ruptura de la correspondencia entre significante y significado –que busca luchar contra las calcificaciones ideológicas que el poder naturaliza en una aparente armonía sónica– acaba por soslayar los mecanismos comunes que facilitan la convivencia colectiva. Así se recupera la oposición entre vanguardia y tradición, que se erige en epígrafe explicativo de una de las constantes de Alberti y de todo el 27⁸⁰.

Pero más relevancia tiene la segunda de las revalidaciones efectuadas, referida a las etapas de la trayectoria albertiana: frente a la postura crítica de Juan Carlos Rodríguez, que las consideraba oscilaciones temáticas, en los textos de García Montero parecen poseer una renovada funcionalidad. Esta restitución apuntaría a un distanciamiento intelectual frente a la postura de Juan Carlos Rodríguez, que hallaría otras pruebas en el tratamiento,

80 Explica García Montero: “Frente a la denostación sistemática de la tradición, la búsqueda de la esencia subjetiva permitiría a estos autores concebir la tradición como un repertorio de respuestas históricas a esa búsqueda: Es posible, pues, sin salirse de la lógica más profunda de la vanguardia, admitir un respeto por el pasado, ya que la esencia es permanente. Incluso puede llegarse a una valoración positiva de las tradiciones, entendidas ahora como sucesivos momentos de lucha por expresar la verdad. La tradición se convierte así en ejemplo de históricas libertades, en la cadena palpitante de las vanguardias que nacieron a través de los siglos. Después de los momentos iniciales de ruptura agresiva, protagonizada por el ultraísmo, la generación del 27 culminó este itinerario, volviéndose hacia la tradición con una lógica vanguardista, intentando seleccionar el pasado, separar lo vivo de lo muerto. Alberti, como García Lorca o Diego, encarna esta mirada vanguardista de la tradición, tanto en sus opiniones poéticas como en sus propios poemas” (1992:27).

más suavizado, de la ruptura lingüística vehiculada en *Sobre los ángeles* o en la aceptación del compromiso temático del Alberti posterior.

Estas variaciones tienen importancia en la medida en que el relato argumental que construye García Montero gira, al igual que el de Juan Carlos Rodríguez, en torno a una crisis a la que el primero da el nombre de “desgarradura”, pero que aparece despojada del significado radical que le había dado el segundo. El proceso de estilización creciente que señalaba Juan Carlos Rodríguez se tilda ahora de “depuración neopopularista” y conduce, igualmente, a la crisis manifestada en *Sobre los ángeles*⁸¹ (Alberti 1988a:LI). La descripción que Luis García Montero hace de este momento de inflexión guarda una obvia semejanza con la micronarrativa personal que describe en *Además*: con génesis en un momento de maduración, cristaliza alrededor de una obra enmarcada en la modernidad negativa de raíces románticas y corresponde, también, a un instante en que el lenguaje alcanza niveles de experimentación arriesgados.

Tanto *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* como *Sobre los ángeles* responden, para García Montero, a una conjunción de factores personales e ideológicos. También desde una definitiva puesta en largo como poeta, Alberti sufriría, en contacto con la Universidad, una evolución que le aleja de los tradicionales valores familiares. Por otra parte, ambos títulos son herederos de una negatividad de origen romántica que, en el caso de Alberti, ejemplificaba en los ángeles el aislamiento y el reducto privado en que el sujeto se refugia de la escisión moderna: como el personaje del primer poemario de García Montero, el ángel está instalado en una “cadena de relaciones negativas” que expresan “la soledad interior del poeta” (1988a:LXVI).

Pero lo fundamental es que ambos relatos quedan vinculados por una misma “desgarradura”, que ahora es calificada de “estética”: es decir, producida en el campo del lenguaje pero en cuya naturaleza no se profundiza. Es precisamente en esta reserva donde el poeta se distancia más del contorno trazado por Juan Carlos Rodríguez, al convertir aquel vértice

81 Con la única diferencia de que García Montero identifica esta crisis ya en *Cal y canto* (1929).

preñado de posibilidades revolucionarias que era *Sobre los ángeles* en una arista superficial, un tanto exenta de auténtica significación crítica. García Montero consigna el “carácter estético” de esta crisis, que caracteriza como “una reflexión agobiante sobre el lenguaje” que no es objeto, no obstante, de un examen detenido. De este modo, lo que en la lectura hecha por Juan Carlos Rodríguez era un instante de potencialidad y salto hacia otra parte cobra, ahora, la forma de un relieve exterior. A la rehabilitación tácita de las zonas críticas anuladas por aquel (la dialéctica entre objetividad y subjetividad, entre tradición y vanguardia) parece unirse ahora la desactivación de su lugar más crítico:

Este proceso crítico de autodescubrimiento, que se agudiza en los versículos de *Sermones y moradas*, coincide con una desgarradura estética generalizada, algo inevitable, porque poner en tela de juicio la idea de su subjetividad implica una nueva consideración de sus medios expresivos ... Todo falla entonces por sus cimientos, ninguno de los valores antiguos vale, y la poesía, que había pretendido hacerse portadora de estos valores, se derrumba también en el vacío. Por eso la crisis de *Sobre los ángeles* acaba siendo sobre todo de carácter estético, una reflexión agobiante sobre el lenguaje que se tiene entre las manos (1988a:LXVII-LXVIII).

Una vez atenuada esa crisis lingüística, la trayectoria posterior de Alberti recupera su funcionalidad. La lucidez que provoca el descubrimiento de un vacío debe ayudar a rechazar esa “subjetividad en crisis” y sustituirla por una “nueva postura ideológica” (1988a:LXIX) que no parece contemplar un cuestionamiento radical del instrumento lingüístico⁸². Se reduce más

82 La postergación del elemento lingüístico en esta transición, así como cierta simplificación de la noción de “subjetividad” respecto a las ideas de Juan Carlos Rodríguez, parecen hallar un elemento de ratificación en el ejemplo que emplea García Montero para referirse a la encrucijada que *Sobre los ángeles* plantea. El poeta encuentra el ahondamiento estéril en la subjetividad en un poema que acarrea un profundo cuestionamiento del valor del lenguaje convencionalmente aceptado. Dice: “Esta poesía vanguardista se escribe desde la lucidez negativa, desde la tragedia que supone el conocimiento del hombre deshabitado. Una sola respuesta se vislumbra como recurso tranquilizador: el sacrificio de la inteligencia. La lucidez peligrosa invita a abandonarse en la pérdida de conciencia. Desde esta alternativa, que sustituye al ángel por el idiota, Alberti escribe *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, un conjunto de poemas dedicados en su mayoría a los tontos del cine mudo norteamericano. Sin romper el círculo vicioso de la subjetividad en crisis, sólo la pérdida aceptada de inteligencia puede resolver la sensación de vacío: “Creo que a mí no se me ha perdido nada, / que a mí nunca se me ha perdido nada, / que a mí... / ¿Qué quiere decir buenos días?” La otra alternativa estaba

bien a una transición contenidista, “de la lucha interior y de la muerte espiritual ... hasta la preocupación por las transformaciones sociales y el sacrificio colectivo” (1988a:LXXI-LXXII). Así, se puede rescatar la última de las dicotomías que Juan Carlos Rodríguez había considerado como ineficaces: “El debate entre pureza y compromiso, entre el clavel y la espada” es el último de los epígrafes de la introducción a la *Antología* de 1992 (1992:33). El problema parece haberse reducido a una elección meramente semántica.

Esta segunda etapa de poesía política o comprometida de Alberti guarda coincidencias con la apuesta propia de García Montero por el polo “objetivo” y el realismo: por ello, su tratamiento responde a un deseo de identificación y apropiación que, sin embargo, revela indicios de la dinámica que gobierna el vínculo de los poetas con la tradición que reclaman. La tensión entre pureza y compromiso⁸³ es abordada desde una postura que exhibe, por una parte, una cierta ambivalencia, que se hace evidente en la desigual apreciación de este *engagement*; por otra, está apoyada en unas lecturas un tanto ambiguas e inestables. Así, si en un primer momento, García Montero considera la poesía política como una opción naturalmente determinada por la lógica interna de la evolución albertiana – “como una etapa más del itinerario poético, como otro esfuerzo investigador del poeta” (1992:35)–, después parece asumir la perspectiva del propio Alberti, al presentarla como una servidumbre de la poesía, ámbito de pureza, ante las “interferencias accidentales” de la realidad (1992:39).

más allá de los laberintos de una subjetividad atormentada. La inteligencia poética sólo podía salvarse en la toma de una nueva postura ideológica” (1988a:LXVIII-LXIX).

83 Que, en ciertos momentos, García Montero descarta como inválida pero que parece rehabilitar tácitamente en su lectura de los precursores, como se verá. En “Poética”, explica: “Los conceptos de compromiso y pureza, a mi modo de ver, manteniendo el problema en las decisiones conscientes o en la voluntad del autor, sólo servían para soslayar el verdadero vínculo entre la historia y la literatura, la entraña ideológica que abre el campo a los hallazgos y le da su realidad cálida a las palabras que de verdad se sostienen sobre algo” (1993b:206). Sin embargo, esta postura teórica no parece corresponderse con su lectura de autores como Neruda, Cernuda o el propio Alberti, en los que parece valorar más la fase “comprometida” de su poesía.

La apuesta de Alberti por una poesía política es la conclusión de una determinada lectura de “De ayer para hoy”⁸⁴, el poema que abre la colección *Entre el clavel y la espada*, de 1941⁸⁵. El conflicto sobre el poder del lenguaje, con que Alberti cargaba los términos de la supuesta disyuntiva entre pureza y compromiso, aparece diluido en un planteamiento que enfatiza las elecciones temáticas. El gaditano está definiendo las aspiraciones más altas del lenguaje en poesía. Consciente de que la coyuntura histórica implica una reducción de la lengua a su faceta utilitaria, no deja de hallar en ella cierta perversión: en su plenitud, el lenguaje poético se erige en auténtica potencia creadora y renovadora, de poder casi ontológico. La aspiración juanrramoniana a un vocabulario estricto y adecuado (“palabra precisa”, “verbo exacto”, “justo adjetivo”) y “virgen” produce la emergencia de lo nuevo mediante el lenguaje, y “el inédito asombro de crear” a través de la “lengua” posibilita un renacimiento del ser en línea con el creacionismo de Huidobro: “que mi corazón se sienta recién inaugurado”. Pero García Montero realiza una glosa en la que reconoce que Alberti “apuesta por la fuerza creativa del artista” (1992:36) pero vincula tal potencia a una capacidad temática, a la postulación de “un campo semántico distinto”⁸⁶ (1992:36). Sin embargo, la referencia a decisiones semánticas no agota

84 El poema de Alberti es el siguiente: “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo. / Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como a la mar, / mi corazón se sienta recién inaugurado / y mi lengua el inédito asombro de crear” (1992:36).

85 Para Antonio Jiménez Millán, “la insatisfacción de Alberti” en este poema no sólo se refiere al desarrollo de la guerra sino también a su propia poesía” (2001:129) y muestra que, para el mismo poeta, “el compromiso político jamás desaparece, pero no es una “exigencia” externa a la poesía, sino una respuesta frente a la dominación y la injusticia” (2001:130).

86 García Montero lo interpreta de este modo: “Alberti expone su gusto por la belleza, su preferencia por ella, pero al mismo tiempo resalta la necesidad de asumir un compromiso artístico y personal ... En el prólogo de *Entre el clavel y la espada* tiene un sentido claro de reivindicación de la belleza, en un momento concreto de la poesía y la vida de Alberti, cuando frente al exilio, la muerte, la tragedia y las injusticias sociales, el poeta va a defender un campo semántico distinto: la vida, los misterios de la naturaleza, la fuerza de la sexualidad, el arte y la paz. Como indicamos más arriba, Alberti iba a buscar en su poesía arboledas perdidas, paraísos cerrados capaces de equilibrar la tragedia: la pintura, en *A la pintura* (1948); la memoria, en *Retornos de lo vivo lejano* (1952), y la infantil bahía gaditana, en *Ora marítima* (1953). Como prólogo de *Entre el clavel y la espada*, el poema “De ayer para hoy” significa una apuesta por esta nueva estrategia equilibradora, que tan buenos resultados iba a dar en su poesía del exilio. Después de los poemas agresivos y urgentes de la guerra, Alberti prefirió oponerse a la muerte y a la injusticia creando belleza y evocando felicidad” (1992:36-7).

una cuestión que plantea ciertas prerrogativas –fundadoras y renovadoras– para el lenguaje poético.

A la interpretación que realiza de Alberti, y al distanciamiento correlativo de las posturas de Juan Carlos Rodríguez, no son ajenas las cuestiones de parentesco poético y estrategia que estudia Bourdieu. Rafael Alberti actúa como el precursor escogido para avalar, con su ejemplo y prestigio, la necesaria toma de posición desde la que el joven poeta inicia su entrada en el campo literario: en 1982, antes de haber lanzado el manifiesto poético de “la otra sentimentalidad” (1983), García Montero y Javier Egea, futuros integrantes de este grupo, homenajean al poeta gaditano con la lectura del *Manifiesto albertista* en el café La Tertulia de Granada⁸⁷. Quizás haya que explicar a la luz de esta reivindicación del poeta gaditano como modelo creativo idóneo la lectura académica que Luis García Montero realiza de Rafael Alberti, en la que se suavizan críticas previas y se enfatizan aquellos segmentos de la obra albertiana más acordes con el programa poético que se empieza a defender y cultivar.

El *Manifiesto* merece cierta atención, porque ofrece una mirada de la evolución general de los poetas en la que se reitera una plantilla ya familiar, articulada como abismamiento progresivo, caída y redención gracias a una vuelta a la realidad. Pero resulta especialmente interesante porque, con su breve y desenfadada descripción del “ruedo oficial de la literatura” (2003c:22), ilustra la idea del campo literario como espacio de posibilidades en el que, como señalaba Bourdieu, la consigna necesaria es una posición diferenciada. García Montero se pregunta: “Yo quería ser poeta, mas no sé, no sé, ¿qué modelo escogeré?” (2003c:23). En la respuesta de Egea se resume la percepción del campo literario específico en que el grupo se mueve: este responde que los modelos disponibles son dos: el juanrramoniano y el rubeniano. Después de apostar por “el jardín de la metáfora” (2003c:24) y comprobar que llevaba al fracaso como a los demás poetas, la tentación de renunciar a la poesía solo es vencida por

⁸⁷ El *Manifiesto albertista*, que se leyó el 12 de mayo de 1982, se estructura en forma de diálogo entre Luis García Montero y Javier Egea. Ambos poetas firmarán, junto con Álvaro Salvador, el manifiesto de “la otra sentimentalidad” un año más tarde.

la aparición de “una voz viva y lejana” que “nos retornó a la esperanza” (2003c:31-2). La elección de Alberti habría que entenderla, entonces, dentro de estas demandas estratégicas; lo mismo sucede con la lectura en términos políticos cuyo germen puede reconocerse ya en el saludo con que finaliza el manifiesto: “¡Nosotros lo llamamos camarada!” (2003c:34).

Un mismo objetivo de apropiación estratégica podría explicar la lectura de ciertas obras del segundo Alberti, en términos de un compromiso sosegado, aprovechable como genealogía directa para la propuesta de la otra sentimentalidad. Como se verá, mediante este se postulaba un análisis de la sentimentalidad que permitiera extraerla de la ideología burguesa en la que se hallaba inserta. Así, García Montero destaca especialmente los poemas de *De un momento a otro*, de 1937, y, frente a otros momentos de militancia política más obvia, alaba en ellos la “vertiente de tono reflexivo y de análisis ideológico de los sentimientos y la educación” (1992:34-5) muy próxima, por tanto, a la propuesta teórica formulada en 1983. De este modo se podría comprender retroactivamente la restitución de Alberti: como un paso previo y necesario para incorporarlo a su historia literaria personal.

2.2.2. *La poesía moderna desde el Romanticismo*

En *Poesía, cuartel de invierno* (1987), Luis García Montero ofrece una mirada sistemática sobre la tradición poética moderna, que habría de reiterar, posteriormente, en otros acercamientos más breves al tema o en sus lecturas específicas de determinados autores⁸⁸. En este volumen, el poeta va desgranando las diversas ramificaciones de una negatividad procedente de la semilla romántica señalando, también, indicios de contrapropuestas que le ayudan a construir una genealogía para su propio proyecto.

88 La cuestión romántica es tratada también en *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (2001), así como en los capítulos de *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000) dedicados a Espronceda (2000:149-173) y Bécquer (2000:175-196). La alusión a la negatividad social del poeta romántico es una constante frecuente en otros textos del autor.

Al igual que se ha visto en el caso de Rafael Alberti, la escisión romántica entre el yo y la realidad que el individuo interioriza, y que recibe el nombre ya familiar de “desgarradura”, resulta en una esencialización del yo que tiene diversas consecuencias. Para García Montero, tanto el malditismo francés como la resacralización presente en los románticos alemanes y las osadías vanguardistas, son un ahondamiento en la subjetividad burguesa que, en ocasiones, parecen pretender destruir. García Montero liga estas vertientes a la atribución de ciertas prerrogativas ontológicas al lenguaje por parte de la tradición fenomenológica⁸⁹ y, de modo relacionado, a cierto desentendimiento respecto a las cuestiones colectivas. Frente a esta matriz poético-filosófica, el poeta traza una serie de propuestas que, basadas en una estética realista, se apoyan en una visión del lenguaje como garantía de convivencia y vinculación social.

Tanto la crítica del rumbo poético moderno como la contrapartida que ofrece García Montero parecen confirmar el distanciamiento respecto a la teorización de Juan Carlos Rodríguez sobre el sujeto. La inclinación empirista de su postura y la fe en las capacidades del lenguaje certifican progresivamente su inserción en el polo objetivo de la dicotomía burguesa. Se puede comprobar ahora cómo la lectura que realizaba de la evolución de Alberti es representativa de su visión general de la poesía moderna. Reproduciendo el esquema argumentativo que se ha visto a propósito del anterior, García Montero explica que el problema romántico arranca de una doble separación: en un primer momento, se produce un enfrentamiento entre un yo –que de nuevo es identificado con la subjetividad burguesa que Juan Carlos Rodríguez señalaba– y la realidad externa. En un segundo movimiento, esta fractura se interioriza en el seno del individuo, que quedaría irremediabilmente sometido a una quiebra íntima, entre las

89 En este punto, García Montero también parte del análisis de la tradición teórica lingüística realizada por Juan Carlos Rodríguez. En “Escena del lenguaje. Ideología y lingüística teórica (de Saussure a Chomsky)”, Juan Carlos Rodríguez repasa las diferentes escuelas de pensamiento sobre el lenguaje a lo largo del siglo XX, para argumentar que las reacciones al funcionalismo (con sus intentos de situarse a medio camino entre lo empírico y lo transcendental), en especial el innatismo de Chomsky y el semánilisis de Kristeva, comparten con la fenomenología la idea del lenguaje como expresión de la interioridad del individuo, identificada con una naturaleza humana moral (2001:114).

dos facetas kantianas de lo empírico y lo trascendental. García Montero explica:

La poesía le roza así los dedos a uno de los fundamentos de la cultura contemporánea a partir del siglo XVIII, mediante el cual la burguesía ha justificado su concepción del hombre y la posibilidad que le ofrece de integración en el sistema social. La inercia universal de un sujeto todopoderoso y hegemónico, que en la filosofía moderna se extiende desde el yo trascendental kantiano, tropieza desde su constitución con una realidad empírica que se le escapa (1987b:17).

La poesía se sitúa en el hiato surgido entre ambos ámbitos, como instancia liminal. Las diferentes opciones poéticas se inclinarán hacia uno u otro lado; la tradición moderna inaugurada por el romanticismo habita, evidentemente, en la orilla subjetiva:

Ícaro, Fausto y toda la restante imaginería romántica —que nos encontraremos a cada paso— simbolizan perfectamente la distancia que hay entre la depurada identidad trascendental y los componentes épicos de la realidad. Es el dibujo de nuestro protagonista poético, sostenido por los dos labios de una herida que lo identifica con la incapacidad de entender, es decir, con las limitaciones de ese otro protagonista llamado *sujeto del conocimiento*. Kant, como se sabe, simbolizó esta escisión al dividir el territorio del sujeto en un nivel trascendental y un nivel empírico, en un espacio para la hegemonía pura, para la universalización, y otro espacio lleno de presiones históricas, cercano, por tanto, a los intereses sucios de la realidad. Es esta división la que hace posible el viaje dentro del propio túnel humano del poeta y la que permite que la poesía se define como recorrido, como puente de plata entre lo empírico y lo trascendental, entre lo turbio y la virginidad (1987b:17).

La consecuencia de esta crisis es “la desgarradura del poeta en la sociedad moderna” (1987b:18) que, como se ve, sirve para aunar la fisura histórica del extrañamiento romántico con un punto de inflexión en la trayectoria de dos autores: Alberti y él mismo. Lo fundamental, sin embargo, es que el

lenguaje no parece tener ningún papel en esta “desgarradura”, que adquiere dimensiones sociales y morales.

Este argumento básico sirve de punto de partida para el abordaje realizado en *Poesía, cuartel de invierno* de las constelaciones de la poesía moderna, que explotan y desarrollan esa separación radical. En “La musa y el itinerario de sus viajes”, el primero de los capítulos del volumen, García Montero explica el malditismo en términos del apartamiento de la realidad colectiva en que deriva el vuelco hacia el yo. Esta senda, erigida sobre una renuncia, originaría una atención a una espiritualidad y una moral propia que hallaba en el vitalismo la mejor vía de enriquecimiento subjetivo. Y el lenguaje poético, en línea fenomenológica, aparecía como el instrumento privilegiado de la búsqueda íntima: en su persecución de un “decir trascendente” que pueda “soltar amarras en busca de la verdad subjetiva” (1987b:19), debe distinguirse del cotidiano por una peculiar capacidad de irradiación y precisión. El silencio de Mallarmé culminará esta ambición imposible, en lo que García Montero interpreta como indicio de fracaso.

Toda la ética de la marginación maldita no es, para García Montero, sino un desesperado intento de defensa de la condición desvalida del poeta frente a una sociedad burguesa que lo arrincona pero que, en un movimiento perverso, exalta su apartamiento porque viene a reforzar la misma noción de sujeto que constituye su legitimación ideológica. Al partir de una idea del individuo propia del sistema que pretendía cuestionar, la vía maldita y su deriva vanguardista estarán entonces abocadas a una similar ineficacia.

García Montero va encontrando al tiempo indicios de un rumbo inverso: Campoamor aparece como opción frente a la automarginación del poeta. Amparándose en la reivindicación que Cernuda había realizado del pudor y del rebajamiento tonal del asturiano⁹⁰, García Montero destaca

90 En “Ramón de Campoamor”, artículo incluido en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1955), Cernuda ensalza el “valor histórico” de Campoamor, que consistiría en “haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético” (Cernuda 2006:85) como modo de adaptar la expresión a las impresiones subjetivas. En este logro precedería a Bécquer y se hermanaría con la demanda de un habla cotidiana propuesta por Wordsworth (Cernuda 2006:86-7).

el “prosaísmo” y la “apuesta por el lado empírico” de una poesía que “debe integrarse positivamente con el mundo” (1987b:53).

Si el malditismo trataba de superar la “desgarradura” abismándose en el polo transcendental y refutando lo empírico, los primeros románticos como Hölderlin o Novalis habrían intentado una reconciliación (“fusión”) de ambos polos resacralizando el mundo en una práctica que, no obstante, acababa lastrada por la primacía dada al elemento transcendente. En otro de los ensayos de *Poesía, cuartel del invierno*, “La musa y lo sagrado”, García Montero argumenta que, en estos poetas, la subjetividad exaltada se proyecta sobre el mundo en un intento exasperado de abrazar una distancia que parece definitivamente insalvable. La muerte de Dios habría permitido que el poeta ocupara el puesto vacante de la divinidad y, si antes la naturaleza era una emanación de una entidad sobrenatural, ahora se trataría de un reflejo de la interioridad sagrada de “los filósofos creadores, los filósofos artistas”. Son aquellos que tienen el don de llevar “la cosa misma” a las formas, convertir en esencia las apariencias” (1987b:26). El mecanismo de proyección platónica sería idéntico, y tan solo se ha efectuado un trasvase de poder; tanto es así que el sistema semiótico previo sería aprovechable. Filosofía medieval y poesía romántica compartirían un mismo juego de metáforas para referirse a la naturaleza.

Hölderlin y Novalis son, para García Montero, los perfectos exponentes de una tarea resacralizadora que tiene en la visión profética de Blake otra de sus manifestaciones⁹¹. La evolución de estos poetas desembocaría, también, en un momento de dolorosa anagnórisis, gracias al que la imposibilidad de soldadura entre lo empírico y lo transcendental se hace evidente. Todas estas trayectorias parecen trazadas según un mismo esquema. La divinidad expulsada solo deja su vacío, y a él están condenados todos los sustitutos;

91 En toda esta visión de la tradición romántica son fundamentales las deudas, que el poeta reconoce explícitamente (1987b:30), con los acercamientos críticos de Luis Cernuda. No sólo la reivindicación de Campoamor, sino las conclusiones acerca del “lirismo metafísico” de Keats o el “iluminismo místico” de Blake parten de las denominaciones propuestas por Cernuda en “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin” (*Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970) y, en general, de *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1957). Esta dependencia de los estudios cernudianos, realizada en ocasiones a través del filtro de Gil de Biedma, tiene especial trascendencia para enmarcar la mirada crítica de García Montero dentro de una determinada tradición teórica, como se verá en el punto 2.4. de este capítulo.

para García Montero, el poeta queda abocado al “abrazo con la oscuridad, el necesario tributo de dolor con que se paga la sabiduría” (1987b:30).

En esta caída sería clave el poder que la fenomenología de Dilthey y Heidegger habían atribuido al lenguaje de la poesía. Los trabajos de ambos sobre Hölderlin evidencian para García Montero un acercamiento a la poesía en términos de un discurso adecuado a la vivencia del poeta –“se trata de encontrar la verdad en la vivencia, de descifrarla como correlato al sentido de la obra de arte” (1987b:37)– que acaba impulsando un movimiento vitalista. Interesa especialmente la atribución, por parte de Heidegger, de capacidad de creación ontológica al decir poético, algo que se hace patente en la consigna “Poesía es auténtica fundación del ser”, en cierto modo similar a la que parecía anhelar Alberti. García Montero identifica en tal confianza el fallo del proyecto resacralizador romántico. La razón es que el lenguaje, pese a haberse puesto al servicio de la subjetividad trascendente y sagrada, no puede ocultar los despojos que deja su uso empírico: “el lenguaje es lo único capaz de atestiguar la esencia del hombre, pero constituye un arma peligrosa, porque se encuentra también ensuciado por la realidad y puede engañarnos” (1987b:39). De esta manera, se acaba por reconocer que “la poesía no puede evitar su convivencia con lo empírico ... siempre habrá un resto de corrupción” (1987b:40).

La relación entre la poesía y el lastre empírico está presente en el acercamiento a Heidegger, pero también en el debate entre pureza e impureza que caracteriza ciertos ámbitos de la poesía moderna desde entonces. En su apuesta por la veta impura, García Montero reivindica la “cotidianización de la poesía” llevada a cabo por Machado y Unamuno⁹².

92 En toda esta cuestión, García Montero parte de la lectura que Juan Carlos Rodríguez realiza de Machado y Unamuno en *La norma literaria* (2001) pero se diferencia, de nuevo, a la hora de optar por uno de los dos polos frente a los que este se sitúa. Juan Carlos Rodríguez concibe tanto el malditismo y la vanguardia como dos movimientos que, en su pretensión de mantener a la poesía a salvo de las servidumbres de la sociedad mercantil, evidencian un mismo respeto burgués a la noción de Poesía. Pero no considera que la “cotidianización” poética de Unamuno escape a esta dinámica; al contrario, Unamuno muestra, para Juan Carlos Rodríguez, el mismo respeto a este ideal, puesto que pretende ser valorado sobre todo “en tanto que poeta” (2001:278) y escoge el género del diario, máxima manifestación tradicional del “yo” burgués, como molde de sus versos (2001:280). Cotidianización de la poesía y poetización de la vida serían dos caras de la misma moneda, la ideológica: “... de hecho ese *Diario poético* supone una especial *cotidianización* de la poesía que resulta realmente inesperada –o que

Ante la estetización vital de un Juan Ramón – cuyo *Diario de un poeta recién casado* intenta “trascendentalizar la vida” (1987b:58-9)– García Montero ensalza la poesía que está tamizada por la huella de la realidad diaria. Así, aprecia cómo Unamuno “cotidianiza la poesía, hace de la humildad tonal, de la intrahistoria de los estilos, la única vía correcta para que la idea se encarne con toda su pesadez en la materia” (1987b:58) y reivindica la figura de Machado que, también, “intenta solucionar la escisión desde la misma orilla” (1987b:58): la de la realidad empírica.

El último escalón de la esencialización subjetiva romántica lo constituirían las vanguardias históricas. En el último capítulo de *Poesía, cuartel de invierno*, “La musa, lo deforme y la vanguardia”, García Montero las entiende como otra respuesta a la fisura entre lo empírico y lo trascendental, entre la realidad y la intimidad. Esta se solventa con un reforzamiento de la subjetividad trascendente, camuflado bajo el artificio engañoso de su problematización radical: “El yo burgués nos da el espectáculo de su propia destrucción como la forma más astuta de asegurar su permanencia” (1987b:62). Y esta aniquilación del sujeto se realiza mediante la pulverización de su objeto: la poesía misma, como explica García Montero. De nuevo en el camino errado de la encrucijada late una cuestión lingüística. Se hace necesario acabar con el arte tradicional heredado, irreversiblemente lacrado por la sedimentación de significados rutinarios e ideológicamente capciosos: una ruptura de las asociaciones de sentido normales permitiría recobrar una mirada inocente e inédita sobre el mundo. Como destacaba Juan Carlos Rodríguez y mencionaba García Montero acerca del Alberti de *Sobre los ángeles*, la destrucción del objeto poético tradicional sólo podía hacerse mediante una puesta en crisis radical del instrumento lingüístico que lo conformaba. La búsqueda de nuevos métodos de expresión origina una puesta en entredicho del signo lingüístico saussuriano, que pretendía integrar significante y significado de un modo armónico.

mejor dicho sólo existe propiamente hablando desde que existe el umbral poético establecido por los llamados *poetas malditos* de fines del siglo XIX” (2001:283).

García Montero identifica en la instalación en el significante, que el experimentalismo vanguardista lleva a cabo, una opción por el ámbito de la subjetividad y lo trascendente, desde el momento en que la quiebra del código convencional problematiza la comunicación colectiva, y recluye al individuo en un acto hermenéutico aislado y no compartible. El surrealismo, en especial, depende estrechamente, para García Montero, de un ámbito de subjetividad. Además de buscar, mediante su labor destructora, un punto cero identificado con “lo infantil y primitivo” como “lugares de la transparencia humana” (1987:68), García Montero considera que a este propósito subyace una idéntica consideración romántica del lenguaje como morada del ser. La escritura automática se instalaría en el significante para considerarlo producto de una interioridad que se expresaría libremente a través de él:

La escritura automática nace como discurso de *transgresión*, aunque la distancia cubierta por la potencia de su arco se mostró enseguida insuficiente. La transgresión automática soporta fallas en los dos continentes que relaciona, la poesía y el psicoanálisis. Basada en el concepto de expresividad, asume un itinerario exterior hacia el interior que obliga a la poesía automática a mantenerse dentro de la oposición que aspiraba destruir el surrealismo y que lo acerca de modo llamativo a la tradición romántica que hemos visto (1978b:78).

Subjetividad y lenguaje estarían de nuevo unidos por el respaldo fenomenológico. Esta vez es Husserl quien proporciona el cimiento teórico para un sujeto que, mediante la proyección de su intencionalidad, crea los objetos e, indirectamente, consolida su entidad. La vanguardia reivindicaría para el lenguaje un poder de renovación ontológica casi exclusivo: “Sólo se renueva espiritualmente quien se renueva ante el lenguaje” (1987b:84).

El necesario fracaso de un proyecto que es poético, pero también vital y moral, tras constatar que “lo único que se salva del desastre es la subjetividad” (1987b:93), aboca para García Montero a una transición

salvadora ya familiar: el salto al compromiso político⁹³, que sancionaba positivamente la carrera de Alberti, la suya propia, y la de otros precursores que completarán su historia literaria personal.

Este repaso global de las tesis expuestas en *Poesía, cuartel de invierno* viene a reforzar las conclusiones extraídas del análisis de la aproximación que García Montero efectuaba a la obra de Rafael Alberti. La crítica ideológica al sujeto burgués se realiza desde una postura que se va identificando progresivamente con una apuesta por el empirismo. Erigido en base de una poesía cívica de aspiraciones colectivas, el realismo y el compromiso con la vida diaria que García Montero encuentra en Campoamor, Unamuno o en el giro de ciertos autores vanguardistas, es fruto de un progresivo énfasis que viene a soslayar, por otra parte, la validez de otras propuestas ligadas a la indagación reflexiva en la palabra poética.

93 Dice García Montero: “Ya hemos visto cómo, desde hace mucho tiempo, los planteamientos vitalistas venían arrastrando a la poesía hasta una posición ética, o más bien, convirtiéndola en eso, en una posición ética. Ser poeta era vivir como poeta, sufrir y llegar a la intensidad como poeta, de una forma cada vez más marcada desde que los malditos dejaron escrita su leyenda en la tierra. Ser poeta, además, era ser antiburgués, estar en contra de la burguesía en zapatillas, de sus usos sociales que habían servido de referencia para fijar una moral inversa. Pero mantenerse en esta posición lógica ya no resultaba suficiente en la vanguardia, aunque su compromiso se hubiese formado también en la misma región moral. La serie de preguntas abiertas sobre el objeto poesía en crisis, el empeño en reconducir en acción estas preguntas, el resumen ideológico de afirmarse como ser revolucionario ante una poesía (y una clase social) muerta, llevaba inexcusablemente al compromiso político directo. “En la pintura como en la vida es necesario actuar directamente”, había dicho Picasso, para explicar la relación del mundo con su pintura. Una vez aceptada esta identificación y asumida la idea de que los sueños transcendentales deben ponerse de pie para andar sobre la vida, el compromiso político pasaba a ser un lugar moralmente inevitable; situación que se aceleró algunos años después, cuando el asalto a la razón de los fascismos –en el que, como se sabe, militaban ostentosamente algunos vanguardistas– obligó a todos los intelectuales a agruparse en defensa propia. Pero con una anterioridad significativa, que no hay que olvidar, el compromiso se había producido” (1987b:95).

2.3. Propuestas correctoras: la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia

Frente a la ruta negativa en la que se habría aventurado la tradición poética moderna, Luis García Montero concibe su proyecto poético con un afán corrector⁹⁴. Ello implica una elección de precursores diferenciada y, también, una determinada lectura de estos que privilegie una serie de dimensiones con las que reencauzar el itinerario fallido de la modernidad poética.

Luis García Montero explica con cierta voluntad programática sus propuestas en dos textos fundamentales: “La otra sentimentalidad” (1983) y “La poesía de la experiencia” (1998). Un análisis detenido de estos permite reconocer, tanto en las consignas poéticas como en el recurso a la tradición, cierta reticencia a la hora de indagar en las amplias implicaciones que posee la mediación ejercida por el lenguaje. Este hecho, que se ha venido señalando, no es compartido por los presupuestos de la tradición que Luis García Montero plantea como propia, puesto que esta asume por diversas vías la autonomía lingüística. Al contrario, García Montero las enmarca en cierta comprensión de la poesía como discurso realista, que ha hallado un fuerte arraigo en el canon en español.

94 Como ya se ha adelantado, el corpus ensayístico de García Montero ha sido estudiado en profundidad por Laura Scarano en *Luis García Montero: la escritura como interpelación* (2004a). Scarano califica la escritura teórica del poeta como una “interpelación” althusseriana a la realidad a través de la poesía. Sus claves serían: una genealogía que no ignora los hallazgos vanguardistas (especialmente, los de Lorca, Alberti y Cernuda) pero que se nutre de la mirada social de la generación del 50 y se basa en la consigna de un “realismo en singular”, vehiculado a través de los conceptos de ficcionalidad, artificio, experiencia, utilidad, contrato, vínculo social e implicación ética. El capítulo 3 del citado libro, “Los dulces ochenta y el juego de los rótulos” (2004a:113-194) examina con detenimiento la propuesta de “la otra sentimentalidad” (2004a:116-125) y su evolución hacia la “poesía de la experiencia” (2004a:125-137).

2.3.1. La otra sentimentalidad

Tres años después de la publicación de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), y de haber efectuado un giro radical en los poemarios *Tristia* (1982) y *El jardín extranjero* (1983), Luis García Montero publicaba, junto con sus compañeros Álvaro Salvador y Javier Egea, el manifiesto de “la otra sentimentalidad”⁹⁵. En él se exponían las bases de un proyecto poético que daba testimonio del magisterio intelectual e ideológico de Juan Carlos Rodríguez sobre ellos, pues el cometido básico era lograr un tratamiento de los sentimientos que permitiese despojarlos de su esencialización burguesa, y concebirlos como una materia analizable y transformable.

García Montero abre su artículo “La otra sentimentalidad” con una breve recapitulación de la inercia histórica de la poesía que, como había analizado Juan Carlos Rodríguez (1990), venía funcionando en torno a dos conceptos burgueses: el de subjetividad y el de expresividad. Desde el amor garcilasiano al vitalismo maldito, el género lírico asumía la tarea de convertirse en refugio íntimo y práctica sincera. García Montero resume esta actitud parafraseando a Bécquer: “¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo” (1983a:37)⁹⁶. Para esta tradición crítica, el sujeto burgués tenía dos

95 El manifiesto se componía de tres textos, cada uno de un autor. Luis García Montero contribuía con el artículo “La otra sentimentalidad”, que había sido publicado en *El País* el 8 de enero de 1983. Álvaro Salvador aportaba el ensayo “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad”, también publicado con anterioridad en los periódicos de la Cadena de prensa del Estado en junio de 1983. Javier Egea escogía un soneto, “Poética”, para ilustrar las bases teóricas expuestas por sus compañeros. El volumen *La otra sentimentalidad* salía a la luz en la colección Los Pliegos de Barataria de la Editorial Don Quijote de Granada unos meses después. En *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (2003), Francisco Díaz de Castro repasa las claves y la gestación de este movimiento poético, y ofrece una selección de los textos más significativos del movimiento. Pedro Roso, en *La otra sentimentalidad de Luis García Montero* (1993), se centra especialmente en la contribución de este poeta.

96 Evidentemente, García Montero está jugando con el célebre verso de Bécquer “Poesía eres tú”. García Montero explora el significado ideológico de esta perspectiva en “Gustavo Adolfo Bécquer y la épica de la intimidad”: “Cuando asume la famosísima definición de la rima XXI, “¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú”, sigue la tradición de la geografía emocional burguesa que une a la palabra lírica y a la mujer en el ámbito privado del sentimiento, pero lleva el proceso más allá de los límites domésticos, para aludir al vano fantasma de niebla y luz que constituye el paraíso interior del sujeto escindido. La trampa de esta rima, la otra cara de los versos, hay que buscarla en la conciencia estética. Poesía eres tú porque encarnas el sentimiento, pero el poeta soy yo, sólo yo, porque me encargo de luchar con el lenguaje para darle una forma objetiva a la intimidad, apoyado en los recursos de mi oficio. También el juego lírico del sujeto escindido participa de la división ilustrada: mujer (sentimiento) y hombre (razón)” (2000:193). Miguel Ángel García ofrece una lectura parecida: “Obviamente, la poesía no puede

vertientes aparentemente distintas, pero aunadas dentro de la lógica interna de clase a la que pertenecían. García Montero considera que los dos términos de la disyuntiva están igualmente naturalizados por el tamiz ideológico que se pretende problematizar: tanto el polo subjetivo e íntimo (“intimidad”, “estilización de la vida”) como el de índole más objetiva o externa al individuo (“experiencia”, “cotidianización de la poesía”) ⁹⁷ se expresan en el poema como pertenecientes a esa “vieja sensibilidad”, que se hace necesario trascender. También es significativo que el extremo subjetivo se ligue a una voluntad estetizadora, mientras que la opción experiencial se une a una cotidianaización que parece implicar cierto rebajamiento:

...surgieron dos caminos aparentemente muy diferenciados, pero que son en realidad las dos cabezas de un mismo dragón: la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianaización de la poesía. Unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras, es la vida diaria –esta inquilina embarazosa– la que se hace poema. Y siempre como telón de fondo la vieja sensibilidad, que se ofrece a la literatura o que recibe su visita (1983a:38).

Frente a un modelo que ha sido hegemónico durante siglos, la propuesta de la “otra sentimentalidad” procura una toma de distancia respecto a unos conceptos que habían sido ya naturalizados por la inercia burguesa.

decirse a sí misma, necesita al hombre para que la diga. La poesía la posee el hombre, como posee a la mujer. Y cuando la mujer, que es poesía, decide hablar de lo que no es sino su organización íntima, de los sentimientos, la pasión o la ternura, accidentales en el hombre y la piel misma de la mujer, el producto inevitable es la sublimación de lo cursi. No otro son los límites y las aporías que marca a las concepciones poéticas de Bécquer la ideología burguesa hegemónica y la constitución bifronte del sujeto, por parte de esta misma ideología, a partir de un rostro sensible y sentimental, privado, y otro rostro público, racional” (2010:51-2).

97 Esto enlaza con las lecturas opuestas que, en *Poesía, cuartel de invierno*, el poeta hará de Unamuno y Jiménez y a las que se acaba de aludir: frente a la estilización de la vida del segundo, que García Montero relaciona con un afán resacralizador del poeta, contrapone el ejemplo unamuniano, de una sana cotidianaización de la poesía. Los segundos términos de esta dicotomía básica, como se ha visto, serán posteriormente recuperados y revitalizados para conformar la apuesta básica de García Montero por una atención a la realidad, que permita huir del ensimismamiento subjetivo propio de cierta modernidad. Frente a lo que parece definirse como esencialización poética de la vida (“estilización de la vida”), para García Montero será preferible dejar que la realidad impura impregne la poesía (“cotidianaización de la poesía”). En 1983, sin embargo, el poeta todavía se hallaba próximo a la perspectiva de Juan Carlos Rodríguez, quien, como se ha dicho, consideraba que ambos polos eran ideológicamente similares, por su inutilidad frente a la ideología burguesa.

El cuestionamiento de la identidad desvelaría su condición falaz y los sentimientos, entonces, aparecerían en su calidad de emociones analizables, explicables desde una lógica histórica e ideológica y, por tanto, deconstruibles y reconstruibles. Desde este punto de vista, la poesía podía actuar como medio privilegiado para estudiarlos: “Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos” (1983a:39). También para (re)crearlos: los conceptos de “simulacro” y “representación” sustituyen, para García Montero, a la vieja idea de expresividad, de ahí que la poesía ya no sea sinceridad sino ficción verosímil y se pueda acoger a una nueva genealogía poética⁹⁸. Las defensas del artificio poético por parte de Diderot o Gil de Biedma⁹⁹ apuntalarían la capacidad de la poesía para explorar y construir un modo de sentir distinto y libre de las flexiones burguesas. Este ya habría sido preconizado por Machado:

Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida. Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna (1983a:40).

El contenido básico de esa sentimentalidad radicaría en la ternura entendida como una forma de rebeldía, una propuesta que comprendiese la potencialidad ideológica y política de las emociones. Esta idea inicial,

98 Por una parte, García Montero ostenta la postura posmoderna que desconfía de las esencias (de las grandes narrativas, se diría con Lyotard) al procurar la desustancialización de la subjetividad y negar cualquier verdad interior pura. Pero al defender las ideas de representación, simulacro y verosimilitud parece estar retrocediendo a una postura neoclásica mediante la postulación implícita de un original o entidad previa respecto al que se pueda representar y ser verosímil. En ese sentido, el concepto de simulacro que emplea se asemejaría más al ilustrado y neoclásico (Diderot, al que cita) que al posmoderno (Baudrillard). Esta cuestión será abordada de manera más específica en el capítulo 5 del trabajo.

99 En el texto que se está analizando, García Montero toma de estos autores una idea del artificio poético ligada a la noción de ficcionalidad: “... es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste” (1983a:39). De Gil de Biedma toma como referencia el poema “El juego de hacer versos”, una pieza que que enfatiza la naturaleza artificiosa de la poesía mediante su sometimiento a ciertas reglas.

escueta pero claramente alineada con las tesis de Juan Carlos Rodríguez, va a ser reformulada en numerosos artículos posteriores. Piezas como “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para seres normales)” o “De la poesía como género de ficción”¹⁰⁰, así como otras contenidas en los numerosos estudios del autor, irán confirmando una evolución desde una posición externa a la dialéctica burguesa a otra caracterizada por cierta inclinación hacia el polo objetivo, externo y “real”, incluido en ella. “Realismo” será una palabra clave en todas ellas, así como en las aproximaciones críticas que esta obra suscita¹⁰¹.

2.3.2. Poesía experiencial, años 80

Este proceso se comprueba en la lectura particular que Luis García Montero efectúa de la poesía experiencial: el ensayo “La poesía de la experiencia”, publicado en 1998¹⁰², condensa las claves de una propuesta poética entroncada en la tradición anglosajona. Se vincula, además, a una lectura personal de Machado y Cernuda, así como a un ideario ilustrado que estaría detrás de ciertas aproximaciones a la postmodernidad.

García Montero comienza explicando la filiación primera de la poesía experiencial. Así, identifica como fuente teórica la lectura que Gil de Biedma había hecho de *La poesía de la experiencia*, el estudio que Langbaum había publicado sobre la poesía romántica y victoriana inglesa en 1957¹⁰³:

100 “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)” pertenece al libro escrito con Antonio Muñoz Molina *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993a); “De la poesía como género de ficción” está incluido en el volumen de ensayos *Aguas territoriales* (1996b).

101 Luis García Montero definirá su propuesta poética como la de un “realismo singular” (1993c). La mayoría de los estudios críticos asumen esta perspectiva: así, Consuelo Candel estudia la obra del autor como emblemática de un “realismo dialéctico” que frente a una idea simple de realismo, tenga en cuenta “una lectura bifronte que aúne los intereses individuales a los históricos” (2002:208). Luis Bagué Quilez habla de ese realismo singular, como configurador de una propuesta de compromiso dependiente de “un discurso racional que se enuncia en un tono moderado y de un estilo figurativo que subraya la comunicación entre el escritor y los lectores” (2006:34).

102 Forma parte del volumen de autoría colectiva *Luis García Montero. Complicidades*, editado por la revista *Litoral* en homenaje a Luis García Montero. El mismo texto sirve de prólogo a *Poemas*, la selección de su obra que el poeta publica en 2004.

103 Gil de Biedma, gran conocedor de la tradición poética anglosajona, habla del libro de Langbaum en varias ocasiones. En “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, lo califica como “el mejor estudio que

Robert Langbaum tituló así, *La poesía de la experiencia*, un estudio sobre la evolución de la poesía inglesa a partir de Wordsworth y Coleridge, centrado especialmente en los monólogos dramáticos de Browning. Según Langbaum, la moral poética del romanticismo sólo encontró justificación en la mirada relativa de una experiencia individual. Su estudio no procura la defensa de una poesía que se limite a narrar testimonios superficiales de la vida; por el contrario, se dedica a estudiar unos poemas que pretenden crear, artísticamente, debido al perspectivismo sentimental, las condiciones necesarias para que se reproduzcan en el lector las experiencias estéticas vividas por el poeta (1998a:13-4).

Esta propuesta sería aprovechada por Gil de Biedma y el grupo de Barcelona y, en los ochenta, por un grupo de poetas que, como él, habrían querido “alejarse del culturalismo excesivo y de la diversión experimentalista, en busca de otras tradiciones más cercanas a la reflexión moral y al realismo estético” (1998a:14). La voluntad de diferenciación que guía la entrada en el campo literario parece obvia en esta toma de posición, con la que el poeta busca un espacio propio entre opciones que califica de agotadas y procura, asimismo, una serie de precursores que la avalen. Para García Montero, la feliz “normalización lírica” de la democracia permitía la distancia suficiente para, por un lado, rebatir la condena de todo el realismo social y, por otro, cuestionar la legitimidad de la reacción pendular que, de la mano de los novísimos, eclosionaba en “el gusto excesivo por la ruptura y... el esteticismo radical” (1998a:14). En este sentido, los nuevos poetas experienciales de los ochenta ignorarían conscientemente a la generación inmediatamente anterior para recuperar a Otero, Hierro, Celaya, González, Gil de Biedma, Barral, Caballero Bonald o Brines.

Para concretar los rasgos específicos de la propuesta experiencial, García Montero acude, en primer lugar, a una serie de nociones con las que los críticos habían saludado su aparición y desarrollo: el paso “del culturalismo a la vida” señalado por García-Posada; la “conquista de la

conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración” (1980:50). En “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma relaciona las tesis de Langbaum con la poesía de madurez de Luis Cernuda (1980:348-9). Esta cuestión será objeto de un tratamiento más detallado en el capítulo 5.

vida cotidiana” que implicaba una ganancia en “sustancia narrativa, cotidianeidad, lenguaje coloquial, humor”, características destacadas por Rico (1998a:15). Pero el aporte sustancial giraría en torno a tres conceptos:

... me encuentro cómodo junto a algunos poetas que defienden ciertas tradiciones y conceptos literarios como la ficcionalización del yo, la palabra urbana y el conocimiento moral de la individualidad. Y, sobre todo, confío en los poetas que tienen el pudor suficiente como para huir a toda costa del ridículo (1998a:16).

Las nociones claves son ahora la de *personaje poético*, *escenario urbano* y una consideración tonal acerca del *decoro*, para analizar los sentimientos mediante el “conocimiento moral de la individualidad”. Todos estos ingredientes estarían al servicio de la verosimilitud pues, como explicaba Gil Biedma citando a Spender, “La poesía no enuncia verdades; enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros” (1998a:19).

No es difícil comprobar cómo, mediante el acento en la vida cotidiana como ámbito de la poesía experiencial, aparece enfatizado uno de los polos de la dicotomía que se rechazaba en el programa de “la otra sentimentalidad”. Juan Carlos Rodríguez había señalado que tanto la cotidianización de la poesía llevada a cabo por el *Diario* de Unamuno como la poetización de la vida realizada por Juan Ramón Jiménez pertenecían a una misma órbita inherente a la ideología burguesa. En *Poesía, cuartel de invierno*, ya parecía privilegiarse la apuesta realista que contenía el primero de los términos. La opción más empirista parece ahora claro, en la medida en que se asume como clave de la poesía de la experiencia una “cotidianización”.

El autor escoge también su herencia poética. Dentro de la tradición de la poesía en español, García Montero recoge la distancia objetivadora entre sentimiento y escritura que habría impuesto Bécquer y el cuestionamiento de la subjetividad esencial que, ligado a la postulación de una nueva sensibilidad, habría efectuado Machado¹⁰⁴. El artificio distanciador como

104 García Montero atribuye a Bécquer el logro de una distancia entre el sentimiento y la escritura, a

medio de generar experiencia lleva también a las reflexiones sobre la intersubjetividad del poema hechas por Cernuda en *Historial de un libro*, el texto de 1958 en el que repasa su trayectoria. Dentro de la historia literaria anglosajona, García Montero recurre al último Eliot y a Auden para reivindicar el perfil rebajado pero auténtico del nuevo poeta y de su lenguaje; ambos deben estar integrados en la sociedad, en el seno de la cual actuarían como agentes críticos (1998a:19).

Estos elementos conforman una estética que es calificada explícitamente de “ilustrada”¹⁰⁵, con la que García Montero trata de regresar a las raíces de la modernidad y articular, a partir de ella, una propuesta correctora del rumbo negativo que, como se ha visto repetidamente, arrancaba del romanticismo. Con ella, además, se quiere poner en práctica una postmodernidad de tintes implícitamente habermasianos¹⁰⁶:

partir de su frase “Cuando siento, no escribo” (1998a:18). Esta idea será desarrollada, junto con otras, en la reivindicación que el poeta hace del sevillano en *Gigante y extraño*, con el objetivo de ensalzarlo como precursor de la modernidad (2001). Como ya se ha apuntado en cuanto a Machado, este aparece como iniciador clave de la puesta en duda del sujeto simbolista y como figura que ensaya una nueva configuración sentimental. García Montero desarrolla una lectura en estas claves del “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses” perteneciente al *Cancionero apócrifo*, del “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia”, de las “Reflexiones sobre la lírica” y, finalmente, de las “Dos preguntas de Tolstoi” (García Montero 1998a).

105 Tanto la alusión a las reglas, al tono rebajado y a la representación verosímil como el recurso a Baumgarten, Cassirer o Diderot así lo confirman. García Montero alude a la obra de Ernst Cassirer *La filosofía de la Ilustración* (1943) y al artículo de Russell P. Sebold “Sobre la actualidad de las reglas”. Explica que “la autonomía de la escritura sólo puede apoyarse lógicamente en los caminos de la razón, la observación y la experiencia” (1998a:17). Finalmente, su recurso a la estética biedmiana confirma que su concepto de representación es ilustrado: “Cuando Jaime Gil de Biedma se apropia interesadamente de los caminos de la experiencia según Langbaum, cuando cita a Stephen Spender para afirmar que la poesía no enuncia verdades, sino las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros, el poeta barcelonés revive el concepto de representación ilustrado. La imitación clásica se diferencia de la copia, porque pretende un simulacro que haga posible en el interior del texto las energías de la realidad” (1998a:17).

106 En la medida en que esta estética establece un vínculo implícito con la razón comunicativa propuesta por Jürgen Habermas como elemento que garantiza una postmodernidad que, así, vendría a completar el proyecto inacabado de la modernidad, las ideas de García Montero poseen un fondo habermasiano. Así lo reconocen Scarano (2004a:193), Iravedra (2007:89) y Pulido (2000:505). Candel Vila y Bagné Quílez, de hecho, estudian la obra del autor dentro de esta clave. Candel Vila considera que el realismo dialéctico puesto en práctica por García Montero se enmarca dentro de esta vocación “En esta revisión de la modernidad, Luis García Montero se acercaría a la lectura de la postmodernidad que hizo Habermas, oponiéndose a la tesis de la muerte del proyecto moderno” (2002:531). De igual manera, Bagné Quílez explica que el tipo de compromiso que la poesía de este autor vehicula debe entenderse en el marco de una posmodernidad “en clave progresista” (2006:34) que concuerda con “los postulados de Habermas acerca de la funcionalidad y la rentabilidad estética de la modernidad” (2006:34). Para una síntesis de la postura habermasiana al respecto, véase “La modernidad: un proyecto inacabado” (1986);

Recuperar el futuro, según están las cosas, tiene más que ver con unos ojos ilustrados capaces de aprender las enseñanzas del romanticismo que con unos ojos románticos empeñados en acabar con la Ilustración. En la llamada poesía de la experiencia se produce una lectura precisa de la postmodernidad. La denostada poesía de la experiencia no pretende una guerra de tribus estéticas generacionales, sino un regreso a esta indagación en la modernidad. Cuando habla de personaje poético, de verosimilitud, de escenarios urbanos y realistas, más que renunciar a las ambiciones de la poesía, lo que hace es volver a un concepto del arte que duerme en las raíces de la modernidad... (1998a:16-7).

La cuestión del lenguaje poético parece dirimirse en un ámbito de reglas estilísticas y decisiones temáticas. La confianza referencial inherente a su vocación realista –García Montero alude a la imitación clásica como “simulacro que haga posible en el interior del texto las energías de la realidad” (1998a:17)– pone de manifiesto una visión amable de la palabra. En línea con el optimismo ilustrado, esta aparecería como un instrumento cuyo manejo esforzado y consciente aseguraría cierto control de los resultados poéticos.

Al mismo tiempo, la problematización poética o de la experimentación vanguardista con el lenguaje se convierte en objeto de una crítica cada vez más acerva. En “Una musa vestida con vaqueros” (1994)¹⁰⁷, García Montero participa en el debate abierto por el auge de la poesía de la experiencia y replica a las objeciones planteadas desde distintos ámbitos poéticos y críticos¹⁰⁸. Amparándose en razones ideológicas, el poeta explica que la ruptura de la convención lingüística es reaccionaria porque quiebra uno de

para una crítica de la extrapolación habermasiana al campo estético, véase Peter Duvenage, *Habermas and Aesthetics. The Limits of Communicative Reason* (2003).

107 El artículo, publicado en el número 565 (1994) de la revista *Ínsula*, está incluido en *Aguas territoriales* (1996b).

108 Los presupuestos de la poesía experiencial fueron contestados, como es sabido, desde distintas áreas y desde diferentes posturas. De modo muy general, se puede decir que el grupo Alicia Bajo Cero (1997), Isla Correyero (1998) y Jonathan Mayhew (1992; 1999; 2009) rechazaban la dimensión conservadora que identifican en su estética, y ligan la ausencia de reflexión sobre el instrumento lingüístico a una configuración de la realidad en torno a lo consensuado. Para un repaso de los argumentos y episodios de esta polémica, véase Scarano (2004a:137-172), Iravedra (2006, 2007:108-140), Casado (2005:127-154; 167-181) y Mora (2006:47-131).

los instrumentos de convivencia colectiva¹⁰⁹. García Montero responde a la observación de Miguel Casado, que recogía la definición barthesiana de la poesía como “el lenguaje de las transgresiones del lenguaje” (2005:129)¹¹⁰. Para García Montero, este tipo de posturas son solo derivaciones estertóreas y estériles de la modernidad negativa que generaba las corrientes estudiadas en *Poesía, cuartel de invierno* y que, en la actualidad, adquieren incluso una dimensión “reaccionaria”:

Que la poesía es el lenguaje de la transgresión del lenguaje no puede aplicarse desde luego a toda la historia de la poesía; se trata sólo de una corriente negativa, surgida en el interior de la modernidad, que basó su configuración ideológica en el exceso y la ruptura de la norma ... Hay que utilizar con distancia histórica las mentalidades estéticas superadas por la historia para no acabar escribiendo con un talante excesivamente reaccionario. ¿Por qué la mentalidad vanguardista mantenida en la actualidad es reaccionaria? Porque se basa en unos cimientos ideológicos, la separación enfrentada del yo y el sistema, que han sido nefastos para el individuo (una concepción sacralizada, no histórica, de los individuos), para la sociedad (un sociologismo homogeneizador que niega la importancia de lo individual) y para la poesía (obsesionada por novedades ingenuas, más empeñada en romper que en construir) (1996b:73).

De este modo, la propuesta poética de García Montero parece cristalizar en un realismo experiencial, vehiculado a través de una vocación comunicativa y una dicción sencilla, mediante la que participar de la normalidad y establecer un espacio para el encuentro con el ciudadano

109 Son muy interesantes las palabras de García Montero acerca de la dimensión ideológica de ciertas lecturas de San Juan de la Cruz que ponen al místico como ejemplo de una poesía que exalta “las suspensiones del lenguaje”: “La exaltación actual de las suspensiones del lenguaje tienen menos que ver con una lectura objetiva de san Juan de la Cruz, alegre en su abrazo con Dios, que con la necesidad ideológica de convertir la palabra del poeta en una metáfora de la imposibilidad de pensar en vínculos colectivos. Se trata de una de las tradiciones más llamativas en la lírica de los dos últimos siglos, puesta en marcha por el impacto de la mentalidad mercantil en el arte, que hizo de su propia resacralización un territorio de defensa ... Suspender el lenguaje significa en la poesía contemporánea quitarle a las palabras su sentido simbólico de plaza pública, negar la constitución del ser como diálogo, trabajar por el desprestigio del idioma compartido, a favor de una visión de la individualidad basada en una *mismidad*, una nostálgica perfección individual, anterior a la conciencia y desvinculada de la historia y de la sociedad” (2006b:172-3).

110 Miguel Casado esbozaba una visión crítica de la estética experiencial en “Para un debate sobre la crítica de poesía”, de donde procede esta sentencia barthesiana sobre el lenguaje poético. El ensayo, así como otros con los que Casado participa en el encendido debate sobre escuelas poéticas habido en los 90, está recogido en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía* (2005).

común. Esta es una de las ideas claves de la personal “defensa de la poesía” desarrollada en “¿Por qué no sirve para nada la poesía? Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales”, como ya se ha visto.

2.4. Análisis crítico. Huellas de la reflexión lingüística

Un estudio detallado de las lecturas y los programas de García Montero permitirá identificar una progresiva preterición del papel del lenguaje, rasgo que comparten con la percepción de su trayectoria y su acercamiento a la obra de Rafael Alberti. Los conflictos en torno a la naturaleza de la palabra poética aparecen planteados en términos temáticos (así, el debate entre pureza o impureza) o retóricos (una discusión sobre estilos). La dimensión mediadora que el lenguaje abre constituye, sin embargo, una constante de reflexión en el seno de la tradición poética que el autor consigna y explica.

García Montero atribuye las aspiraciones ontológicas del lenguaje a las corrientes poéticas de las que se siente menos cercano. En aras de una poesía de alcance cívico, estas son reemplazadas por un planteamiento que enfatice las virtudes públicas de la palabra. Pero las propias propuestas con las que García Montero trata de enfrentarse a la modernidad negativa parten de un sustento teórico amplio que, desde ámbitos muy divergentes, comparte una clara percepción de la intervención fundamental del lenguaje en la poesía. Lo mismo sucede con ciertos poetas de la tradición que en ellas se asume como propia: estos son sometidos a una peculiar lectura “fuerte”, en la que el protagonismo activo del lenguaje no es objeto de la indagación profunda que sí han realizado otros críticos.

De este modo, tanto la *otra sentimentalidad* como la *poesía experiencial* se amparan en una tradición de pensamiento que, desde perspectivas distintas, otorga un papel fundamental a la escritura como mediación, materialidad o abismamiento. En el primero de los casos, la lectura de Althusser por parte de Juan Carlos Rodríguez, y su aplicación para una

crítica ideológica de la poesía, concede gran centralidad a la escritura y a la función del lenguaje como instrumento que impugna una subjetividad heredada. La poesía experiencial, por su parte, procede de una determinada aproximación crítica a la poesía inglesa romántica y victoriana; la realizada por Robert Langbaum, quien, asimismo, otorga al lenguaje la potencialidad de convertirse en motor de conocimiento y creación vivencial.

Las lecturas de los autores que García Montero escoge muestran este mismo hecho: si ya se había identificado en la interpretación de la trayectoria de Alberti, ahora se verá cómo la lectura de Machado, fuente fundamental de “la otra sentimentalidad”, evidencia una cierta ceguera ante la conciencia machadiana de la autonomía lingüística.

El papel secundario de la reflexión sobre el lenguaje parte de una interpretación un tanto parcial de la tradición poética: la poesía de la modernidad parte de una crisis romántica que trasciende la dialéctica entre subjetividad y realidad diagnosticada por García Montero. Como demuestran los propios teóricos románticos, y ciertos críticos que actúan desde diferentes posiciones hermenéuticas, el romanticismo y la modernidad elevan a un primer plano el rol del lenguaje en las relaciones entre sujeto y mundo.

Cabe entender entonces la versión de García Montero como sintomática de un rasgo especial de la historia poética hispánica planteado frecuentemente en términos de carencia: la ausencia de un romanticismo pleno y de una comprensión crítica de este movimiento. En este sentido, puede resultar pertinente y sugestivo considerar el relato teórico que construye García Montero a la luz de los acercamientos efectuados por Octavio Paz, Philip Silver o Miguel Casado a la cuestión romántica en la tradición hispánica, y, también, sus argumentos acerca de una insuficiencia en el pensamiento poético que, derivada de la falta apuntada, el siglo XX habría pretendido subsanar¹¹¹. Luis García Montero muestra una

111 El debate acerca de la existencia o inexistencia de un romanticismo español posee puntos de elevado interés y plantea una serie de conflictos. Philip Silver lo había tratado ya en *La casa de Anteo*, donde relacionaba la falta de autoconciencia poética de los autores españoles con la ausencia de un verdadero romanticismo (1985:20 y ss.). Jonathan Mayhew argumenta que esta idea primera de Silver supone la

comprensión del Romanticismo que, al centrarse en la apuesta subjetiva que este supuestamente habría potenciado, acaba por soslayar los matices de un movimiento que sacudió los cimientos del pensamiento occidental. También, como se ha adelantado, se hace necesario englobar esta lectura de la tradición dentro de una toma de posición, a la que subyacen motivos de posicionamiento estratégico dentro del campo literario.

2.4.1. Sentimentalidad y escritura. Las tesis de Juan Carlos Rodríguez

La formulación de “la otra sentimentalidad” se ancla en la tradición crítica marxista-althusseriana representada por Juan Carlos Rodríguez, que concede una especial atención a la materialización de la ideología en el lenguaje. Como se ha visto, García Montero trata de huir de la intimidad subjetiva tradicionalmente expresada en la poesía, en una tentativa que parte del radical cuestionamiento al que Juan Carlos Rodríguez había sometido el concepto de literatura como expresión del sujeto burgués.

Juan Carlos Rodríguez parte de las tesis de Althusser sobre la condición material de la ideología, para examinar su configuración como inconsciente de todo discurso, incluido el literario¹¹². Así, examina la concepción de la literatura como expresión del interior, y la idea del individuo al que este interior remite, como dos nociones profundamente históricas, en absoluto esenciales, y derivadas de la hegemonía ideológica burguesa. Frente a la

aplicación de un molde de desarrollo ideal un tanto teleológico, que resulta perjudicial para la poesía hispánica (1994:12). En *Ruina y restitución. Reinterpretación del romanticismo en España*, Silver explica que quizás no sea tan fundamental la necesidad de ‘tener’ un romanticismo pleno, dada la riqueza de la poesía del siglo XX: “Lo cual hace pensar en España como ejemplo opuesto a la concepción que relaciona el romanticismo nacional y la poesía moderna como causa y efecto, pues, sin un vigoroso movimiento romántico que la precediera, la poesía española del siglo XX ya no se encuentra ni a la zaga ni al margen de Europa” (1997:17).

112 Como es sabido, Althusser reformula la noción de “ideología” de Marx. Examinando la evolución de Marx, Althusser detecta un momento de “ruptura” (*coupure*) epistemológica: mientras la obra anterior a 1845 poseía un marcado carácter “ideológico”, las *Tesis sobre Feuerbach* marcarían el inicio de su etapa “científica”. Frente a Marx y Engels, para quienes la ideología es una “falsa conciencia” (un enmascaramiento o deformación de las condiciones reales de existencia y de la dominación de clase), Althusser enfatiza el carácter inconsciente de su funcionamiento al decir que representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (1988:23) y explicar que tiene una existencia material (1988:27). De ahí que los productos culturales sean un objeto de estudio indispensable para examinar los modos de cristalización de ese “inconsciente ideológico”.

dialéctica entre siervo y amo típica del feudalismo, el capitalismo habría necesitado, desde el inicio, la postulación del hombre como un sujeto libre y autónomo, capaz de establecer relaciones mercantiles con otros individuos iguales (1990)¹¹³.

El propio carácter ubicuo y engañoso de la ideología enmascara su proceder y ambas nociones se incorporan a la conciencia como conceptos esenciales y naturalizados que crean, además, una crítica y una norma idénticamente sustancializadas y aparentemente desprovistas de flexión ideológica o histórica. Tanto la práctica como la crítica poética han estado encaminadas a resolver la contradicción inherente a una ideología que se esconde a sí misma. Este punto de partida sirve a Juan Carlos Rodríguez para realizar un análisis ideológico de la poesía moderna en sus distintas vertientes, del que parte en cierto modo la visión de la tradición como discurso subjetivo que traza García Montero en *Poesía, cuartel de invierno*¹¹⁴.

Juan Carlos Rodríguez propone otra Crítica que, “desde afuera”, permita identificar el inconsciente ideológico inherente a un determinado texto y, en particular, al enunciado del “yo soy” que ha obsesionado a gran parte de la poesía. También describe “otra” poesía, en la que se hallarían los fundamentos teóricos de la otra sentimentalidad que están, como se verá, ligados a una reflexión sobre el lenguaje. Una poesía externa al

113 A Juan Carlos Rodríguez le interesa analizar cómo este axioma tiene una peculiar plasmación en el nivel literario: mientras la matriz ideológica de la literatura feudal estaría determinada por el “sustancialismo” y el “organicismo” de un mundo estructurado como un cuerpo jerarquizado según el orden esencial emanado de la divinidad, el capitalismo incipiente, por el contrario, se caracterizaría por el “animismo” y la exaltación de un “alma bella”, como medios de legitimar al individuo mediante el mérito. Dos ideas de la sociedad se enfrentarían durante la etapa de transición entre ambos modos de producción: la que la concebía como una “jerarquía de sangres” inamovible, y la que procuraba una desustancialización a través de una “jerarquía de almas” determinada por el mérito. En un estado de ulterior desarrollo de las relaciones burguesas, la noción de alma será reemplazada por la de “sujeto”. Juan Carlos Rodríguez estudia con detenimiento y suma agudeza todas estas cuestiones, así como la compleja convivencia de ambas matrices en la literatura del Siglo de Oro, en *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990:66).

114 En *La norma literaria* (2001), Juan Carlos Rodríguez explora cuatro formulaciones diferentes de la poesía burguesa moderna: la poesía pura de Mallarmé; la poesía moral de Machado; la vanguardia del 27 y la poesía comprometida de Alberti. En *Dichos y escritos* (1999), pese a centrarse en la corriente de la otra sentimentalidad y en la poesía experiencial, hace numerosas referencias a otros discursos poéticos (en especial, en lengua española) como discursos emanados de la matriz ideológica burguesa. Lo mismo ocurre con la poesía de Lorca, analizada en *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia* (1994b).

orden burgués basado en un sujeto esencial vendría dada por una escritura materialista que, en lugar de resolver las contradicciones determinadas por el inconsciente ideológico, las pusiese de manifiesto, las desvelase y explotase. El protagonismo del lenguaje en este proyecto es evidente, dado el énfasis puesto en la materialidad del instrumento lingüístico en que se plasma la ideología. Juan Carlos Rodríguez considera que no existe un lenguaje poético como entidad esencial¹¹⁵, pero toda poesía se resuelve en lenguaje. La poesía revolucionaria no lo sería por sus contenidos, sino por una conciencia de la materialidad que permitiese, como en el caso de Brecht y Maiacovski, una “poesía escrita de otra manera” (1999:35), en la que se diera “la enunciación de las contradicciones en el interior del discurso” (1999:36).

Precisamente ese es el punto de partida teórico específico de la otra sentimentalidad. En *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética”)* (1999), Juan Carlos Rodríguez explica cómo la consolidación del sistema capitalista en la joven democracia española había originado una sustancialización de la poesía, que trataba de velar su dimensión ideológica. Proponía entonces otra concepción de la escritura poética, que partiera de una “nueva relación del poeta con el lenguaje a través del inconsciente y la inmanencia” (1999:40) como modo de trascender la dicotomía básica del inconsciente ideológico burgués. El lenguaje se concebía como potencia inmanente e inconsciente; esta sería la base teórica de una cotidianización que no es meramente temática. Se trataba, pues, de anular la oposición entre subjetividad y objetividad, mediante una “fusión de vida y escritura que, además, pretendía romper

115 Juan Carlos Rodríguez es claro al respecto: “No existe un lenguaje poético, sino textos poéticos. La poesía no porta valor en sí misma sino el valor que, en cada coyuntura histórica, le da el inconsciente ideológico/literario, al que la poesía aporta, a su vez, un valor específico ... A partir del hecho de que el lenguaje poético no existe más que como ideología consciente/inconsciente, ello implica de inmediato una nueva relación del poeta con el lenguaje, con su mundo de metáforas e imágenes, con su técnica, retórica y métrica, y, sobre todo, con la asunción del lenguaje de la calle. No ha habido jamás manera de establecer un lenguaje “puro” porque todo ha estado siempre marcado por los signos del mercado y del poder en cuyos entresijos se ha movido siempre la poesía. No ha habido lengua poética que no fuera lenguaje callejero o, peor aún, signo/símbolo de la ideología dominante” (1999:39-40).

la diferencia entre *lo privado y lo público*” (1999:41) empleando un nuevo lenguaje que problematizara la plasmación tradicional del “yo soy”:

... la posibilidad, por tanto, de producir o construir un lenguaje nuevo u otro donde poder enganchar el yo soy, esto es, el problema de la individuación; d) sólo a partir de ese “yo soy” enganchado a un lenguaje otro se podía establecer a la vez un lenguaje colectivo de lucha (la relación yo/nosotros) a partir precisamente de lo que hasta entonces no existía sino bajo trampas: se trataba de conseguir la propia individualidad colectivamente libre (1999:31).

Pero Juan Carlos Rodríguez es perfectamente consciente de que esta tentativa se frustrará, tanto por la deriva empirista del proyecto como por la condición burguesa de los precursores escogidos: ambos factores causarían la literal “disolución” de los planteamientos marxistas iniciales. El giro al realismo implica para Juan Carlos Rodríguez sustituir el cuestionamiento de lo ideológico invisible por una mera constatación de los efectos que este sustrato tenía en la “experiencia” de cada día, y así *“la práctica poética no podía partir de la conceptualización teórica de lo invisible capitalista, sino de los efectos concretos y experienciales de la vivencia de cada día”* (1999:46)¹¹⁶. Y tanto el recurso a Machado como a los ingleses Auden y Eliot corroborarían este desplazamiento hacia el marco ideológico que estaba siendo problematizado. Gil de Biedma y Eliot pecarían de un “experiencialismo claramente empirista” (1999:36). Es dentro de esta edulcoración donde Juan Carlos Rodríguez entiende el recurso a la idea machadiana de la “nueva sensibilidad” como base teórica del proyecto. La noción de Machado¹¹⁷ sólo tendría sentido dentro de un marco

116 En cursiva en el original.

117 En *La norma literaria*, Juan Carlos Rodríguez repasa el abanico de interpretaciones machadianas: frente a las lecturas que han acentuado la figura de Machado como emblema ético-político, otras se centran en el texto en sí, para subrayar la hondura de presencias como Dios, el Tiempo, el Amor, o bien para rechazar desde presupuestos esteticistas los procedimientos poéticos del sevillano. Todas ellas, para Juan Carlos Rodríguez, parten de un idéntico respeto a una serie de nociones esenciales derivadas de la idea de sujeto: la poesía, los grandes temas, la moral o la belleza. La interpretación de García Montero podría incluirse, como se verá, entre las primeras. En cambio, Juan Carlos Rodríguez cree que una lectura de Machado “en su radical historicidad” debe señalar cómo el sevillano, pese al posicionamiento progresista que evidencia su vinculación con los krausistas y la Institución Libre de Enseñanza, no

pequeñoburgués que seguía identificando poesía con sensibilidad, y que ya no se correspondía con la filiación althusseriana de sus propuestas¹¹⁸.

rompe con el inconsciente ideológico del sistema al que se quiere enfrentar. Tanto su laicismo estoico (su consideración de la poesía como hecho moral) como su vitalismo naturista (conjunción de materia y espíritu) le impulsarían a sustituir el subjetivismo por una mirada al Otro que remata en un “salto desde el “Otro” a la “comunidad” de todos los “otros”” (2001:250) y a reemplazar la poesía como metalenguaje por una palabra diaria que diera cuenta de la “vida vivida” (2001:253). Pero estos rasgos se enmarcan dentro del intento burgués por instaurar su hegemonía, mediante la incorporación de España a la modernidad europea; de hecho, Juan Carlos Rodríguez interpreta la presencia del vacío en el último Machado no como una conciencia de la nada presentada por el lenguaje, sino como la intuición del fracaso de esta empresa ideológica: “Entre un ayer que ha sido una nada inútil y un mañana que volverá a ser un hueco, Machado reproduce así la continua obsesión de los del 98, de los modernistas, etc..., por incorporar a España a la Historia (es decir: a la historia de la burguesía occidental, la representante de la Razón y la Idea, etc.). Pero como el *mañana* no parece tan pasajero, Machado acentúa progresivamente su obsesión por rellenar ese hueco, por otorgarle el sentido que le falta: si no, el espejo no reflejará nada, salvo el hueco de sí mismo: nuestra historia colgada de un árbol. Obsesión por el *sentido*: la poesía “*palabra en el tiempo*” y Juan de Mairena “*poeta del tiempo*”. O sea: esencializar el movimiento, o movilizar lo esencial; poner en marcha a la vez el “Espíritu” y la “historia” españolas, fundiéndolas en una verdad nueva: la España que alborea” (2001:255-6).

- 118 Dice Juan Carlos Rodríguez en unas palabras fundamentales sobre el paso de “la otra sentimentalidad” a la “poesía de la experiencia”: “En este aspecto de “disolución” resultó casi inevitable aludir a la herencia de Antonio Machado –o del propio Gil de Biedma–, o de Alberti, Ángel González, etc. Tampoco nadie iba a negar (muy al contrario) que los términos intencionales de Machado fueran espléndidos; digo sólo que los planteamientos originarios se fundamentaban en otros presupuestos. Limitarse a hablar de una nueva sensibilidad sin más, hubiera sido aceptar la atmósfera neokantiana –y pequeñoburguesa, en general– en que se inscribían, sin duda, las propuestas de Machado (*poesía igual a sensibilidad*)” (1999:42). Es todavía más claro cuando dice: “Lo cierto, sin embargo, es, y vuelvo a insistir en ello, que los presupuestos radicalmente marxistas de la otra sentimentalidad (entre el 79 y el 83) se fueron resolviendo poco a poco a partir de ahí – y quizá fue bueno que así ocurriera– para integrarse en lo que se llamó “la poesía de la experiencia”” (1999:43). Otros autores han ofrecido explicaciones de esta evolución de la propuesta sentimental hacia la poesía experiencial. Así, Álvaro Salvador comparte la mirada crítica de Juan Carlos Rodríguez (1994), mientras que Sultana Wahnón identifica en un mayor énfasis otorgado a la ficcionalidad (que vendría a sustituir el acento en la dimensión histórica de los sentimientos) el principal rasgo que diferencia la segunda propuesta de la primera (2003:509-510). También González-Badía Fraga considera esta evolución como un “devenir natural”, que tiene en el personaje poético y la temática su principal vía de continuidad (2003:155-6). Bagué Quilez detecta la “pérdida de dureza ideológica” en este tránsito: “Más tarde, Álvaro Salvador planteaba que los problemas de perduración de la otra sentimentalidad provenían de su propio fermento cultural. Esta tendencia se enmarcaba, a principios de los años ochenta, en un horizonte de expectativas que todavía remitía a los grandes relatos que había impugnado la posmodernidad, como la lucha de clases o el sentido movilizador de la literatura comprometida, aunque en la práctica el compromiso se alejara de las teorías clásicas. En último extremo, la ficción lírica y la construcción de personajes poéticos legitimarían la perpetuación de un presente injusto y desigual, al situar al protagonista del poema al margen de los vínculos de la identidad o intentar separar al sujeto del escritor que lo había creado. El proyecto inicial del grupo, basado en la propuesta de una experiencia poética de las condiciones de clase, se redujo, en opinión de Salvador, a una estrategia al servicio de la normalización democrática. Entre los motivos que explican la disgregación del núcleo inaugural de la otra sentimentalidad cabe destacar el desencanto frente a la situación política del presente, determinada por el fracaso de la utopía comunista, la revolución tecnológica, la concepción globalizadora del poder y el giro generalizado de las izquierdas hacia el neoliberalismo democrático” (2006:113-4). Miguel Ángel García no ve tal desplazamiento en “Literatura e historia en *la otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso)” (2002),

2.4.2. La conciencia lingüística de Machado

Pero la mención a Machado como precursor privilegiado de la otra sentimentalidad merece también ser examinada con cierta exhaustividad. Conviene observar cómo el poeta granadino realiza una peculiar lectura de la trayectoria machadiana en general y de un texto, el “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge de Meneses” que, nuevamente, evita enfrenar la problematicidad lingüística. Parece adecuado, pues, repasar brevemente las claves de la lectura machadiana para situar esta interpretación específica.

En “Antonio Machado y la voz reflexiva”, un capítulo incluido en *El sexto día* (2000), así como en “La poesía cordial de Antonio Machado”, perteneciente a *El realismo singular* (1993), García Montero describe la trayectoria del sevillano como una reacción contra el esteticismo modernista. Esta estaría vehiculada a través de una indagación fenomenológica en la realidad y un tono sencillo. La huida de la subjetividad simbolista conduciría a Machado a postular una “nueva sentimentalidad” como vía para suturar la herida abierta entre subjetividad y objetividad. García Montero une esa atención renovada a lo objetivo al énfasis en la figura de Machado como poeta cívico y comprometido con las circunstancias históricas, *engagement* del que darían testimonio el perfil bajo de su autorretrato y su famosa preocupación por la temporalidad (2000:203).

García Montero explica en el texto de *El realismo singular* que Machado se aleja del refugio estético modernista mediante una “lectura fenomenológica de la realidad” (1993c:34): de ella resulta una mirada a la realidad expresada a través de un lenguaje coloquial y un tono sencillo¹¹⁹.

donde explica que la lectura de Gil de Biedma que realizaban estos poetas trascendía la idea de un experiencialismo empirista para preservar el marxismo inicial: “Es justamente toda esta carga marxista de fondo, insobornable en su lógica, la que lleva a la divergencia con respecto a la “otra experiencia” de la poesía que Gil de Biedma representó para los poetas conscientes de la historicidad de la poesía y de los sentimientos.” (2002a:18). Si habla de pérdida de radicalismo ideológico más tarde, en su trabajo de 2007 sobre la historia literaria de García Montero.

119 García Montero fecha este alejamiento del modernismo en los siguientes escalones: el prólogo a *Soledades para Páginas escogidas* de 1917, donde, en contra de los postulados modernistas, se define a la poesía como “honda palpitación del espíritu”; el poema “Saludando a los modernistas” del apócrifo Jorge Menéndez, y la entrada “Neobarroquismo: Rubén Darío” del artículo “Para un estudio de la literatura española” (teniendo en cuenta las connotaciones negativas del barroco para Machado, expuestas en

Ese giro se enmarcaría en una reacción frente a la crisis moderna y frente a la consabida escisión entre subjetividad y objetividad; con la propuesta de la “nueva sensibilidad” en el “Diálogo” citado, el poeta hallaba una sutura para esa brecha. En el capítulo de *El sexto día*, Machado estaría para García Montero rechazando el concepto de expresividad, y constatando la existencia de una nada previa a toda formulación verbal, que se hallaría simbolizada por el mar del famoso poema “Caminante, son tus huellas”¹²⁰.

Pero ese descubrimiento no abre la puerta, según García Montero, a ninguna indagación de tipo ontológico o a ninguna desconfianza en el lenguaje, sino que parece ser precisamente este el que restaura, con su intervención, el reino de las cosas. El discurso aparece como fundador de la realidad, que el granadino asocia con una lectura de la posmodernidad enraizada en Berman. El vacío previo permitiría a Machado revalorizar la categoría de la sentimentalidad como un puente intermedio entre la subjetividad y la objetividad, que restauraría la armonía entre individuo e historia y casaría con la imagen más extendida del Machado comprometido. De esta manera, Machado estaría llevando a la práctica los postulados teóricos esbozados en el “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses” (1927) de la siguiente manera:

La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas (Machado citado en García Montero 1993c:51-2)¹²¹.

varios textos de Mairena). Al mismo tiempo, el poeta identifica una apuesta por la sencillez presente desde sus primeros poemas, y cifra en este rebajamiento de la altisonancia el pago de la deuda con el siglo XIX, tan solo matizada por los esfuerzos de Espronceda, Campoamor y Bécquer (1993c:44).

120 Dice García Montero: “El mar no es aquí metáfora de la profundidad, sino una inmensa superficie sin nada encima, o mejor dicho, con la nada encima: una falta absoluta de prefiguraciones y mandatos anteriores al propio camino, a la propia libertad de elección” (1993c:47).

121 Y, efectivamente, en el mismo texto dice Meneses: “Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores” (Machado 2005:710).

García Montero remite la visión de la nada a un concepto de simulacro relacionado con el artificio poético¹²². Sin embargo, otras lecturas del citado “Diálogo” ofrecen otros aspectos que pueden resultar útiles. Philip Silver ha prestado especial atención al problema del lenguaje en Machado, y lee la trayectoria de este autor otorgando el protagonismo a la condición de la palabra poética. Su lectura tiene además la ventaja de tener como uno de sus puntos clave el “Diálogo” mencionado por García Montero.

Silver identifica en la trayectoria de Machado una progresiva conciencia de la mediación negativa del lenguaje, que frustraría toda referencialidad y reduciría a nada la realidad¹²³. Además de detectar una “poética del antiego”, Silver liga la preocupación machadiana por el tiempo a un descubrimiento de que el lenguaje se erige en “separación ontológica ... por la cual todo en la existencia se presenta como una falla geológica” (1985:64-5). De ella darían fe tanto la imagen del mar como las invocaciones a los paisajes o a la tarde, que serían tan solo “apóstrofes de la ausencia” (1985:63).

Pero es sobre todo en el citado “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses” donde Silver reconoce la reflexión más contundente sobre el carácter autónomo y negativo de la mediación lingüística. No hay que olvidar que a las críticas a la subjetividad tradicional de la lírica sigue inmediatamente la referencia a una “máquina de trovar”. Dice Meneses que para hallar esa “nueva sentimentalidad” –que será la reclamada por los poetas de los ochenta– él posee un artefacto:

122 Explica García Montero: “Esta falta de cimientos esenciales en el alma, imagen paralela a la expresión equívoca de las lágrimas entendidas como eco, determina una de las constantes más llamativas de la teoría poética de Machado: la revalorización de la sentimentalidad. La poesía no puede definirse ya como el cauce expresivo de unos sentimientos eternos, porque también los sentimientos son construcciones históricas, andamios cordiales levantados sobre la nada. La historia marca a la poesía no simplemente por los temas y el vocabulario, sino muy dentro de esa reserva de la intimidad que se creía pura, fuera del tiempo. De este modo no puede haber nueva poesía hasta que no se edifique una nueva sentimentalidad, hasta que no se haga carne, sobre todo corazón, otra nueva concepción del mundo” (1993c:50).

123 La apreciación de tal preocupación habría sido entorpecida, según él, por la tendencia de leer a Machado desde las teorías de Bergson y su idea de la intuición como percepción directa o inmediata.

Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende sustituir ni suplantar al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica ... Mi artificio no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que nos da su expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia. La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante la cual el aparato funciona (2005a:711).

La referencia a una “máquina de trovar que no pretende sustituir ni suplantar al poeta ... sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano” (2005:711) no alude, según Silver, a una objetividad sentimental construida en o por el poema¹²⁴. Más bien se referiría al “descubrimiento de la subestructura mecánica del lenguaje” por parte de Machado, en una “ingrata sorpresa” que de alguna manera precede y comparte los postulados del postestructuralismo francés, especialmente de Barthes y Foucault. Silver explica que el funcionamiento de este aparato, binario, por oposiciones lógicas, y la ausencia de intervención humana, lo aproximan a la “escritura sin sujeto” del último Machado. La oposición entre las lecturas de García Montero y Silver es frontal:

... también es fácil imaginar que el descubrimiento de la subestructura mecánica del lenguaje debió de ser para él una ingrata sorpresa. Aunque,

124 De hecho, Silver desautoriza esta lectura: “Una de las pruebas que aducen los críticos marxistas de la recién adquirida conciencia política de Machado es la conversación de Mairena con su criatura apócrifa, Jorge Meneses. Este dice cosas muy fuertes respecto a la sentimentalidad y el individualismo burgués, y tales observaciones parecen sobremanera contrarias al sentir de Mairena y Machado. Sin embargo, lo que Meneses, el populista –pues, evidentemente, no tiene nada de revolucionario– propone es simplemente otra versión de lo que Machado había querido hacer en la primera edición de *CC* con el cuento-leyenda “La tierra de Alvargonzález”. Como escribe Machado en el Prefacio de 1917 a *CC*, desde mucho antes de 1912 había sentido que “la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas”. Por tanto, si el quid de Jorge Meneses y su máquina de trovar no está en ser un ejercicio de autocritica, habremos de examinar más atentamente el mecanismo de esta máquina escribiente tan particular” (1985:76).

como ya antes hemos apuntado, tal vez la sorpresa no fuese inesperada, y llegó en una sazón de la vida de Machado en que la lección no podría haber sido más mortificante. Su identificación de la índole de la presencia ajena¹²⁵ en su forja de la poesía, su descubrimiento de estar poseído por un lenguaje que había sido despojado de su referente externo, al que el mundo se le había ido, dejándolo sin asidero, flotando en el aire, todo lo cual acontecía en un momento en que el “corazón” de Machado estaba “destrozado” por la pérdida de su referente externo, su mujer, Leonor. Por eso en Juan de Mairena hay pasajes que indican que Machado –ironías aparte– también se aferraba al lenguaje como un marinero náufrago a una balsa salvavidas en mitad de una tormenta (1985:79).

2.4.3. Experiencia y lenguaje I: el conocimiento que da la escritura. El romanticismo anglosajón

Una dinámica similar se da con el programa experiencial. Como se ha visto, García Montero parte de un entendimiento del romanticismo como abismación subjetiva, frente a la que propone la integración de sujeto y realidad. Esta vendría posibilitada por una poética, la defendida en “La poesía de la experiencia” (1998a) que arrancaba de las tesis de Robert Langbaum sobre la tradición anglosajona y de la particular relectura que la generación del 50, en especial Gil de Biedma, había realizado en el ámbito español. Pero tanto el trabajo de Langbaum como la revitalización experiencial de los 50 otorgan centralidad al papel del lenguaje: este es el vehículo de cognición poemática, en un hecho fundamental que palpita de modo sólo tácito en el texto de García Montero.

La comprensión del problema romántico en términos subjetivos parece preterir la multiplicidad de matices de un movimiento que se caracterizó, en su flexión anglosajona, por un intento de equilibrio y por una reflexión sobre el papel del lenguaje en la creación de la experiencia. Cierta desatención del caso inglés provoca que, cuando García Montero

125 Es conveniente retener esta apreciación de la mediación lingüística como presencia ajena, en la medida en que señala una determinada manifestación simbólica de esta mediación relacionada con ciertas teorías espectrales señaladas en la introducción de este trabajo.

trata de rebatir la marcha moderna, diseñe una propuesta que desdibuje sus raíces románticas para atribuir las a la Ilustración:

la poesía asume sus contradicciones ... y fuerza un cambio de perspectiva en el pensamiento negativo del romanticismo: frente a los poetas que examinan la Ilustración con ojos románticos, toman la palabra poetas dispuestos a examinar el Romanticismo con ojos ilustrados (1998a:15).

Pero, en realidad, la fusión de objetividad con subjetividad, así como la toma de distancia respecto a los sentimientos, son logros que proceden del romanticismo anglosajón, como describe Langbaum. Y también los rasgos más específicos que propone García Montero: el personaje poético y el escenario urbano son manifestaciones particulares de los requisitos demandados por una concepción romántica del poema como proceso gnoseológico, en el que el papel del lenguaje se torna capital. Lo mismo sucede con los hallazgos de Machado y Unamuno en el ámbito de la dición: aparte de su vinculación indirecta con un esfuerzo ilustrado campoamoriano, proceden, directa o intuitivamente, de aspiraciones inherentes a la citada tradición inglesa, como ha demostrado Doce (2005).

Así, el equilibrio entre sentimiento y reflexión que el poeta localiza en Bécquer –y que, en *Gigante y extraño*, diagnosticará como una superación del romanticismo subjetivo (2001)–, y la referencia a Benítez Reyes y su deseo de que la poesía no fuese un “desahogo sentimental” sino “un ejercicio de la inteligencia” (1998a:15), recrean la definición que Wordsworth había hecho, ya en 1800, de la poesía como “emotion recollected in tranquillity”¹²⁶. García Montero localiza además en el decimonónico Campoamor el intento de reconciliar subjetividad y objetividad cuando ya contaba con el precedente en esa misma tradición. En el caso anglosajón, el Romanticismo no parece haber sido una profundización en la fractura abierta entre el yo y el mundo, sino más bien un intento de salvar la quiebra

126 Esta definición aparece en el prefacio a la segunda edición, realizada en 1800, de las *Lyrical Ballads*. Esta era la obra conjunta con que William Wordsworth y Samuel T. Coleridge habían inaugurado, dos años antes, el Romanticismo inglés (Wordsworth 1999).

(de raíces ilustradas) entre hecho y valor, que impedía hallar fundamentos “cognoscitivos” legítimos para enunciar juicios estables sobre la realidad¹²⁷. Y este intento era conciliador. Como dice Langbaum, el romántico, precisamente, trata de salvar ese abismo: es “objetivo y subjetivo a la vez” (1996:120), “tanto idealista como realista” (1996:80). Más que por el protagonismo del sujeto y del yo desrealizado postulado por García Montero, se inclina por un “empirismo corregido”: en la medida en que se trata de “un movimiento hacia la objetividad, hacia un nuevo principio de conexión con la sociedad y la naturaleza mediante la imposición de valores en el mundo externo” (1996:86).

El proyecto experiencial inglés trataba así de establecer un vínculo cognitivo con el mundo, mediante el empleo del lenguaje como instrumento de percepción y transformación del sujeto. Los rasgos específicos que García Montero localiza en su propuesta –personaje poético, escenario urbano, verosimilitud– sólo tienen sentido dentro de esta aspiración amplia. Aisladamente, quedan reducidos a reglas, fácilmente identificables con una estética ilustrada de la que originalmente estaban desvinculados¹²⁸.

Para Langbaum, la apuesta romántica es una doctrina de la experiencia que, edificándose “sobre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea”, logra una garantía de validez para sus juicios sobre la realidad (1996:95). Para ello, esta poesía tiene que partir necesariamente de un

127 De este modo, resulta inapropiado establecer una separación tajante entre Ilustración y Romanticismo, y por eso para Langbaum el romanticismo es la verdadera tradición moderna. En “La pregunta por la poesía. Apuntes para trazar un marco”, incluido en *Los artículos de la polémica* (2005), Miguel Casado alude precisamente al libro de Langbaum para demostrar cómo ambos movimientos están intrínsecamente unidos, y cómo el romanticismo trató de salvar la escisión entre hecho y valor haciendo uso del “intelecto crítico o analítico” heredado de la Ilustración (2005:21).

128 Algo que reconoce el propio Álvaro Salvador, en el prólogo a la traducción española del libro de Langbaum: “Por otra parte, conocer el extraordinario análisis que hace Langbaum del Romanticismo, situándolo como “el origen de la tradición moderna”, puede ser muy útil para matizar ciertos planteamientos teóricos que identifican, quizá en exceso, la “normalidad”, la “racionalidad”, la “necesidad” de una poética de la experiencia con los principios de la Ilustración, olvidando –como señala Langbaum– que “su rebelión misma contra el siglo pasado pertenece a la tradición romántica, a una tradición que fuerza a cada persona y generación a empezar de nuevo desde el principio” (Langbaum 1996:14). Y continúa: “¿Es posible que la poesía de la experiencia que se ha comercializado recientemente en España no tenga demasiado que ver con lo que Langbaum denomina *the poetry of experience*? Es posible, o quizá existen demasiados matices y lagunas entre lo que “se ha leído” en Gil de Biedma y lo que Langbaum realmente dice” (1996:15).

momento de encuentro entre sujeto y mundo –de ahí la reconciliación entre subjetividad y objetividad– que solo puede tener lugar en una percepción perfectamente localizada: la “perspectiva extraordinaria” (1996:106). Esta posee valor de intuición o “epifanía”, y genera una idea particular que, por su carácter necesariamente fugaz, provoca al momento dudas sobre su propia pertinencia. Al poeta se le impone entonces la tarea de indagar –de ahí la necesidad de trascender la emoción mediante la reflexión inteligente– en esa percepción, y de comprenderla a medida que avanza el poema. El poder del lenguaje entra aquí en escena, actuando como instrumento de reflexión y conocimiento: el hecho de abismarse en la escritura origina en el poeta un “incremento de percepción” (1996:110) que produce un aumento de experiencia vital y transforma irreversiblemente al poeta¹²⁹. Como explica a propósito de Keats, después de ese hecho “nunca volverá a ser el mismo” (1996:118). Este proceso, iniciado por los románticos, tendrá su eclosión en los monólogos dramáticos victorianos¹³⁰.

Lenguaje y experiencia acaban, en este proceso, intrínsecamente unidos:

Si admitimos que la aspiración de Wordsworth y de los románticos es alcanzar la experiencia que precede a las ideas, entonces Hopkins parece

129 De esta manera, la propuesta experiencial genuina considera al poema como ámbito de experiencia propiamente vital. Invalida radicalmente la oposición entre culturalismo y vida que guiaba el acercamiento de García-Posada a la poesía de los ochenta, y que García Montero recuperaba, como hemos visto, en el artículo “La poesía de la experiencia” (1998a:15). Mayhew identifica en esta oposición un rasgo diferencial respecto a la poesía novísima, que no enfrentaba ambos términos sino que, por el contrario, concebía la tarea del poeta como “one of intensifying the force of lived experience rather than straining it through an aesthetic filter” (1992:404).

130 La deriva victoriana de esta propuesta romántica es precisamente lo privilegiado por Gil de Biedma, que encauza la recepción de la obra de Langbaum en España. La distancia entre el concepto de “experiencia” langbaumiano y el biedmiano es tratado desde esta perspectiva por Salvador (1996:15) y Scarano (2004a:133). Pulido reconoce que “el concepto original de poesía de la experiencia ya se fue desdibujando en los años cincuenta” y que la lectura hecha de y por Gil de Biedma legaba a la poesía española de los ochenta una serie de recursos objetivadores cercanos al monólogo dramático, como “la ficcionalización del sujeto, el uso de máscaras o la creación de uno o varios personajes poemáticos” (2000:510). Jiménez Heffernan alude a esta lectura parcial en términos de pérdida: “Cierto es que una parte amplia del estudio de Langbaum está dedicada a la consolidación técnica de la forma del monólogo dramático (con origen en los soliloquios de Shakespeare) a manos de Browning. Pero no es menos cierto que lo más productivo de la lírica inglesa romántica no fue la objetivación de la emoción que permitía dicho monólogo, sino más bien la situacionalidad enunciativa y el empirismo circunstancial del poema wordsworthiano” (2004:95).

tocar los confines del lenguaje inteligible al sugerir la simultaneidad de palabra y experiencia. Simultaneidad absoluta es lo que el poema trata de sugerir por medio de las imágenes, la sintaxis y el tiempo verbal (Langbaum 1996:141).

Y, a propósito de los personajes de Browning, explica también Langbaum:

Pero, ¿por qué se expresa a sí mismo el hablante del monólogo dramático? Con el fin de aprender algo sobre su persona como medio para aprender algo sobre la realidad ... el hablante no utiliza sus palabras para exponer un significado sino para asediarlo, un significado que finalmente comparece ante él con la sorpresa de la revelación. La persecución de significado que emprende el hablante explica el tono de improvisación que recorre los mejores monólogos dramáticos, así como la arrebatada absorción del hablante en sus propias palabras y la extraña falta de contacto con quien le escucha. El significado que persigue es precisamente su Canción, el significado de su vida. Para prolongar esa música iluminadora, dilata sus palabras –perdiendo de vista tanto su motivación ostensible como al oyente al que ostensiblemente se dirige (1996:310-311).

A partir de una comprensión del proceso completo, se entenderá mejor el papel del personaje poético, el escenario urbano y la verosimilitud que constituyen los pilares del programa de García Montero. La mención del *escenario urbano* alude a la necesidad de localización del poema. La epifanía solo puede darse mediante la radicación del hablante en una “perspectiva concreta” (Langbaum 1996:112). La referencia de García Montero a “la palabra urbana” o los “escenarios urbanos y realistas” sería la traducción de esta demanda a la actual situación del poeta en la ciudad¹³¹. El énfasis en la particularidad es, según Langbaum, “lo que garantiza que el poema sea una experiencia auténtica de la que nace una idea y no la ejemplificación de una idea prefabricada” (1996:114).

131 Esta localización contemporánea del poema ha facilitado un énfasis en la catalogación de la poesía experiencial de los ochenta como inherentemente urbana. Así, Laura Scarano ha realizado una antología de la poesía de Luis García Montero titulada, precisamente, *Poesía urbana* (2002) y ha elevado a la ciudad a “coprotagonista” del espacio poemático.

Lo mismo sucede con la noción de *personaje poético*, encuadrable en esa voluntad de circunscripción que garantiza las condiciones de posibilidad de un conocimiento con validez moral individual. Para conocer el objeto, es necesaria una identificación dramática con él; como esta identificación es precaria, el sujeto poético se agota en el momento fugaz de esa proyección. Por eso ya no puede identificarse con el individuo biográfico¹³². En palabras de Langbaum:

El romántico, en cambio, al proyectarse como persona dramática en el objeto, logra conocerse en el objeto mismo. Adquiere por ende un conocimiento empírico doble, de sí mismo y del objeto, por medio del proceso recíproco de experiencia y autoobjetivación. La doctrina de la experiencia concreta no puede ir mucho más allá. Para conocer un objeto, el romántico se obstina en *serlo* (1996:82).

El conocimiento generado en la experiencia poemática posee un carácter moral marcado por la provisionalidad, por la conciencia crítica de su precariedad. Aquella identificación dramática con el objeto era momentánea: no se pueden convertir sus resultados en dogmas permanentes. Una vez consumada la destrucción de los valores tradicionales, el romántico sabe de sobra que los valores nuevos que busca son necesariamente individuales y transitorios, pues están derivados de las condiciones peculiares, y limitadas, de esa identificación:

Así, el emancipado intelecto crítico se transforma en intelecto simpático cuando se libera de los valores tradicionales y trata de edificar valores nuevos, abierto a cualquier posibilidad con un espíritu experimental que le impide rechazar nada. Sobrevive, no obstante, la terca conciencia crítica de que la persona es distinta del objeto, de que la identificación ha sido establecida deliberadamente y es tan sólo provisional. Los juegos

132 Dice también Langbaum: "Dado que el observador cumple la misma función al margen de que su nombre coincida o no con el del poeta, no debemos –en aquellos poemas en que éste es Wordsworth, Keats o Shelley– pensar que se trata de la persona que sus amigos conocieron y de la que escribieron sus biógrafos; debemos, más bien, concebirlo como un personaje en una acción dramática, un personaje al que el poeta asigna las cualidades necesarias para que el poema le ocurra. Jacques Barzun habla de la "visión de dramaturgo" del poeta lírico romántico: "Se trata en efecto de un dramaturgo que usa su propia persona como una película sensible donde se impresiona todo movimiento molecular o espiritual que proviene del mundo externo". De ahí el vínculo con Browning" (1996:118-9).

de identificación dramática se explican precisamente a través de esta combinación de simpatía decimonónica y conciencia crítica dieciochesca. Pues aunque el romántico se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida que está interpretando (Langbaum 1996:82).

De esta dinámica deriva un entendimiento peculiar de la *verosimilitud*. Se trata de una poesía que imita una experiencia, es decir, una idea cuya validez queda reducida a la concreción de aquella intuición originaria del poeta. Para que el lector pueda tener acceso a ella, el poema tiene que reproducir no un tema, sino el mismo proceso cognitivo que este ha sufrido: solo así puede pretender cierta intersubjetividad. De esta manera se puede entender la mención de García Montero a las palabras de Cernuda y Spender acerca de la experiencia creada en el poema¹³³.

Por último, se hace necesario atender a las referencias de García Montero a ciertos rasgos estilísticos como el coloquialismo expresivo o el prosaísmo, destacados por los críticos, que enlazan con aquel ideal de “cotidianización de la poesía” que el poeta alababa en Unamuno y Machado, y cuyo antecedente identificaba en Campoamor. Sin embargo, el proceso de depuración desarrollado por los dos primeros no parece proceder de un ideal ilustrado, y solo de modo oblicuo puede ligarse a un maestrazgo campoamoriano. Más bien parece constituir la consecuencia que, en el terreno de la dicción poética, tiene una determinada concepción de la tarea y del lenguaje poéticos vinculada, también, a la tradición inglesa. Con ella tienen vínculos directos o intuitivos Unamuno y Machado, como demuestra Jordi Doce en *Imán y desafío* (2005).

García Montero ensalzaba el intento unamuniano de cultivar una poesía narrativizada y de dicción cotidiana. Pero estos rasgos no pueden entenderse aisladamente, sino como el molde expresivo adecuado para la poesía de linaje meditativo que Unamuno, basándose en la tradición

133 Como se ha visto unas páginas atrás, García Montero recogía las palabras de Spender (citadas por Gil de Biedma) acerca de que “la poesía no enuncia verdades; enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros”. De Cernuda recuperaba su intento de “no... dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado” (1998a:19).

inglesa, pretende cultivar para contrarrestar la sobrecarga retórica de la tradición española decimonónica.

Como pone de manifiesto su “Credo poético” y su máxima “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”¹³⁴, Unamuno persigue una poesía reflexiva en la que “la idea se encarna con toda su pesadez en la materia”, como recoge García Montero (1987b:158). Esta aspiración parte de una determinada concepción del lenguaje y tiene unas consecuencias especiales de dicción poética. Su insistencia en la potencialidad del lenguaje como vehículo de pensamiento implica un materialismo de hondas raíces religiosas: la palabra es pensamiento, pero no puro sino necesariamente encarnado en una forma material, esculpida. El protagonismo del contenido, este mayor peso de la idea, eclosiona en una palabra sólida y un certero prosaísmo que, según Jiménez Heffernan, había sido inaugurado por los metafísicos ingleses de los siglos XVI y XVII, para hallar su máxima expresión en la consigna wordsworthiana de una dicción natural¹³⁵:

Lo sentido es el sentido, y ambos exigen gravedad, ambos concitan una palabra grave, una palabra pesante y pensante. Frente a la lírica contemplativa que deshace la solidez en una palabra ingravida, Unamuno apuesta por la lírica meditativa, mediada y lastrada por verbos sustanciales... Esta búsqueda de densidad verbal vuelve a vincular esta primera propuesta lírica de Unamuno con la poesía de los metafísicos ingleses... El singular *mecanismo de sensibilidad* del poeta metafísico operaba, además, en un registro verbal muy específico. John Donne introdujo un espléndido prosaísmo en la lírica inglesa (Jiménez Heffernan 1998:241-2).

El rumbo iniciado por Donne cristalizaría en las propuestas de Wordsworth y Coleridge. El filósofo reconoce sin ambages su deuda no solo con los poetas metafísicos, sino también con los románticos. De ellos admira

134 Esta consigna recoge, como se ve, el objetivo de conciliar pensamiento y emoción que García Montero atribuía a Bécquer y a la poesía experiencial.

135 En el prefacio ya citado, Wordsworth esgrimía su ideal de hallar una dicción poética lo más cercana posible al habla normal de los hombres: “... to imitate, and, as far as possible, to adopt the very language of men” (1999). No obstante, su poesía no puede leerse como una cristalización de este empeño, dada la artificiosidad del lenguaje wordsworthiano, señalada ya por Coleridge. Jiménez Heffernan trata estas cuestiones en “Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas”, ensayo incluido en *Los papeles rotos* (2004:79-117).

“su capacidad de conducción del elemento meditativo, que tanto en Coleridge como en Wordsworth forma parte de un intento de extraer valores de la experiencia” (Doce 2005:119), y la particular expresión poemática de este hallazgo¹³⁶. Además, ambos poetas le proporcionaban un ejemplo inmejorable para alejarse de los excesos de la poesía española desde el Barroco. De hecho, como explica Doce, Unamuno fue el primero en cultivar una poesía de alcance hondamente reflexivo, mediante un acercamiento del verso a los ritmos de la prosa y al habla contemporánea. Y en esta dinámica depurativa, se hallaría solo “muy parcialmente precedido por Ramón de Campoamor” (2005:123).

Como se comprueba, es dentro de esta tradición romántica y de sus reflexiones sobre el lenguaje, más que en una supuesta raíz ilustrada, donde se puede hallar la genealogía de los logros de un poeta que, para García Montero, “cotidianiza la poesía, hace de la humildad tonal, de la intrahistoria de los estilos, la única vía correcta para que la idea se encarne con toda su pesadez en la materia...” (1987b:58)¹³⁷.

Algo similar ocurre con Machado. El estilo conversacional que destaca García Montero en el capítulo que dedica al sevillano en *El sexto día*

136 Explica Jordi Doce: “Los intentos unamunianos por renovar la lengua poética heredada evocan los de Wordsworth. Como el poeta inglés, Unamuno está interesado hacia 1900 en una dicción cercana al lenguaje de los hombres, aunque esta cercanía, para ser útil, ha de ser selectiva. Al mismo tiempo, el verso se vuelve más flexible y se descompone en combinaciones de metros diversos, lo que permite el encabalgamiento y deshace la identidad entre línea y unidad sintáctica. Unamuno opone a la dictadura del tambor la idea de ritmo: el tambor es el dogma impuesto, el hábito heredado y estéril que es preciso desterrar, mientras que el ritmo es la cadencia personal, intransferible, que nace al hilo del pensamiento individual” (2005:124).

137 No obstante, Doce aclara que Unamuno no hace una poesía plenamente romántica. Doce explica las razones (2005:157-160). Una, porque no encuentra el molde rítmico adecuado: sus intentos de adaptación del verso italiano y sus ensayos de la silva no hacen más que poner de manifiesto la sustancial diferencia entre la lengua inglesa y la española, que Doce consigna en la introducción a su *Imán y desafío*. Pero, aunque ciertos poemas como “Cruzando un lugar” o “Incidentes domésticos” remitan a “Tintern Abbey”, de Wordsworth, o a “Frost at Midnight” de Coleridge, pocas veces se da el reconocimiento romántico de la alteridad como garantía del conocimiento individual que propugna la poesía de la experiencia. Y ello porque Unamuno partía de convicciones religiosas sólidas que le impedían asumir la quiebra entre hecho y valor, entre sujeto y objeto. El relativismo romántico, que reducía la recuperación del valor al marco limitado del que la experiencia lo extraía, es convertido en afán moralizante y didáctico gracias a un sistema de creencias fuertemente apuntalado. Como dice Doce, su fe ocupa el lugar de la imaginación de los románticos. Ello está en la base, también, de su progresivo acercamiento a la tradición metafísica y del rechazo simultáneo del simbolismo y el romanticismo. Las apuestas por el sujeto o el objeto carecían de sentido en un mundo que todavía no había experimentado tal fisura.

procede también de una concepción de la tarea poética como indagación reflexiva, que revierte de modo especial en la dicción. Según García Montero, “Machado sigue a Unamuno... por la mirada fenomenológica, por la interpretación íntima de la realidad...” y esta “indagación en el sujeto protagonista de la lírica contemporánea” (2000:209) pronto le lleva a descubrir la presencia de la alteridad en toda identidad.

La conciencia de la consabida “radical heterogeneidad del ser” implicaría el reconocimiento de múltiples yoes que se unen, en una contradicción solamente resoluble mediante una conversación íntima con esta conciencia. De este modo, para García Montero, Machado entronca con Unamuno en su apuesta por un estilo conversacional y coloquial: “los problemas de la escritura desembocan en la imaginaria de la conversación, y el monólogo se abre a las relaciones dialécticas con los otros” (2000:226).

Pero este rasgo tiene vínculos románticos, como también explica Jordi Doce (2005:177): el constante autodiálogo partiría de la interiorización de un interlocutor que ratifica y otorga validez al conocimiento propio, tal como explicaba Langbaum a propósito del “observador” en la poesía romántica¹³⁸. Escuchar al otro significa asimilar la contradicción, la heterogeneidad necesaria para la intersubjetividad pero, además, es el fundamento del abanico de heterónimos que poblarán la producción tardía de Machado¹³⁹. Esta filiación romántica clara no es objeto de atención en un planteamiento, el de García Montero, que remite la apuesta conversacional y la asunción de la alteridad a una postura ética: las connotaciones marxistas de la palabra “conciencia”, empleada por Machado, generan una interpretación política apoyada especialmente en la educación krausista y progresista de Machado a través de la Institución Libre de Enseñanza¹⁴⁰. Evidentemente, la aceptación de la radical heterogeneidad

138 Explica Langbaum: “No conozco mejor manera de describir el modo peculiar de enunciación del poema lírico específicamente romántico que parangonarlo a la mitad de un diálogo, quedando la otra mitad sobreentendida en el efecto que produce” (1996:121).

139 Y que podrían relacionarse con las dramatizaciones de Browning.

140 García Montero es explícito al respecto de la expresión “en el buen sentido de la palabra, bueno” de su “Retrato”: “Es la declaración del seguidor de Unamuno, que convierte la vida en una cuestión de conciencia, y sobre todo del alumno de la Institución Libre de Enseñanza, educado familiarmente en el krausismo... y este ejemplo de individuo con conciencia, de ciudadano vinculado con los demás, se

del ser es paralela al reconocimiento de la historicidad del sujeto, de la constitución histórica de los sentimientos que García Montero resalta. La propia multiplicidad de nuestra conciencia se exacerbaría al asomarnos a la historia. Este es el axioma machadiano del que García Montero parte en el manifiesto de “la otra sentimentalidad”: herederos de una sentimentalidad burguesa que creen caduca, Egea, Salvador y García Montero se disponían a crear o ensayar otra al modo machadiano, es decir, al modo experiencial romántico.

Doce explica también cómo estos logros del sevillano se acercan a los del Romanticismo inglés pero, al contrario que en Unamuno, lo hacen de un modo intuitivo más que voluntario. Y, como en el caso del profesor salmantino, cristalizan en un romanticismo que no llega a ser pleno, pues Machado tampoco parece haber asimilado la fractura entre sujeto y objeto (2005:181).

De este modo, la carencia de un romanticismo pleno se perfila como la base de la parcialidad o insuficiencia de ciertos hallazgos, los de Unamuno y Machado, y también de las lecturas a las que García Montero somete a la tradición. La incidencia de esta cuestión, que será mencionada más adelante, puede ayudar a comprender la versión de la poesía experiencial que esboza García Montero en el artículo examinado (1998a). El repaso de las tesis de Langbaum ha permitido definir la poesía experiencial romántica como un proceso cognitivo en el que el lenguaje adquiere un papel esencial, y es esta conciencia la que lo aleja del mimetismo ilustrado. Jiménez Heffernan alude, en la “Introducción” a la obra de Langbaum, a esta conciencia lingüística diferenciada, que adelanta ciertos presupuestos de la deconstrucción americana¹⁴¹:

El rasgo central de la nueva gnoseología puede definirse como el *carácter procesual* de la *razón poética*. El poeta parte de una experiencia

liga a la exaltación del trabajo, como campo objetivo de integración y diálogo social... La concepción poética de Machado rompe así con el artista bohemio, estafador o esteta, que separa la aspiración a la belleza de la responsabilidad cívica” (2000:212).

141 Dice también Jiménez Heffernan: “Al terminar el último verso, el poeta ve más y mejor que al comienzo. Pero avanzar o incrementar no implica llenar, el poeta ve más pero no lo ve todo. Entre otras cosas, porque la visión del poema es una visión verbal, mediada por la escritura” (1996:25-6).

sensorial (*fact*) que impacta fuertemente en su imaginación, a modo de epifanía, y luego procede a la formulación verbal de dicha experiencia. Dicha formulación, a la que Langbaum alude también con los términos “articulation” o “judgment”, resulta, no obstante, una tarea ardua, jalonada de obstáculos. En primer lugar, el poeta debe *mediar* con su verbo la in-*mediatez* de su experiencia. La revelación sensorial originaria suele caracterizarse como una aprehensión (“aprehension” es el término empleado por Langbaum) intuitiva. La captación del fenómeno sensorial se atribuye, pues, a una suerte de visión íntima o intuición en la que la facultad visual es dominante. Trasladar a un lenguaje adecuado tanto la inmediatez visual de la experiencia como el residuo emocional que deposita en la conciencia constituye la tarea del poeta. Y esta tarea se define como proceso, como trayectoria en la palabra y transcurso en el tiempo. El componente empírico de esta nueva teoría del conocimiento radica en la confianza que se otorga a la experiencia, una confianza continuamente renovada. El proceso de formulación verbal difícilmente alcanza una conclusión definitiva. Y es ahí donde la nueva razón poética se distancia de la razón ilustrada. Mientras el empirismo dieciochesco buscaba su reposo y su consuelo en las estancias dóricas de la razón, el empirismo –corregido–romántico se precipita en una fuga interminable, una huida en la palabra, una escalada de elocuencia, cuyo imposible refugio es, una y otra vez, la experiencia misma (Jiménez Heffernan 1996:22-3).

Mediante la preterición de este protagonismo lingüístico¹⁴², se elimina la posibilidad de tránsito de una estética neoclásica a una propiamente romántica, y el programa estético de García Montero parece quedar confinado en la primera. No es entonces de extrañar que ciertas consignas suyas sobre la poesía, así como algunas tomas de postura en determinados debates poéticos, se asemejen llamativamente a las esgrimidas por ciertos poetas del protorromanticismo español como Martínez de la Rosa.

142 Del que sí es consciente Laura Scarano. Tanto en el monográfico sobre la producción teórica de García Montero como en *Palabras para el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007), Scarano identifica la dimensión “cognoscitiva” de la experiencia en la propuesta de Langbaum, y cita las palabras de Jiménez Heffernan sobre esa “huida en la palabra” que acaba configurando “la experiencia misma del poema” (2004a:230-1); (2007:30). También González-Badía Fraga, en su alusión a la necesidad de la “simpatía” como elemento garante de la proyección en el objeto, alude a la mediación de un lenguaje que “se resolverá como empobrecedora cárcel incapaz de alcanzar una conclusión definitiva”, por lo que el poeta debe “resignarse a brindar, por medio de las palabras, la expresión del proceso para que así el lector pueda acceder y revivir la experiencia” (2003:175).

2.4.4. Experiencia y lenguaje II: la expulsión de la intimidad. La generación del 50

Este patrón de lectura se reproduce a la hora de enfrentarse a la reformulación experiencial realizada por los poetas del 50. En su reivindicación de la poética biedmiana, García Montero la presentaba como emanada de “un concepto de representación ilustrado”, resumiendo bajo esta etiqueta la complejidad de un planteamiento teórico que, con raíces en la fenomenología estética de Ortega, problematizaba la propia capacidad referencial del lenguaje para vehicular la experiencia. Las sofisticadas reflexiones poéticas de Joan Ferraté, deudoras de Ortega y profundamente vinculadas con la práctica poética de Gil de Biedma, muestran una aguda conciencia de la labor de mediación que el lenguaje establecía en la escritura poética: la realidad queda expulsada en el mismo intento de su representación lingüística. La experiencia como algo previo al texto se desvanece, convirtiendo al poema en la única vivencia posible¹⁴³.

Fernando Cabo ha rastreado, en “Fenomenología y enunciación lírica: Ortega, Ferraté, Gil de Biedma” (1994-5), el hilo de continuidad de esta conciencia negativa. En su “Ensayo de estética a manera de prólogo”, así como en otros textos, Ortega explicaba que la metáfora orteguiana opera una labor de “irrealización” sobre la realidad (2002:159). En concreto, la intimidad que trata de representar queda, automáticamente, “amputada” en su formulación lingüística. Cabo habla de una “preterición del objeto” (1994-5:75) en Ortega¹⁴⁴, que estaría en la base de las teorías de Ferraté. En el ensayo “El tema de la poesía”, incluido en *Teoría del poema. Ensayos completos* (1957), Ferraté parte de que la poesía desahucia

143 Laura Scarano realiza, en *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007), un repaso de la categoría experiencial en relación con la poesía. Scarano consigna con exhaustividad las numerosas filiaciones del concepto de “experiencia”, dando especial relevancia a aquellos factores que modulan la vivencia poética contemporánea (cuerpo e intimidad, historia desde abajo, autoficciones). Scarano confía en la capacidad del lenguaje para dar cuenta de las pasiones, oponiéndose a la “asfixia de la mirada inmanentista” (2007:80) y a los planteamientos deconstructivos: “no parece plausible reducir la intimidad plasmada en la obra a un mero efecto de escritura que predica su radical ajenidad” (2007:47).

144 Sobre todo en las formulaciones contenidas en el “Ensayo de estética a manera de prólogo” con el que el filósofo abre, en 1914, la edición de *El pasajero*, de Moreno Villa.

la realidad; paradójicamente, la poesía se ocuparía de la vida pero “como representación de la vida que evade la vida” (1957:29) en una frase que recuerda los presupuestos de Agamben. De esta constatación deriva una idea del lenguaje poético en la que no existe referente externo: signo y referente pertenecen al ámbito puramente intratextual. No es difícil ver en las siguientes palabras de Ferraté una similitud con la defensa que hace De Man, desde la teoría deconstructiva, de la referencia interna de toda poesía:

La única realidad de lo denotado son los rasgos connotados por ambos términos. Su única realidad es mental. Pero no es simplemente la de un concepto, una idea. Su realidad es también la de “algo” que vive, se mueve, actúa. Su realidad es una pretensión de realidad en el mundo natural, pero una pretensión necesariamente insatisfecha ... en poesía, donde no hay cosa real, los rasgos de la cosa denotada se reducen a los connotados por el término metafórico. La cosa no es más que la connotación reificada (1957:32-3).

La anulación del objeto sentimental previo ratifica la autonomía del texto, único ámbito posible de experiencia, de la que deriva un particular concepto de voz poética como construcción ficticia de una postura enunciativa. Precisamente porque la intimidad inmediata queda anulada por su representación lingüística, surge un sustituto simulado, circunstanciado y poseedor de una voz, una actitud y una determinada experiencia.

En la poesía de Gil de Biedma se patentizaría toda esta dinámica. La conciencia del desalojo de la experiencia real por parte del lenguaje –prevista por Ortega y teorizada por Ferraté– inauguraría la figura de un personaje poético que conserva la lucidez acerca de su condición precaria¹⁴⁵. En esta lucidez y en la posterior remisión a una localización del discurso poético, el proyecto biedmiano encontraba concomitancias con el romanticismo inglés estudiado por Langbaum, como señala Cabo:

¹⁴⁵ Como hace notar Cabo (1994:5:80), en la conciencia biedmiana de esta precariedad influye el propósito de restaurar una sensibilidad continua propia de la niñez, propósito que Gil de Biedma atribuye a la auténtica poesía en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, recogido en *El pie de la letra. Ensayos completos* (1980:48-51). Mientras en la infancia la totalización de la experiencia no ofrece problemas, en la edad adulta se trataría de algo a lo que la poesía solo puede optar resignándose a mantener una perspectiva individual y precaria.

La concepción defectiva de Ortega, la que sobreentendía la esencia del arte como una plenitud ilusoria, encaja perfectamente con este planteamiento irónico, restringido, de la experiencia que sustancialmente comparten Gil de Biedma y Ferraté y que se conecta, a veces de modo expreso, con una tradición específica procedente del Romanticismo descrita magníficamente por Robert Langbaum en un libro al que remitía Gil de Biedma en el ensayo mencionado y que éste identificará más tarde con “la genuina y característica poesía moderna (1994-5:80).

Así, el personaje poético que García Montero admira en Gil de Biedma no aparece como fruto de una teoría representacional ilustrada, sino que tiene como origen una acentuada conciencia de la precariedad de toda representación y posibilidad referencial¹⁴⁶. Pese a las premisas de ficcionalidad, todo parece indiciar que las referencias ilustradas confirman la recreación en el poema de un yo empírico previo que transmite, mediante un lenguaje no excesivamente problematizado¹⁴⁷, experiencias del ciudadano común. Pese a la insistencia de García Montero en determinados momentos acerca de que no existe nada previo al texto¹⁴⁸,

146 Algo que ha sido señalado también por José Luis Falcó. En “Configuración epistemológica y crítica de la “poética” de la experiencia” (2007), Falcó repasa los síntomas de lo que califica como “indeterminación epistemológica” de la corriente experiencial hegemónica. Presta especial atención a la consigna realista, con la que los poetas de los 80 pretendían vincularse con la generación del 50, y detecta precisamente la divergencia entre el realismo referencial de los primeros y la conciencia intratextual de la segunda. Uno de los ejemplos de esta divergencia se hallaría en Gil de Biedma: “Parece que se trata del único tipo de narratividad posible y que se autodenomina “realista” y que es “nieta” de los *poetas del 50*. Pero, ¿de qué poetas del 50? Y en todo caso, ¿se puede leer la tendencia al realismo de algunos de estos poetas, aunque sea en algunos de sus libros, de la misma manera que la de los *del 80*? ¿No ha cambiado nada? ¿Es realista el Francisco Brines de *Las brasas* o *Insistencias en Luzbel*? ¿En qué clave cabe leer a Jaime Gil de Biedma? ¿No hay en su “realismo” un depurado proceso de des-realización, como ya señaló en su momento Joan Ferraté? El esfuerzo de Biedma ¿no se encaminó sobre todo a crear un personaje que es lenguaje, un lenguaje poético que remitiese al cotidiano empleado por el grupo de Barcelona y, en este sentido, sí pretendió ser mimético? ¿Son realistas Claudio Rodríguez, Valente y Gamoneda? ¿De qué se está hablando entonces cuando se habla de “realismo” en referencia a los poetas del 80? ¿Y sobre todo, qué se entiende entonces por “realidad”? La respuesta es que se trata de otro lugar de indeterminación en la elaboración de la poética de *la experiencia*, que acepta sin más el término “realismo” sobre todo porque lo considera opuesto al *fragmentarismo* y *culturalismo* de los *poetas del 70* y de sus propios “detractores””. (2007:14-5).

147 Mayhew es consciente de la teoría del lenguaje que subyace a esta propuesta experiencial: “The notion of a “poetry of experience” is based on the premise that the poet can communicate his or her own lived experience in an accessible way; the theory of language underlying such a poetics, then, posits a clear link between the signifier and the signified” (1999:357).

148 García Montero explica en varias ocasiones que el texto construye una realidad que no existe de antemano: en esta posibilidad constructivista reside una idea de simulacro directamente vinculada

el énfasis en el “distanciamiento” entre yo biográfico y personaje poético (Pulido 2000:509; Iravedra 2007:46) alude, implícitamente, a una presencia –mediada, ficcionalizada, caricaturizada incluso– del primero. No parece arriesgado compartir la conclusión de Jiménez Heffernan acerca de la asunción, inconsciente, de “la existencia de un yo basal (racional y empirista), soporte último de la mascarada” (1993b:466)¹⁴⁹.

2.4.5. La cuestión romántica

Todos estos análisis van dilucidando un hilo común en el acercamiento que García Montero hace a la tradición: la comprensión del romanticismo como exacerbación subjetiva se une a cierto soslayamiento del papel del lenguaje en la poesía moderna. Esta asociación ofrece un indicio clave para poder localizar la génesis de su visión en el marco de un debate historiográfico ya clásico en el hispanismo: el que gira en torno a la supuesta inexistencia en la tradición española de un auténtico romanticismo, con lo que este supone de cuestionamiento teórico de los viejos valores y diseño de una nueva relación entre sujeto, lenguaje y mundo.

con una lectura positiva de la posmodernidad como capacidad humana de creación del mundo. Así, por ejemplo, dice en “¿Por qué no sirve para nada la poesía?": “Nada hay más útil que la literatura, porque ella nos enseña a interpretar la ideología y nos conviene en seres libres al demostrarnos que todo puede ser creado y destruido, que las palabras se ponen unas detrás de otras como los días de un calendario, que vivimos, en fin, en un simulacro decisivo, en una realidad edificada, como los humildes poemas o los grandes relatos, y que podemos transformarla a nuestro gusto ... Porque nada existe con anterioridad, sólo el vacío; todo empieza cuando el estilete, la pluma, las letras de la máquina o del ordenador se inclinan sobre la superficie de la piel o del papel para inaugurar la realidad” (1993a:39-40). Scarano corrobora esta idea de García Montero y niega que haya un “previo al texto” en la poesía experiencial española (2004a:198, 222). Candel Vila también asume la efectividad de este planteamiento teórico (2002:210).

149 Dice Jiménez Heffernan: “El error de tanta poesía de la experiencia estaba en asumir—inconscientemente—la existencia de un yo basal (racional y moralista), soporte último de la mascarada. Para poetas como García Montero, el romanticismo, y sus derivaciones vanguardistas, se abismaron inútilmente en la expresión de las perplejidades de un yo contradictorio. El problema es que, al querer corregir ese expresionismo, asumen la posibilidad de ponerse disfraces verbales, pero no explican cuál sea la consistencia del maniquí. De su moralismo ideológico persistente hemos de inferir que dicho maniquí ya no es la desarticulada *máquina deseante* del surrealismo, sino una *machina à juger* cartesiana y kantiana” (1993b:466). Algo parecido se deduce de las apreciaciones de José Andújar Almansa a la hora de definir “la construcción de ese yo poético posmoderno” en la obra de García Montero como “un yo empírico, meditativo y especulativo, convertido, a su vez, en sujeto y objeto de conocimiento, y con una traza moral que rara vez posee su antecedente el yo romántico” (2004:206).

No se pretende reactivar aquí una polémica cuyas dimensiones rebasan ampliamente el marco de este trabajo, pero sí apuntar una posible relación del relato teórico estudiado con la teoría de una carencia endémica en la poesía española, como es la mantenida por Octavio Paz (2008), Philip Silver (1997), Casado (2005) y otros.

En *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (2008), publicado por primera vez en 1972, Paz comprende el romanticismo como una reacción a la razón crítica moderna, que reactiva los ámbitos por ella soslayados (lo sagrado, la religión) y obliga al poeta a la búsqueda de una analogía universal, cuya frustración produce la visión irónica y la angustia (2008:53). En España, el vigor de la reforma religiosa emprendida desde el siglo XVII habría cercenado la posibilidad de una verdadera Ilustración. Al no existir “ni razón crítica ni revolución burguesa” (2008:88) se anulaba cualquier intento de subversión contra sus excesos¹⁵⁰. En Latinoamérica, el modernismo habría sido el auténtico romanticismo, pues se habría enfrentado a la intensa crítica que el positivismo había realizado de la religión y la ideología tradicionales.

Philip Silver, en *Ruina y restitución. Reinterpretación del romanticismo en España* (1997), se centra en las causas sociohistóricas que impiden un auténtico romanticismo¹⁵¹. En España, el paso a la modernidad habría quedado abortado por la alianza estratégica entre nobleza y burguesía. Para Silver, la ausencia de una revolución burguesa propiamente dicha impide una emancipación respecto a los mitos tradicionales, y sólo eclosiona un tipo de “romanticismo nacional-histórico” (1997:35) que, sea conservador o liberal, no rompe con lo heredado. Al mantener los estamentos tradicionales su poder, se hace impensable el cuestionamiento de los valores viejos. Este, en otros lugares, había dado lugar a la crisis romántica y a los nuevos intentos gnoseológicos con que se trataba de restaurar el

150 Paz recupera las figuras de Bécquer y Rosalía, pero no como románticos sino como superadores del romanticismo (2008:87).

151 Silver consigna aquellos estudios que afirman la existencia de un alto romanticismo español (Sebold, Peers, del Río y Shaw) y los que lo niegan para proponer un sustituto tardío (Alborg, King y el propio Paz) (1997:105). Silver había repasado ya las aproximaciones al romanticismo español en “Towards a revisionary theory of Spanish romanticism” (1994).

acceso al mundo que, en el caso de la poesía, tenían en el lenguaje un valor clave. No hay tentativa de solucionar un problema que no se percibe. El resultado sería, como indica Silver, un erial en el terreno del pensamiento poético español, falto de las sofisticaciones teóricas del movimiento alemán y francés¹⁵².

También Miguel Casado relaciona la ausencia de un romanticismo pleno con la carencia de un pensamiento poético, que conciba al poema como una “indagación sobre el lenguaje” (2005:25), y entienda que romanticismo y vanguardia comparten precisamente la discontinuidad como modo de engendrar un espacio nuevo de escritura (2005:23). En “La pregunta por la poesía. Apuntes para trazar un marco”, Casado identifica un desplazamiento del relato crítico desde la pregunta por el lenguaje hasta la glosa de los contenidos (2005:131) muy similar al que podría detectarse en los ensayos de García Montero. Este hecho estaría precisamente relacionado con una comprensión débil del romanticismo “para referirse a una vaga tonalidad sentimental en primera persona, sin tener en cuenta la propuesta *fuerte* que supuso aquel movimiento como análisis del mundo en cuanto lenguaje, desde cuya evolución arrancó la vanguardia” (2005:136).

Es algo que puede volver a comprobarse en el tratamiento dado a Bécquer, al que García Montero considera como un superador del movimiento romántico, en el corpus ensayístico que se está analizado. En *Gigante y extraño* (2001), García Montero lee al sevillano como precursor de la dicción de Machado, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Destaca como clave de su modernidad su escritura fragmentaria, su contradicción irónica y su intento de conciliar sentimiento y reflexión. Pero, aunque se reconoce como rasgo moderno la “conciencia de la materialidad del lenguaje” (2001:13) y se repasan los textos en los que Bécquer lamenta la insuficiencia del instrumento lingüístico, esta aparece explicada como un problema derivado de su perversión por el uso social¹⁵³. En cuanto a

152 Es la crítica que realiza también Vicente Luis Mora (2006:62).

153 García Montero se refiere al lamento becqueriano contenido en “Introducción sinfónica” (“¡Pero, ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra, y la

Espronceda, García Montero realiza en *El sexto día* una lectura del autor de *El diablo mundo* en la que considera que la lucidez ganada tras el necesario fracaso de las luchas por la plenitud lleva al poeta a un rebajamiento de su grandilocuencia verbal; este determina su modernidad (2000:173).

La postura de García Montero se enraíza así en una tradición teórica débil, emanada de un romanticismo muy distante de ser, como querían Nancy y Lacoue-Labarthe (1978) y apuntaba Casado, un hecho indesligable de la teoría. Sin embargo, las innumerables versiones y matices de este movimiento trataban de responder al tambaleamiento de todos los cimientos occidentales mediante una reconciliación, exitosa o no, de sujeto, mundo y lenguaje. Así se deduce de las formulaciones románticas acerca de cualidades como la imaginación o la fantasía (Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats); igualmente, del funcionamiento de los tropos, en especial del símbolo, como método de hermanamiento retórico (hermanos Schlegel, Yeats). Y también ha sido una constante de la crítica. Ya René Wellek, en su colosal repaso de la historia literaria moderna, asumía la creación de correspondencias de una poesía, la romántica, definida como “simbólica, dialéctica e histórica” (1973:8). Se ha visto cómo Heidegger interpretaba la obra de Hölderlin en términos de una plasmación, lograda, del Ser mediante el lenguaje, y cómo esa misma tentativa era leída en clave de fracaso por parte de Paul de Man. Este iniciaba una corriente, la deconstructiva, que comparte con el romanticismo una misma conciencia del lenguaje, pero esta vez desde el pesimismo respecto a sus cometidos ontológicos.

palabra tímica y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos!...” [citado en García Montero 2001:51]), así como al poema “Yo sé un himno gigante y extraño” como una respuesta “... a las sospechas íntimas sobre el idioma abiertas por el Romanticismo. El lenguaje es mezquino porque desvirtúa los significados originales al contacto con una sociedad fracasada e hipócrita. Y este es un problema crucial para el poeta, que tiene que trabajar con el lenguaje, piedra de su cincel. La contradicción muestra una dificultad envenenada si la planteamos de otro modo: el poeta debe fundar su verdad individual en una materia colectiva y hostil, en un lenguaje envenenado por la Historia” (2001:54). Miguel Ángel García explica, respecto a la dialéctica vestido/desnudo de la “Introducción sinfónica”: “No se trata realmente de una imposibilidad, sino de la muy clara conciencia de lo que debe ser la forma del poema. Una forma desnuda, un vestido pobre y no un manto de púrpura” (2010:60).

2.4.6. Estrategia y diferenciación. La tradición como melancolía

El relato crítico de García Montero constituye uno de los pilares fundamentales de su poética. Como se ha ido sugiriendo a lo largo de estas líneas, las posiciones del poeta no se hallan desligadas de las demandas que las condiciones particulares del campo literario ejercen sobre él; al contrario, un análisis que pretenda comprenderlas en su complejidad no puede dejar de tener en cuenta la dinámica relacional que constituye, como explicaba Bourdieu, el espacio de posibles para una trayectoria. Un repaso sucinto del panorama poético de los setenta ayuda a vislumbrar la voluntad diferenciadora que mueve la apuesta estética de García Montero y, en general, de los componentes de “la otra sentimentalidad” y la futura poesía experiencial; para algunos críticos, incluso explica un determinado acercamiento a la tradición.

La reacción frente a la generación poética anterior, que aún a riesgo de simplificar mucho, se puede identificar con los “novísimos”, es algo que el propio poeta asume: como él dice, se trata de sustituir el esteticismo radical de los del 70 por una apuesta realista y comprometida apoyada en la generación de los 50. En tal giro no puede dejar de verse un afán estratégico por singularizarse, para hallar un espacio poético propio que se enmarca, como se ha visto en la introducción, en la dinámica inherente al campo literario.

Desde diferentes perspectivas, esta intención semiconsiente o tácita ha sido reconocida por numerosos críticos que se han aproximado a la evolución de la poesía española contemporánea. En *Historia de la poesía española del siglo XX* (1997), Andrew P. Debicki emplea el criterio de la modernidad para trazar una historia de la poesía del siglo XX, que partiría de una alta modernidad inicial posteriormente reemplazada, en los cincuenta, por una idea de la poesía como conocimiento realista y, en los setenta, por un énfasis en la autorreferencialidad y la innovación lingüística, que evidenciaría la entrada en la postmodernidad. La etapa postmoderna se continúa en la poesía de los ochenta, cuyas diferentes corrientes

compartirían un retroceso respecto a la experimentación anterior, y un retorno a las tendencias de los cincuenta y sesenta. Para Debicki, este paso es un avance natural, puesto que “la batalla de la creatividad ya había sido ganada” (1997:257): aunque lo considera el fruto de una evolución lógica, no deja de reconocer esa dinámica diferenciadora apuntada. Los críticos que han estudiado la obra de García Montero con detenimiento también son conscientes de ello: Scarano dice que el realismo del autor formaba parte de una “estrategia de afirmación en el campo intelectual”, frente al “culturalismo novísimo” y a “los diferentes” (2004a:114-5). También Roso habla de una dimensión de “relevo generacional” en la propuesta sentimental, respecto a “los novísimos en retirada” (1993:11) y Puertas Moya, finalmente, reconoce un “asesinato del padre” (1988:IX) en la otra sentimentalidad. Iravedra comparte, con matices, esta visión (2007), y Candel Vila habla de “la inminente necesidad de un cambio de posturas literarias” ante el agotamiento novísimo¹⁵⁴, algo que parece desprenderse también de los planteamientos de Marr (2007) ya repasados.

Otros estudiosos han sido más críticos, y relacionan esa dimensión de retracción respecto a los hallazgos de la generación precedente con una falta de exigencia ligada al tratamiento escasamente ambicioso del lenguaje, algo que facilitaría una repercusión pública rentabilizable. En varios lugares, Jonathan Mayhew ha calificado el “aesthetic restraint” de esta poesía de los ochenta – “the waning of the intellectually rigorous self-consciousness” – y la lectura simplificada de una tradición de por sí conservadora (Eliot, Auden, Biedma) como muestras de un “new aesthetic conservatism”, que perseguiría el éxito comercial y el contacto con el poder (1999:347). La consigna de normalidad lingüística constituye para Mayhew “an attempt to reach an otherwise unengaged audience” (1992:362), en un momento en que la poesía ocupa un espacio claramente marginal en el mercado

154 Explica Consuelo Candel Vila que “Tanto el libro de García Montero como la concreción teórica en la antología [“la otra sentimentalidad”] representaban la inminente necesidad de un cambio de posturas literarias con respecto a lo que había supuesto la promoción novísima, cuyos últimos latidos palpitan cada vez con menor impulso” (2002:490).

editorial¹⁵⁵. García Montero ha reconocido en numerosas ocasiones su deseo de reconciliar al ciudadano medio con la poesía, como ya se ha mostrado.

Pero las lecturas de García Montero se enmarcan en un juego con la tradición de dimensiones más amplias, en una corriente interpretativa que tiene una serie de eslabones e intereses que lo superan. Se ha visto cómo el autor confiaba en las visiones de Cernuda a la hora de hablar del romanticismo de Blake o Keats; también se ha podido comprobar cómo su lectura de la poesía experiencial estaba tamizada por el sesgo biedmiano. Ambos filtros, cernudiano y biedmiano, no son inocentes. En “Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas” (2004), demuestra Jiménez Heffernan cómo las opiniones críticas del Cernuda posterior a 1937 (es decir, el de los *Estudios* y *Pensamiento*, obras que toman Biedma y García Montero como referencia) pecan de inexactitudes y están lastradas por la pérdida de su intensidad creativa. Además, explica cómo la lectura de Cernuda en términos de poesía experiencial o meditativa fue establecida respectivamente por Valente y Gil de Biedma, en una maniobra de silenciamiento estratégico del mejor Cernuda, el anterior a 1937, para construir un pilar prestigioso para sus respectivas propuestas poéticas (2004:100)¹⁵⁶. Una similar operación es la que identifica Marta Agudo en

155 Mayhew va todavía más lejos, y relaciona la poética experiencial del “realism and intelligibility” con un deseo de alcanzar estatus institucional, lo que implicaría responder a las “cultural aspirations and policies of the Spanish government” interesadas en promover la idea de “normalization” (2009:51-60). Para Mayhew, esto vendría facilitado por el cambio del estatuto del intelectual: éste pasa de ser el personaje ferozmente independiente que se oponía a la dictadura al amable perfil mediático y tecnócrata que la joven democracia promovía. Méndez Rubio también ofrece una mirada ideológica sobre la búsqueda del lector operada por esta transición estética. En *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978* (2004b), explica cómo el “realismo conflictivo” de cierta poesía de los sesenta, vinculado a la táctica crítica de una vanguardia que problematizaba la realidad, dejaba paso a un “realismo conservador” gracias al deseo institucional de conservar un panorama apaciguado y exento de conflictos. Una voluntad mercantil de complacencia con el lector acecha tras esta pérdida de radicalidad: “Las escrituras de la fisura o del conflicto se verían soterradas por la consagración, una vez más tan ideológica como directamente mercantil, de un modelo de lector que se identifica con el poema sin necesidad de problematizarse a sí mismo ni de participar activamente más allá del reconocimiento inmediato del mensaje” (2004b:62).

156 También Méndez Rubio explica que la particular lectura que rige la canonización de Cernuda llevada a cabo en los años 80 tiene como objetivo el “reforzar el paradigma expresivo-mimético que ya estaba maduro a principios de 1960 y que se regeneraría con fuerza en un ambiente de hegemonía tradicionalista creciente” (2008:103).

la reivindicación de Campoamor como precedente por parte de los poetas de los ochenta (2007:22-25)¹⁵⁷.

Todo ello impide aceptar la inocencia en la relación con la tradición, tal como postula García Montero y corroboran otros críticos. Las palabras del poeta acerca del diálogo fértil y amable con un legado apropiable (González-Badía 2000:198-9) son corroboradas por las apreciaciones críticas de Scarano (2004a:15), Iravedra (2007:94-108) y González-Badía Fraga (2005:11). La historia literaria aparece, para ellos, como un repertorio de posibilidades, un lugar donde elegir y configurarse: un inventario a disposición del usuario. Bagué Quilez reconoce este peligro al explicar que la impronta dialógica de esta poesía ante la historia literaria “se arriesga a identificar la tradición como un mero sistema referencial” (2006:48).

Sin embargo, los esfuerzos por adaptarla a un programa de escritura nos obligan a pensar en otra dirección. La tradición más bien aparece como algo que no se posee, como explicaba Eliot¹⁵⁸, y que revierte con toda su extrañeza a los intentos por aprisionarla. Su pérdida continua deja una huella melancólica¹⁵⁹: “esa lágrima extraña que llamamos historia”, dice el verso final de un poema dedicado a García Lorca. El objetivo es descubrir, en la historia poética de García Montero, cómo la polisemia del lenguaje y la inabarcabilidad de la tradición van depositando resudios de esa extrañeza, dinamitando en zonas marginales las líneas maestras de un proyecto teórico previo y mostrando, también con Eliot, que “no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone” (2004:220).

157 Esta táctica de “rebajamiento” de los precursores para conformar un ejemplo más asequible lleva a Casado a definir la tradición como “factor de anquilosamiento” (2005:172) y a Mayhew a considerar a los poetas del 80 como “weak readers” de su tradición (1992:409).

158 Dice Eliot en “Tradition and Individual Talent”, publicado por primera vez en 1920: “Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, “tradition” should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour” (2004:218).

159 La consideración de la tradición como vivencia melancólica procede del artículo de Casado “La melancolía como esperanza. Notas para una crítica de la tradición” (2005:193-210), de la idea eliotiana acabada de exponer y, por supuesto, de las obras de Harold Bloom, especialmente en *The anxiety of influence* (1997).

3. EL FRÍO EN BAUDELAIRE. EL REGRESO A LA EXPERIENCIA MODERNA

Este capítulo tiene por objeto examinar la revisión que Luis García Montero realiza de la temprana modernidad lírica, para lo que se tomará como referencia fundamental el poemario *Las flores del frío*, publicado en 1991. Las razones parecen obvias: el propio título revela una intención de reescribir la fundamental obra que Baudelaire había publicado en 1857 y que, por la peculiar y personalísima solución poética que ofrecía ante los nuevos tiempos, ha sido tradicionalmente considerada como inauguradora de la modernidad lírica¹⁶⁰. El propio García Montero otorga gran relevancia al autor de *Les*

160 Así aparece identificada en los estudios clásicos de Friedrich, Jauss y Calinescu. En el célebre libro de Hugo Friedrich *Estructura de la lírica moderna* (1974, publicado por primera vez en 1956), Baudelaire es considerado “predecesor” (1974:13) de una modernidad lírica que llevarían a su desarrollo pleno Rimbaud y Mallarmé. Friedrich, que define esta modernidad como una “tensión disonante” (1974:22) cuyas diversas manifestaciones problematizan la “familiaridad comunicativa” (1974:23) y generan una especie de “no asimilabilidad” crónica (1974:25), destaca en Baudelaire una serie de rasgos que, pese a cierto clasicismo formal, lo convierten en el precursor ideal de un concepto que, además, habría sido el primero en teorizar. Estos serían: la despersonalización; la conciencia formal; la fascinación por lo negativo; la estética de lo grotesco; el ideal vacío con que se confrontaba una sed metafísica persistente y, por último, una atención a las cualidades materiales y ontológicas del lenguaje y de la fantasía creadora, cuya explotación lleva a los confines de la deformación y la abstracción extremas. Hans Robert Jauss, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1986), que recoge la crítica de H. O. Bürger a la postulación de una ruptura radical entre la lírica moderna y la clásica (1986:339-342), cifra la modernidad baudelairiana en la ruptura que comporta un “extrañamiento del horizonte cotidiano” puesto al servicio de “un nuevo *ordre poétique*” autónomo y nacido de “la creación, por el lenguaje, de un ámbito –distinto, puramente imaginario e inmanente– de lo bello” (1986:374). También en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (1995b), Jauss localiza en “la teoría de Baudelaire de lo bello transitorio y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert” (1995b:70) una segunda ruptura respecto al arte clásico; la primera habría sido dada por el romanticismo y la tercera la efectuaría, décadas más tarde, el vanguardismo de Apollinaire. Matei Calinescu, en su trabajo sobre las diferentes facetas de la modernidad estética (2003, publicado por primera vez en 1977), destaca el papel de Baudelaire como iniciador de esta por “la cualidad notablemente original y seminal” (2003:57) de su teorización sobre la modernidad que, en su ambición de captar el presente “en su presencialidad” (2003:63), pasa de ser un concepto descriptivo a convertirse en normativo para toda actividad artística. Además, Calinescu señala la dimensión de “aventura espiritual” en la modernidad de *Les Fleurs du Mal* (2003:67). Una visión más reciente es la ofrecida por Antoine de Compagnon en *Los antimodernos* (2007), donde formula la hipótesis de que los modernos por antonomasia son aquellos que esgrimen una resistencia o una postura alerta frente a la propia modernidad (2007:12). En ese sentido, Baudelaire sería también un representante privilegiado (2007:12) de una tendencia que se caracterizaría, en líneas generales, por una posición contrarrevolucionaria, antilustrada y pesimista, acompañada de una obsesión por el pecado original, una estética del sublime y un estilo basado en la vituperación (2007:23-49). En “Lyric and Modernity” (1983), un ensayo que polemiza con la interpretación jaussiana, Paul De Man identifica en la alegorización de la poesía “the distinctive character of modernity on the lyric” (1983:185)

Fleurs du mal, que es objeto de cita reiterada en sus reflexiones ensayísticas sobre la derivación maldita del romanticismo y sobre la modernidad poética como rechazo de la realidad social¹⁶¹.

En primer lugar, se repasará la postura crítica de García Montero respecto al papel de Baudelaire en la configuración de la poesía moderna. Como se ha adelantado, este representa para García Montero la marginación de una realidad empírica que la venida de la modernidad torna crecientemente hostil. Así, se verá cómo el poeta ofrece, a partir de la selección de ciertos poemas, una idea de la evolución baudelariana en términos de una escala gradual de negatividad: se trataría de una huida de lo circundante, en aras de un abismamiento subjetivo que llevaría a la destrucción. Frente a esta opción, García Montero defenderá un regreso del poeta al entorno empírico urbano que lo rodea, al que debería atender mediante una palabra normalizada que le permitiría establecer vínculos cívicos y, así, vehicular una nueva noción de compromiso.

Sin embargo, otras aproximaciones a Baudelaire permiten dilucidar unas fuentes de negatividad diferentes del apartamiento de la realidad, y revelan que la interpretación de García Montero depende estrechamente de su defensa del carácter cívico de la poesía. El malestar baudelariano deriva de múltiples causas, entre las cuales adquiere relevancia la constatación de la precariedad de sus intentos por restablecer una nueva coherencia entre sujeto, lenguaje y mundo, especialmente necesaria ante la crisis que provoca la modernidad. El proyecto poético de Baudelaire pretendía, como ponen de manifiesto sus reflexiones sobre la “*analogie universelle*”, las correspondencias o la imaginación, restablecer una nueva armonía cósmica mediante una lógica simbolista, pero parece fracasar ante

y explica que Baudelaire ofrece en ese sentido pistas de una senda en la que solo algunos seguidores como Mallarmé se atreverán a adentrarse, mientras que otros se limitarán a realizar lecturas superficiales de sus temas y recursos (1983:184). La modernidad de Baudelaire había sido ya asentada de forma definitiva por Walter Benjamin en los años 30: en *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* (2008a), Benjamin explicaba la particular reacción alegórica del poeta ante una modernidad que convertía el mundo en mercancía. Esta lectura será desarrollada con más detenimiento en las páginas siguientes.

161 García Montero también se refiere a otros malditos en sus ensayos: Verlaine, Rimbaud e incluso Darío son tratados bajo esta óptica. Sin embargo, la intención de reescribir *Les fleurs du mal*, obvia en el título *Las flores del frío*, erige a Baudelaire como precursor privilegiado y demanda en mayor grado atención.

el hallazgo de una alegoría que revela al lenguaje como necesaria mediación interpuesta entre el poeta y el mundo. Toda experiencia plena e inmediata es abolida, y este desengaño entronca con el mal que define a los nuevos tiempos. La poesía surgiría entonces como una empresa profundamente melancólica, como anhelo obstinado de un principio del placer caducado, como producción de sentido que busca restaurar una plenitud perdida que, aunque quizá no haya existido nunca, funciona en definitiva como una carencia que se constituye en empuje decisivo de la tarea poética. La atención a esta problemática lingüística permite una nueva lectura de la trayectoria baudeleriana propuesta por García Montero. Incluso los poemas escogidos por el poeta granadino ofrecen numerosas huellas de este conflicto, que se explorarán en segundo lugar.

En tercer lugar, se analizará la reescritura poética de García Montero a la luz de su proyecto de rehabilitar un espacio habitable, que garantice una respuesta lírica cívica e reintegradora. Su voluntad de *instaurar* la mirada del poeta en el entorno urbano moderno corre pareja a la necesidad de *restaurar* un lenguaje referencial que evite huidas simbólicas o alegóricas. No obstante, en los ámbitos de familiaridad con los que el poeta trata de formular una experiencia normalizada asoman incómodas presencias espectrales, que problematizan el éxito de tal empresa y apuntan hacia ciertos ámbitos de indecibilidad, certificando la pervivencia de un conflicto entre lenguaje y experiencia. El espacio textual de *Las flores del frío* es sede de tensiones y ambivalencias que enfrentan el esfuerzo integrador con una aspiración melancólica a la plenitud que deja sus rastros, y confirma la tarea del duelo como imposible clausura de sentido. De esta dialéctica derivan la complejidad y la riqueza de la producción poética de García Montero, que desborda irremediabilmente el cauce de la intencionalidad previa.

3.1. El mal baudeleriano: un viaje hacia el vacío interior

Las ideas de Luis García Montero sobre la modernidad y Charles Baudelaire están contenidas en su mayor parte en *Poesía, cuartel de invierno* (1987b, 2002) y *Los dueños del vacío* (2006b). Como se ha visto en el anterior capítulo, en el primer título García Montero recorría los distintos rumbos de una poesía moderna nacida del romanticismo y perdida en los derroteros de la interioridad abismada. Baudelaire aparece como protagonista privilegiado de la vía maldita tratada en “La musa y el itinerario de sus viajes”, en virtud de su representativo escapismo. En “El poeta y la ciudad”, ensayo incluido en *Los dueños del vacío*, García Montero privilegia su faceta de poeta urbano. Sus “Tableaux parisiens” serían la respuesta poética a una experiencia moderna intrínsecamente derivada de una ciudad en constante cambio¹⁶². Ambos trabajos constituirán, pues, el punto de referencia básico.

García Montero realiza, en primer lugar, su diagnóstico de la poesía moderna como rechazo de la realidad empírica. En segundo lugar, personifica en Baudelaire la huida para buscar una subjetividad corporeizada en símbolos de plenitud: el mar, el viaje, la infancia o parajes edénicos caracterizados por la pureza¹⁶³.

El poeta vincula, así, la poesía moderna con un sentimiento profundamente negativo; las palabras iniciales de *Los dueños del vacío*

162 La figura de Baudelaire aparece tratada, aunque con bastante menor extensión y recreando ideas ya contenidas en los dos lugares arriba citados, en dos artículos contenidos en *Confesiones poéticas* (1993b): “La civilización de los poetas (o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea” (1993b:19-20) y “Desde la otra ladera: místicos y malditos” (1993b:42). También aparece en “Las fronteras poéticas”, incluido en *La casa del jacobino* (2003b:31).

163 La elección de Baudelaire ya es significativa: frente a la ruptura estética de un Rimbaud o a la obsesión musical de Verlaine, García Montero escoge un precursor que mantiene una contención estilística a contracorriente de su radicalidad temática, ideológica e incluso ontológica. En la “Introducción” a su edición bilingüe de *Las flores del mal* (1997), Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo señalan el “clasicismo de fondo” (1997:19) de la poesía baudeleriana. En “Estas flores malsanas”, su introducción a la *Obra poética completa* del poeta, Enrique López-Castellón (2003) también se muestra consciente de “la restauración de cierto “clasicismo” emprendida por Baudelaire”, pero la liga indisolublemente a la producción de un “éxtasis poético” por parte del proyecto simbolista (2003:16-7). Friedrich y Jauss también prestan atención al exquisito cuidado de la forma y la estructura en la obra baudeleriana. Friedrich habla de la rigurosa composición arquitectónica de *Les fleurs...*, que atestiguaría la “supremacía de la voluntad de forma sobre la voluntad de mera expresión” (1974:54). Por su parte, Jauss destaca en el poeta una “rigidez compositiva” que excluye de su obra cualquier tipo de arbitrariedad (1986:371).

reconocen que “la experiencia poética acaba identificándose de manera impertinente con la desilusión” (2006b:11). Tal vacío resulta del conflicto mantenido entre la identidad y los vínculos, o entre el individualismo y la abstracción. Así, lo definitorio de la modernidad radicaría en el fracaso de los proyectos colectivos (2006b:12) que, con raíces románticas, se pone de manifiesto en la vivencia urbana moderna, caracterizada por la soledad y el movimiento sin sentido. El vértigo originado por esta experiencia invita al desaliento y al rechazo, y la poesía se hace cargo y cómplice de este desánimo proponiendo huidas simbólicas y negándose a participar en lo existente.

Tal desilusión es la consecuencia de una brecha de raíces románticas: el apartamiento del poeta de su entorno circundante y su encierro subjetivo se habrían ido exacerbando a medida que el prosaísmo capitalista se imponía, con la marcha de la modernidad. Esta experiencia se liga de modo indisoluble a la ciudad, que aparece como el escenario vivo de las contradicciones, de la dialéctica entre identidad y homologación. En los albores de la modernidad, la urbe es sede de una dinámica de cambio desmesurado y permanente, que culmina en la pérdida de todo sentido o direccionalidad. En línea con la crítica sociológica de raíz marxista de Williams, Lefebvre o Benjamin, García Montero reconoce en las rápidas transformaciones de la ciudad la borradura del pasado y el signo de la abstracción capitalista¹⁶⁴. Es consciente de que la velocidad degenera en el extravío y en la ausencia de meta¹⁶⁵:

164 Los tres autores citados han dedicado trabajos señeros en los que analizaban la repercusión de los distintos modos de producción en el espacio y destacaban la abstracción a la que el capitalismo lo sometía. Así, en *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* (2008a), Walter Benjamin se centra en la transformación drástica que sufre París en el siglo XIX, cuando los proyectos de Haussmann arrasan con los arrabales medievales de la ciudad. La supresión del pasado es también uno de los rasgos fundamentales del “espacio abstracto” que define a la modernidad capitalista según Henri Lefebvre que, en *La production de l'espace* (1974), contrapone esta modalidad espacial al “espacio absoluto” propio del Antiguo Régimen. Por su parte, Raymond Williams contribuye a este análisis cultural materialista examinando la transformación de la representación del campo y la ciudad en la tradición literaria inglesa, en *The Country and the City* (1973). El análisis que hace García Montero de la modernidad baudelairiana se inscribiría en esta tradición crítica, como demuestran estas palabras: “Walter Benjamin dedicó a Baudelaire unos ensayos que forman parte de la mejor cultura moderna, de la cultura que más ha reflexionado sobre sí misma. La experiencia urbana de Baudelaire es inseparable de la transformación de París realizada por el barón Haussmann, que derribó la ciudad centenaria para construir los grandes bulevares. Desaparecen edificios con siglos de historia en sus piedras y una ciudad nueva se levanta en pocas semanas. Es el sentimiento que marca los “Cuadros parisinos” de *Las flores del mal*” (2006b:104).

165 Esta apreciación adelanta ya un posible sentido alegórico, pues podría relacionarse con el intento imposible del lenguaje por aprehender el mundo y con la obsesión por un significado que se difiere

La ciudad se configura como territorio de la modernidad poética porque es el lugar en el que se descubre la velocidad, la aceleración de la historia, pero en un movimiento sin sentido, que separa a la conciencia y a sus verdades del trayecto determinante de los dogmas (2006b:103).

La poesía que da cuenta de tal experiencia debe trasladar a la forma este dinamismo vertiginoso. García Montero identifica como auténtica lírica urbana aquella cuya dicción está dominada por “la brevedad, la voluntad de síntesis, el simbolismo y la ironía” (2006b:101). Tales rasgos aúnan a Baudelaire y a Bécquer en la mirada del granadino, y captan la característica fundamental del hombre moderno: “el vértigo interior de la conciencia” (2006b:101)¹⁶⁶.

La experiencia negativa que instaura este nuevo espacio, desgajado del pasado histórico y sede de un movimiento descontrolado por su sometimiento al capitalismo, genera en los poetas un sentimiento de desubicación que los impele a la huida: ahí se condensa la lectura global que García Montero realiza de la primera modernidad, representada por

perpetuamente. En *Charles Baudelaire. Un lírico...* (2008a), Benjamin indica que el paseante camina entre una multitud que es realmente una selva de signos; no es difícil reconocer en estas palabras que el poeta lucha contra una serie de mediaciones textuales interminablemente encadenadas. Acerca de esas masas dice que “no puede estar hablándose de ninguna clase, de ningún colectivo, sin importar cuál fuere su estructura ... También en ella se puede descifrar la imagen misma del luchador de esgrima: los golpes que reparte se destinan a abrirle camino entre la multitud. Por supuesto, los *faubourgs* en que el poeta de *Le Soleil* se adentra están desiertos. Mas la secreta constelación de que se trata (en ella la belleza de la estrofa se vuelve transparente hasta en el fondo) deberá entenderse de este modo: la multitud espectral de las palabras, como de los fragmentos y comienzos de verso, con los cuales libra el poeta, en las calles apartadas, la lucha por su poético botín” (2008a:220).

166 En esta apreciación, García Montero se acerca significativamente a la definición de la conciencia poética que traza De Man como vuelo interior de la conciencia desgajada del mundo empírico. Tanto en “Allegory and Irony in Baudelaire” (incluido en *Romanticism and Contemporary Criticism*, 1992) como en “Ludwig Binswanger and the Sublimation of the Self” (incluido en *Blindness and Insight*, 1983), De Man relaciona la lectura que Binswanger realiza de los desplazamientos baudelarianos con el salto ontológico provocado por la conciencia poética. Así, dice en el primero de los textos aludidos que “the poetic leap forced upon us by the temporal nature of our existence demands a different kind of act, a passing from a mere extension of the self to an altogether different kind of self that results from a radical change of the level of consciousness. One can think of it –although the spatial metaphor is misleading– as a vertical movement of climbing and falling rather than the horizontal motion of the voyage. Baudelaire ascends literally above the world of his *ennui*, which is the world of the exploded myth of the correspondences, by a movement of ascent that allows him to occupy a vantage point from which he can encompass the totality of the world that now lies underneath him” (1992:110). Este ascenso está ligado a un fuerte sentimiento de vértigo causado por la cercanía de la muerte. No obstante, el granadino difiere de De Man al no relacionar este vértigo interior con la dimensión autónoma del lenguaje.

Charles Baudelaire. Y este escape de una realidad empírica percibida como ingrata explica el recurso melancólico al viaje, a la infancia y a la evasión mediante el vino y la droga pero, lo que es más importante aún, explicaría también, en el terreno del lenguaje, el recurso de Baudelaire al simbolismo y a la alegoría. Así, García Montero parece identificar en el doble sentido que ambos proponen una huida del sentido literal o recto, que supuestamente iría unido a una consecución de referencialidad que garantizara la atención a lo empírico. Esta se vería perturbada por un lenguaje que privilegia otra dimensión irreal, por metafórica. Cabría entender así sus palabras al respecto de estas figuras:

Como en el caso de las justificaciones sobrenaturales, la melancolía moderna nos hace depender de una realidad que no existe. Convivir literariamente con esta fugacidad significa convivir con la ausencia, la ausencia de una mentira. Baudelaire necesita pasear por un asfalto alegórico. Más que descripciones minuciosas, el eco y las correspondencias se imponen como la piel literaria de una intuición. La cultura urbana justifica la síntesis y la nueva lógica del simbolismo (2006b:105).

La alegoría se configuraría, entonces, como una melancólica senda de escape de lo real hacia lo simbólico, que es percibida como una opción voluntaria¹⁶⁷. García Montero se opone así a otros autores que identifican en la alegoría la condena de un lenguaje vetado a todo acceso inmediato a la realidad empírica.

Tal sería el derrotero, negativo y evasivo, que aúnaría a Neruda, Lorca, Verlaine y Darío en la senda abierta por Baudelaire¹⁶⁸. Pero García

167 En su concepción de la melancolía, que el poeta relaciona reiteradamente con la negatividad moderna, García Montero es consciente del carácter imaginario o irreal de lo perdido, tal como lo reconocen Agamben (1995) o Žižek (2002) en sus matizaciones a la teoría clásica de Freud. La idea de que “no perdimos nada, porque nada tuvimos” le sirve para cuestionar los impulsos melancólicos de Alberti y otros autores (2006b:53). Pero, no obstante, parece soslayar el hecho de que esa radical inexistencia no invalida la funcionalidad de lo anhelado como impulso de creación y producción de un sentido que nunca se fija, porque nunca alcanza lo perdido inexistente. Así, García Montero se niega a perseguir una plenitud que certifica como irreal, pero también es sujeto melancólico: el mar de sus poemas arrastra, como se verá en la segunda parte de este capítulo, restos de esta aspiración a la plenitud imposible, delatando una ambición demasiado humana como para poder ser conjurada mediante una clausura significativa.

168 Estos autores son tratados en *Los dueños del vacío* y en *Poesía, cuartel de invierno* como representantes de diversos aspectos de esa modernidad negativa que arranca de Baudelaire. Verlaine exacerbaría el

Montero identifica un proceso de adaptación optimista en la lírica en castellano, que la lleva hacia una “normalización” de la experiencia urbana. Ángel González sería el representante de una tradición poética que trata de integrar al sujeto en una realidad empírica urbana con el objeto de modificarla¹⁶⁹.

Baudelaire aparece como perfecto exponente de esta dialéctica negativa, según la mirada de García Montero. Este reconstruye su trayectoria poética a partir de una selección de poemas baudelerianos, que le permiten enhebrar el siguiente relato: el sufrimiento causado por la experiencia urbana, sentida como una realidad empírica hostil e insoportable, fuerza al sujeto poético a embarcarse en todo tipo de fugas, mediante un viaje que persigue un tipo de plenitud en el mar, la infancia, el pasado o la isla paradisíaca. Todos estos destinos serían solo subterfugios que defienden de un entorno hostil pero que se revelan como engañosos y perjudiciales. Así, “Le Cygne” representaría la singular situación de extravío del poeta en la ciudad; “L’homme et la mer” y “Moesta et errabunda” aludirían a los intentos de huida mediante el recurso al mar y a la niñez. El último episodio de esta narración sería el descubrimiento de la inutilidad de escapar, puesto que toda huida es un abismamiento en la subjetividad que esconde la nada: tal sería la moraleja de los definitivos “Le Voyage” y “Un Voyage à Cythère”. Frente a este desenlace, solo cabría optar por la

sentimiento maldito (1987b:83); Darío heredaría su pose en la tradición hispana (1987b:51). Lorca y Neruda, por su parte, explorarían los rastros de la deshumanización moderna. García Montero hace especial hincapié en el tratamiento de Nueva York por parte del primero como espacio que erradica toda esperanza humana, algo en lo que tendremos ocasión de profundizar en el capítulo cuarto de este trabajo. Neruda recrearía la imposibilidad de un contacto erótico pleno y el vacío de la condición humana en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y en *Residencia en la tierra* respectivamente (2006b:129, 108).

169 Dice García Montero a este respecto: “Esta ha sido la lógica negativa que se filtró en la poesía de la ciudad escrita por las vanguardias y por la posvanguardia. Pero el paisaje urbano estaba llamado a normalizarse, a convertirse en escenario cotidiano, sin representar el decorado novedoso de la fiesta futurista, ni el espacio amenazante de la corrupción y el movimiento ingobernable. En cualquier caso, con mirada negativa o acostumbrada, la ciudad acabó imponiendo su aire natural de vida normalizada, su atmósfera de lugar diario, mundo externo e interno en el que el poeta cumple su existencia. Esta normalización era inevitable, y estaba ya anunciada en la lucidez de la crisis romántica, con el cuestionamiento de las mitologías consoladoras. Hasta los bosques y las montañas fueron un tema propio de las perspectivas urbanas, la utilización metafórica de unos territorios simbólicos que sólo servían en realidad para encarnar las preocupaciones de los seres que se ahogaban en la ciudad” (2006b:124).

representación de la realidad empírica, aún desagradable, para lograr una readaptación constructiva en ella.

García Montero identifica el poema “Le Cygne” como representativo de la perplejidad del poeta ante la nueva realidad. Ante el espectáculo de una ciudad cambiante, y la sustitución de los elementos históricos por la abstracción uniformizadora, el sujeto revela un sentimiento melancólico, de apego al pasado. La estrofa clave, que consigna García Montero, es la siguiente¹⁷⁰:

Paris change!, mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes crees souvenirs sont plus lourds que des rocs (1997:342)¹⁷¹.

La interpretación que ofrece es esta: la percepción negativa de la modernidad en términos de metamorfosis continua tiene su mejor correlato en la ciudad. Un personaje mitológico, Andrómaca, sirve de referencia para aludir a ello:

Se trata de un poema que habla de Andrómaca, la mujer de Héctor. Después de asistir a la muerte de su marido y de su hijo, fue esclava de Pirro, hijo de Aquiles, que la acabó repudiando y la entregó como esposa a Heleno, hermano de Héctor. La melancolía trágica de Andrómaca, que pierde su estabilidad en el vértigo de un presente hostil, es recordada por el poeta, que asiste al espectáculo de la transformación de su ciudad, de sus paisajes infantiles. La geografía que hizo su carácter se deshace antes que él (2006b:104).

170 Aunque García Montero cita sólo la estrofa que se consigna arriba, el poema empieza constatando esta transformación vertiginosa de París: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);” y la reacción perpleja del poeta, aferrado a otras visiones: “Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdus par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus” (Baudelaire 1997:340).

171 García Montero cita esta estrofa de Baudelaire en *Poesía, cuartel de invierno* en castellano, por la edición que Javier del Prado y José Antonio Millán realizaron en 1990 de la obra baudeleriana (vid. bibliografía). No obstante, las citas que hace el poeta en *Los dueños del vacío* se refieren a la edición que Antonio Martínez Sarrión realizó para Alianza en 1977. Para una mayor claridad, nosotros citaremos siempre por la edición bilingüe de *Les fleurs du mal* que han realizado Martínez de Merlo y Verjat en 1997 para Cátedra.

La melancolía y la alegoría también son objeto de atención. La alegoría aparece como una vía de escape melancólica; la nostalgia originaría una percepción alegórica con la que se pretende escamotear la realidad empírica del presente. Precisamente a propósito de este poema ofrecía el autor la particular interpretación de la alegoría como espacio de un paseo imaginario y aparentemente enriquecedor que se acaba de ver. La visión de la realidad en términos alegóricos, como huella inexorable de otra cosa pasada y amable, parece una estrategia de la nostalgia, que ensaya un uso simbólico del lenguaje y evade la representación más exacta de la realidad que supuestamente posibilitaría un lenguaje referencial.

Esa situación insoportable genera el famoso escapismo baudeleriano, sintomático, para García Montero, de la negatividad inherente a esta faceta de la modernidad. A partir de ella, una serie de poemas definen los modos de esta huida. Además de reconocer las raíces del viaje, el autor interpreta sus vías y puntos de destino como símbolos o alegorías de una plenitud perdida en la ciudad. Mar, islas, vuelos, cielos, infancias y edenes serían esas entidades irreales recreadas por las segundas lecturas (alegóricas, simbólicas) a las que el sujeto recurre para escapar de una realidad empírica insatisfactoria. Pero pronto ese itinerario muestra que tiene como única vía y puerto de llegada la propia subjetividad y, en su afán por escapar, el sujeto se refugia en un abismo íntimo que revela el vacío y la autodestrucción: de ahí la presencia reiterada de la muerte en los destinos a los que llegan los sujetos poéticos de “Le Voyage” y de “Un voyage à Cythère”.

García Montero comienza consignando la procedencia romántica del deseo de movimiento moderno. El vínculo entre romanticismo y poesía maldita se hace diáfano en la figura de Baudelaire; de igual manera, la subjetividad como único rumbo de cualquier huida está también explícita en su análisis:

A partir de los románticos, el lector se acostumbró a la necesidad de alejarse, a la intención de buscar un más allá que descubrir y desde el que cantar cualquier mensaje, como quien tira una botella al mar. Pero fueron quizá los poetas malditos quienes delimitaron definitivamente el tema del viaje,

rodeándolo de una humareda especial que todavía sigue hoy vigente. Basta recordar algunos poemas de Baudelaire, algunos de sus títulos memorables: “Bohémien en voyage”, “L’homme et la mer”, “Un voyage à Cythère”, “Le Voyage”. Son poemas que, aparte de la semejanza superficial de sus temas, guardan una similitud interna más allá de lo anecdótico: no sólo la huida o la lejanía, sino el regreso a uno mismo. Es decir, el viaje como forma de encuentro con la propia subjetividad aparecida siempre, único puerto de llegada (1987b:12-3).

El mar, como se verá, tiene un especial protagonismo en esta búsqueda¹⁷². “Moesta et errabunda” lo presenta como depositario de la esperanza de plenitud, como vía de escape que conduce al paraíso de la infancia. García Montero cita en *Poesía, cuartel de invierno* estas dos estrofas (1987b:14):

Dis-moi, ton coeur parfois s’envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l’immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?

...

– Mais le vert paradis des amours enfantines,

L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l’Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l’animer encor d’une voix argentine,
L’innocent paradis plein de plaisirs furtifs? (1997:270-2).

El objetivo del poeta granadino es mostrar cómo esta es una huida fallida e imposible, condenada al fracaso. La razón es que esos destinos de armonía y completitud no existen, sino que son tan solo proyecciones subjetivas que anulan lo que tiene existencia objetiva: el “noir océan de l’immonde

172 La imagen del mar es fundamental en la poesía romántica, como ha descrito Auden en *Iconografía romántica del mar* (1996). Auden explica que la actitud romántica frente al mar se caracterizaba por la equiparación del viaje marino con un viaje espiritual ligado a la sed de experiencia del hombre (1996:19), en un rasgo que lo diferencia claramente del viaje no voluntario y obligado de la literatura clásica. Para el romántico, “abandonar la tierra y la ciudad es el deseo de todo hombre dotado de sensibilidad y honor”; “el mar es la situación auténtica y el viaje constituye la verdadera condición del hombre”. Allí es “donde ocurren los eventos decisivos” (1996:24-5). La postura de Baudelaire aparece consignada por Auden como ejemplo de la falta de destino consustancial al viaje romántico (1996:25).

cité”. La melancolía no tiene objeto, por ello no tiene razón de ser. La infancia, ese “vert paradis des amours enfantines” a la que trata de regresar el sujeto poético a través de un adentramiento en la pureza de “un autre océan où la splendeur éclate”, no es más que otra de esas sublimaciones:

Para encontrarse a sí mismo, el poeta viaja a la infancia, la recrea, vuelve hacia ella de un modo parecido a como huye de la ciudad inmunda para depurarse. En los dos sueños flota la misma imposibilidad, y el infantilismo choca así con la conciencia de la propia vejez, las arrugas que esperan en el espejo de la última estación (1987b:14).

“L’homme et la mer” descubre ya en el mar un espejo, de tintes inequívocamente narcisistas, del sujeto que opta por adentrarse en él¹⁷³. En el poema anterior, el océano era para García Montero la engañosa vía de liberación del sujeto pero, ahora, se configura como un objeto que no abraza más que su propia identidad humana. De este modo, “la imagen del espejo acuático es utilizada como metáfora de expresión literal. Baudelaire frente a Baudelaire, reflejado y flotante en la espesura del mar” (1987b:12). El autor escoge las dos primeras estrofas para argumentarlo:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton coeur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage (1997:122).

173 En su análisis de la ligazón entre tempestad y emoción, Loreto Casado vincula la tempestad baudelaireana con el reflejo de la interioridad humana: “El imaginario de la tempestad se revela no sólo en las descripciones realistas de tormentas y naufragios, sino interiorizada, orquestada de acuerdo con las emociones anímicas” (2000:398). Esta conexión se plasmaría de modo inmejorable en el poema de Baudelaire: “El tono mayor de la poesía de Baudelaire es el de la violencia marina que hemos descrito hasta ahora. En ella el hombre se compara con el mar, eternos luchadores, en su apetito devorador. Y sobre todo, ambos son dos abismos insondables (*L’Homme et la mer*)” (2000:398).

“Le Voyage” y “Le Voyage à Cythère” culminan esta trayectoria hacia la lucidez. “Le Voyage” consigna y condensa lo visto hasta ahora para ofrecer un paso adelante: ya no se trata de que el viaje sea un medio de resucitar un pasado amable o persiga un encuentro narcisista con uno mismo, sino que esta especularidad se revela como una tautología estéril, que conduce al abismo: que el hombre no puede escapar de sí mismo es la lección amarga que, según García Montero, el sujeto poético extrae de “Le Voyage” y que le hace invocar a la muerte¹⁷⁴:

Finalmente, condensando todo un universo que se repite con obstinación, la hermosa coherencia que venimos leyendo en los versos de Baudelaire queda sistematizada en “Le Voyage”. Primero, la conocida interiorización del viaje: “Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie”; luego, la propia imagen como huésped reiterado de la lejanía: “Amer savoir, celui qu’on tire du voyage! Le monde, monotone et petit, aujourd’hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image: / Une oasis d’horreur dans un desert d’ennui!”; y en conclusión inevitable, el reconocimiento de la imposibilidad de un verdadero alejamiento, o lo que es lo mismo, la aceptación de la muerte como única salida: “Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! / Au fond de L’Inconnu pour trouver du nouveau (1987b:14-5).

Algo similar sucede al final de “Un Voyage à Cythère”. La Muerte, invocada al final del poema anterior, ha intervenido ya, y lo que se encuentra el sujeto poético al llegar a la tierra prometida de Cythère no es sino el espectáculo de su propia destrucción. Un cadáver putrefacto que cuelga de una horca, y que resulta ser él mismo, revela “el horror del sujeto maldito: no ya el viaje a uno mismo, sino uno mismo como destino inevitable de cualquier viaje” (1987b:13). La última estrofa, la única citada por él, muestra la destrucción

174 Auden considera que “Le Voyage” simboliza una constante del mar romántico: “la búsqueda de la posibilidad y el huir de la necesidad” (1996:88). Frente a lo previsible de la vida en tierra, llena de ataduras y obligaciones, el mar ofrecería un espacio absoluto de libertad: “... el océano, en contraste, es el lugar donde no existen ataduras de hogar y sexo, únicamente del deber hacia el fin para el cual el viaje se ha emprendido, el mundo donde el cambio de estaciones no marca diferencia alguna en cuanto a lo que la tripulación debe hacer, y donde no hay ninguna otra vida visible excepto la suya, de manera que dejar atrás la tierra y hacerse a la mar puede significar la liberación del espíritu de la naturaleza finita, su rechazo ascético de la carne, la determinación de vivir en un tiempo histórico unidireccional y no en un tiempo cíclico natural” (1996:88).

de este individuo; en las anteriores, se nos describía con regocijo escabroso el estado descompuesto y vomitivo del cuerpo¹⁷⁵:

Dans ton île, ô Venus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût! (1997:450).

La interpretación de García Montero identifica este destino cruel con el castigo al que se ven abocados aquellos que han tratado de reemplazar el intento de captación de la realidad empírica por abismos simbólicos, que encerraban sólo la subjetividad:

Las palabras finales de “Un voyage à Cythère” resumen la paradoja del mundo ideológico nacido con referencia a la Metrópoli (por tanto, también a la mentira). Lo que queda flotando en todo caso es una inevitable escisión. Si la docilidad del escritor se realiza en el tumultuoso paisaje del bulevar urbano, sólo lejos de él podría serle devuelta su docilidad salvaje (1987b:13).

Este es el fracaso de Baudelaire, según García Montero¹⁷⁶. De acuerdo con su poética comunicativa y su defensa de una poesía cívica, el autor granadino lee los poemas de *Les Fleurs du mal* privilegiando la relación negativa del poeta con la realidad sociohistórica que le ha tocado vivir.

175 Son especialmente relevantes estas tres estrofas anteriores: “Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près / Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches, / Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches, / Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès /... / Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré / Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses, / Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices, / Lavaient à coups de bec absolument châtré /... / Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! / Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants, / Comme un vomissement, remonter vers mes dents / Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes” (1997:448).

176 Algo parecido se deduce de las palabras de Auden, cuyas premisas poéticas son similares a las de García Montero. Auden dice que el paraíso romántico acaba por ser un lugar de desengaño: “Bien puede ser el auténtico paraíso terrenal ... o bien tratarse del jardín mágico, ilusión creada a través de la magia negra para tentar al héroe a desistir de su búsqueda, jardín que, una vez que se rompa el encantamiento, se verá en realidad que se trata del desierto de áridas rocas” (1996:34-5). Habría, además, un componente político claro en la actitud de Baudelaire y los románticos: con esta huida de la sociedad, mostraban que cuestionaban la vida en común democrática no “por el hecho de no creer en la libertad individual, sino precisamente porque creían apasionadamente en ella, veían la democracia urbana como algo que destruía al individuo heroico convirtiéndolo en un simple número en medio de la multitud” (1996:40).

En lugar de proponer una integración mediante un lenguaje figurativo, la modernidad maldita optaría por una autoexclusión que tiene en el recurso al símbolo y la alegoría la complicidad escapista del lenguaje poético. El simbolismo y la alegoría aparecen entonces como una vía de escape de lo empírico, en la medida en que proponen una realidad suplementaria que eclipsa la primera y supuestamente la mejora¹⁷⁷.

No obstante, tanto la negatividad baudeleriana como su recurso a estas figuras forman parte de un proyecto poético de gran profundidad, que apunta de modo directo a las relaciones entre sujeto, lenguaje y mundo. La plenitud que persigue el viaje baudeleriano arranca de la melancolía que genera una búsqueda frustrada de armonía que la poesía de García Montero, de alguna manera, no puede evitar heredar.

3.2. Para otra lectura de Baudelaire. La alegoría como conflicto entre lenguaje y realidad

Pero quizá esa huida de la realidad empírica no sea una opción, sino una condena. Otra lectura, a la luz del conflicto entre lenguaje y realidad, presenta a un Baudelaire que parece tratar de apresar una realidad que se le escapa continuamente, que ansía restablecer el contacto directo con un mundo remoto, esquivo y refractario ante los sucesivos intentos del lenguaje por apresarlo. El proyecto simbolista, del que Baudelaire participa, trata de recuperar esta armonía del sujeto y el mundo mediante el lenguaje de las correspondencias: de ahí la insistencia en el mar, la niñez o el paraíso como símbolos de plenitud relacionados con una experiencia virgen y auténtica. Pero la creciente presencia de la alegoría revela que sólo existe la proyección simbólica como modo insuficiente de aprehender una realidad empírica

¹⁷⁷ De este modo, García Montero parece compartir una concepción del símbolo y la alegoría apoyada en una retórica que privilegia la explicación de las relaciones entre forma y contenido, y entre denotación y connotación. Ya Benjamin, en el trabajo sobre el drama barroco alemán que presentó como tesis de doctorado, cuestionaba las aproximaciones tradicionales a la alegoría que se basaban en “una relación convencional entre una imagen denotativa y su significado” (2008b:378).

que continuamente se disuelve. De este modo, la alegoría presentaría la huida del mundo como una sentencia ineludible para todo lenguaje, para todo poeta: la multitud, la ciudad, pero también el mar, el cadáver... *tout pour moi devient allégorie*, en la medida en que son entidades lingüísticas mediante las cuales el instrumento precario del lenguaje trata de suturar el abismo entre sujeto y mundo. La experiencia inmediata de la realidad empírica se muestra imposible, y la alegoría revela el confinamiento del poeta dentro de la insoslayable mediación de la escritura: sería este encierro el que generaría el ansia de alejamiento baudeleriano¹⁷⁸.

En efecto, podría proponerse que de lo que escapa Baudelaire es de un sentimiento alegórico, originado por vivir en un mundo de signos que entorpecen el contacto directo y gozoso con la realidad. Tal constatación surgiría en la ciudad, vivida como una alegoría en “Le Cygne” y en “Moesta et errabunda”, pero se reproduciría en los sucesivos intentos de huida ensayados en “Le Voyage” y “Un voyage à Cythère”. El desplazamiento baudeleriano desde la ciudad a los paraísos supuestamente incontaminados del viaje arrastra el lastre de la mediación, y el mar se constituye en testigo privilegiado de esta creciente alegorización. Es muy significativo comprobar cómo, en “Moesta et errabunda”, el sujeto escapaba del “noir océan de l'immonde cité” en busca de un mar azul incontaminado “bleu, clair, profond, ainsi que la virginité”. Pero esta oposición se problematiza al final del recorrido, cuando, en “Le Voyage”, el viajero descubre que cielo y mar, entidades naturales inicialmente asociadas con la plenitud, acaban tiñéndose de un color negro funesto que no depende de la realidad urbana, sino del causado por la intervención de la escritura, de la mediación lingüística: “Si le ciel et la mer son noirs comme de l'encre...” (494). Ambos mares quedan, pues, identificados por el funesto color negro cuyo referente común es la tinta, el medio de la escritura que emponzoña y emborrona el azul de aquella experiencia virginal e inédita de la naturaleza marina. También, al final de “Un voyage à Cythère”, el poeta no podrá disfrutar del

178 Esta interpretación de la alegoría y de la trayectoria baudeleriana se apoya, como se irá desarrollando a continuación, en las aportaciones de Benjamin (*Trauerspiel* 2008b), Cowan (1991), Jauss (1995a), Auerbach (1984), Bürger (1997), Cuesta Abad (1995), De Man (1983, 1992) y Franke (2001).

mar azul y calmo, sino de su visión perturbada por una idéntica necritud: “–Le ciel était charmant, la mer était unie; / Pour moi tout était noir et sanglant désormais...”

En esta línea, la invocación a la Muerte de “Le Voyage” estaría relacionada con el hallazgo de una vivencia negativa del “Tiempo” que, en línea con la teorización que De Man hace de la alegoría, supone una prospección instantánea de la propia muerte¹⁷⁹; lo mismo ocurriría con el ahorcado de “Un voyage à Cythère”, otra alegoría que obliga al sujeto poético a contemplar ese mismo espectáculo anticipado. Este cadáver, además, no es el resultado de perseverar en un viaje a la interioridad vacía, sino que podría ser la consecuencia de la privación de experiencia inmediata de la realidad, de la vida abolida por el progreso de la alegoría. La desmembración del cuerpo bien podría aludir a la acción destructora de esta alegoría descrita por Benjamin¹⁸⁰, y evidenciar cómo el vehículo lingüístico mediante el que se perseguía esa plenitud ontológica en forma de correspondencia es ahora el agente de su propia aniquilación.

Y el mismo vehículo lingüístico va a interponerse en la reescritura que realiza García Montero. Su proyecto gira en torno a una reapropiación de la realidad empírica, con el objeto de localizar y crear en ella una familiaridad que la haga habitable y así confronte la huida baudeleriana. Pero ciertas presencias incómodas perturban los espacios poéticos de *Las flores del frío*. Testimonian así la inevitable mediación de un precursor que

179 De Man relaciona la ruptura de la visión analógica que provoca la conciencia alegórica con una anticipación de la muerte, especialmente a propósito de Wordsworth. Así lo hace en dos ensayos contenidos en *Romanticism and Contemporary Criticism* (1992): en “Time and History in Wordsworth”, habla, a propósito de un poema de *The Prelude*, de cómo el sujeto poético comprueba que “the moment of silence, when the analogical stability of a world in which mind and nature reflect each other was shattered, was in fact a prefiguration of his death” (1992:80). Una idea similar aparece en “Heaven and Earth in Wordsworth and Hölderlin”, donde establece “a firm link ... between, on the one hand, the loss of the sense of analogy and, on the other hand, the experience of mortality” (1992:143). En ambos casos la lectura demaniana se apoya en la tensión que introduce la palabra *hung* como índice de un sentimiento de suspensión mortal, en una interpretación que será útil para nuestro acercamiento a la figura del ahorcado que aparece en “Un voyage à Cythère”.

180 En *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (2008b), Benjamin explica el potencial destructor de la alegoría, que despieza todo emblema de totalidad: “Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad” (2008b:394-5).

inaugura aquel “*empire familial des ténèbres futures*” en el texto de su seguidor; traicionan también, con esta persistencia obstinada, la rebeldía de la tradición frente a los intentos de una reinterpretación simbólica que suponga su cómoda integración.

3.2.1. El proyecto poético baudelero: La melancolía por la correspondencia perdida. Alegoría y experiencia.

Sin embargo, el proyecto poético de Baudelaire contiene una respuesta a la modernidad que posee una dimensión extremadamente compleja y no reducible a una sola faceta. Como se puede deducir de sus obras poéticas y teóricas, y como se ha notado desde otras aproximaciones críticas que se van a tener en cuenta, la escisión moderna incluye, pero supera, la ocurrida entre el poeta y una sociedad que lo arrincona. Alude también a la separación ontológica entre el sujeto y el mundo certificada por el lenguaje. Del mismo modo, la reacción de Baudelaire no se limita a un apartamiento social que lo hunde en su miseria subjetiva, pues el poeta participó e impulsó el intento simbolista por restaurar ese contacto perdido, con su teoría de la “*analogie universelle*” y su búsqueda de correspondencias mediante la labor unificadora de la Imaginación. Del fracaso de esta tentativa surge la vivencia alegórica, como resultado de la imposibilidad de acceso al mundo y como constatación de la privación de experiencia plena que supone el lenguaje.

La modernidad pone de manifiesto de un modo especial el abismo entre el sujeto y el mundo. Como explica Paul De Man en “*The Double Aspect of Symbolism*”¹⁸¹, el poeta simbolista parte de la constatación de una radical separación entre él y el mundo, para la que el lenguaje no sirve de puente o elemento suturador. En lugar de aprehender la realidad, se convierte en mero símbolo (trasunto otro y ajeno) de aquel:

181 Este texto apareció publicado en el número 74 de la revista *Yale French Studies* en 1988. Posteriormente se incluyó en el volumen *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, publicado en 1992, por donde se citará.

... there is something in the nature of the existing reality that makes it unbearable and requires radical change... The symbolist poet starts from the acute awareness of an essential separation¹⁸² between his own being and the being of whatever is not himself: the world of natural objects, of other human beings, society, or God. He lives in a world that has been split and in which his consciousness is pitted, as it were, against its object in an attempt to seize something which is unable to reach. In terms of poetic language –which as an agent of consciousness is on the side of the subject (or the poet)– this means that he is no longer close enough to things to name them as they are, that the light and the grass and the skies which appear in his poems remain essentially other than actual light or grass or sky. The word, the logos, no longer coincides with the universe but merely reaches out for it in a language which is unable to *be* what it *names* –which, in other words, is *merely* a symbol (1992:150).

El simbolismo surge como un intento de superar esa separación¹⁸³: se trata de utilizar “poetic language as means to restore the lost unity” (De Man 1992:151), postulando una identidad entre dos entidades radicalmente distintas, una unidad entre el mundo espiritual y el material mediante el trabajo de la imaginación.

Este es el proyecto que Baudelaire emprende y que defiende activamente en su obra crítica. Sus postulados teóricos se hallan consignados en diversos textos, en los que hace referencia a la “analogie universelle” y a la labor de la imaginación, así como en su poema “Correspondances”.

182 Una escisión que, para De Man, no sería un problema estrictamente moderno sino eterno: “a problem which may well be at the root of human consciousness” (1992:151), pero del que la modernidad se haría especialmente consciente. En cierto modo, y como hemos visto en la introducción, la escisión entre el mundo y el lenguaje ya estaba en la base de la lectura que hace Giorgio Agamben de la obra de los trovadores medievales en *Estancias* (1995) y en *El lenguaje y la muerte* (2002).

183 Así aparece definido en estudios ya clásicos. Marcel Raymond, en *De Baudelaire au surréalisme*, habla de una simbiosis entre naturaleza y sujeto realizada mediante “une fusion progressive de l'esprit et du monde” gracias a la cual “les frontières s'effacent entre le sentiment du subjectif et celui de l'objectif” (1978:13). Anna Balakian, en *El movimiento simbolista* (1969), sitúa el verdadero simbolismo baudelero más allá de las correspondencias swedenborguianas, para aludir a la misma unión de lo objetivo y lo subjetivo mediante el discurso indirecto de las imágenes (1969:55). Renée de Thiès enfatiza, en *Des Poètes symbolistes*, la dimensión mística de una poesía cuyo lenguaje “doit élever l'être humain vers un domaine supérieur où sur les cimes de l'âme, il rencontre Dieu” (1996:21). William Franke comparte la lectura demaniana y cifra la aportación de Baudelaire al surrealismo en haber formulado convincentemente “the creed that the experience of everything as one is a possibility engendered specifically by poetic language” (2001:18). A pesar de esta común posición de partida, estos críticos difieren acerca del éxito de tal empresa, como se verá.

En el apartado dedicado a Victor Hugo (incluido en su artículo “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains” de 1861), Baudelaire define su idea de la “l’universelle analogie” como una equivalencia entre lo material y lo espiritual que el poeta, “un traducteur, un déchiffreur”, es capaz de hallar, pues “les symboles ne sont obscurs que d’une manière relative” (1968:471). Y también explica cómo Swedenborg le enseña “que le ciel est un très grand homme; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant” (1968:471). No es difícil comprobar cómo las entidades naturales quedan revestidas de una plenitud, relacionada con la armonía que se deriva de la peculiar conjunción entre el espíritu y la materia que el lenguaje poético instaura. En esta labor descifradora, el poeta se ayuda de la imaginación, sobre cuyo poder reflexiona en el “Salon de 1859”. Esta potencialidad como instrumento de análisis y síntesis le ayuda a descubrir y hallar, dentro de lo existente, la “sensation du neuf”. Las pretensiones ontológicas se hacen patentes en esta declaración sobre la considerada “reine des facultés”, que se liga a la consecución de una percepción inédita y virginal, cuya libertad frente a los prejuicios podría asemejarla a la infantil¹⁸⁴:

Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf” (1968:397).

184 La consecución de un modo de percibir la realidad inédito y despojado de los prejuicios de la visión ordinaria se relaciona con la recuperación de una mirada edénica e infantil que sería la propia de la poesía. En *Infancia y modernidad literaria* (2001), Fernando Cabo muestra cómo la incorporación de la niñez a la literatura como nodo de profundas implicaciones teóricas ha sido un proceso esencialmente moderno (2001:23) y explica que, en el ámbito de la poesía, la infancia reúne dos rasgos encarecidos por la modernidad: el carácter distinto de la lengua poética y su obsesión melancólica por el retorno al origen. Dice Cabo: “Convergencia moderna de dos constructos mitologizantes sin los cuales apenas se puede percibir la peculiaridad de lo que llamamos poesía en la modernidad. De un lado, la lengua poética como ‘palabra distinta’, capaz de hurtarse a la dominación de la lengua cotidiana. De otro, la infancia como gran mito moderno del origen. Y por añadidura el pudor ante la rotundidad en la reivindicación de la plenitud original, de la totalidad, que constituye una de las referencias fundacionales de la palabra lírica moderna” (2001:71).

La labor de la imaginación se ve encarecida en su definición de la visión alegórica que proporcionaría el hachís. En el célebre “Poème du haschisch”, de 1860, Baudelaire parece concebir esta percepción como una analogía intensificada:

Fourier et Swedenborg, l'un avec ses analogies, l'autre avec ses correspondances, se sont incarnés dans le vegetal et l'animal qui tombent sous votre regard, et, au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si *spirituel*, que les peinares maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse (1968:579).

Y este proyecto se ejecuta en un poema emblemático, el famoso “Correspondances”, que explora la certeza de partida de que “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir des confuses paroles” y establece unas correspondencias entre sonidos, colores y perfumes que se reúnen “dans une ténébreuse et profonde unité” (1997:94).

Pese a la visión confiada que Baudelaire ofrecía acerca de las posibilidades del símbolo y la alegoría¹⁸⁵, otra mirada permite identificar un sentimiento alegórico que, en cambio, surgiría como una manifestación del fracaso simbolista. Ningún lenguaje sería capaz de acceder a la realidad, ni tan siquiera mediante el pasaje inmediato que parecían establecer los símbolos, una vez descifrado el aparente jeroglífico que proponían. Autores como De Man y Hans Robert Jauss comparten un mismo diagnóstico pesimista, oponiéndose a la visión conciliadora de gran parte de la poesía y la crítica simbolistas¹⁸⁶. En el texto ya citado, De Man explica que el

185 La discontinuidad entre el optimismo mostrado en los ensayos y su plasmación en la obra poética ha sido puesta de relieve por Cuesta Abad en “Poética psicotrópica. El lenguaje alegórico en Baudelaire” (1995): “La valoración baudelaireana de la alegoría parece sublimar un carácter radicalmente sombrío de esta que la práctica poética, en contra de su teoría, confirma” (1995:59). Constituye otra muestra de una de las hipótesis principales que defiende este trabajo: la de que un programa poético voluntario y consciente resulta en cierta medida siempre problematizado por la propia escritura poética.

186 Marcel Raymond (1978) y Renée de Thiès (1996) no enfatizan la dimensión problemática de un proyecto tan ambicioso. Sin embargo, Anna Balakian sí reconoce la existencia de ciertas inestabilidades

empeño simbolista acaba siendo perturbado por una serie de “inner tensions and hesitations” (1992:154). En el caso de Baudelaire, los métodos de enmascaramiento empleados en un principio no ocultan el progresivo avance desde una visión simbolista hacia una alegorización creciente, que se pondría de manifiesto en la ruptura de las correspondencias que ejecuta el poema “Obsession”, así como en los poemas en prosa de *Spleen de Paris*. En “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, Hans Robert Jauss comparte una lectura parcialmente similar:

La forma poética restituida de la alegoría, lejos de cerrar de nuevo el abismo entre hombre y naturaleza, proporciona ante todo, de modo agudamente doloroso, la conciencia de la alienación de la naturaleza humana y de la naturaleza cósmica (1995a:153).

La alegoría podría relacionarse así con la conciencia de una privación de la experiencia directa, no mediada, del mundo, que iría intrínsecamente unida a la naturaleza del lenguaje. Esta es una característica que Baudelaire descubre en una ciudad cuyo carácter sígnico ya enfatizaba Benjamin, pero que acaba hallando en cualquiera de sus parajes poéticos, originando una contaminación progresiva de aquellos símbolos de plenitud que, como el mar, se relacionan con una percepción inédita, virginal y no corrupta. Otra explicación del viaje baudelero se podría superponer a la trazada por García Montero: el poeta francés huye del confinamiento en el propio lenguaje, en la tinta negra que tiñe todo océano, tanto el urbano como el natural. Todos son, al fin y al cabo, magmas de signos que impiden el abrazo empírico. Sí es cierto, como defendía García Montero, que es el abismamiento en la subjetividad lo que origina la destrucción, pero este confinamiento a la autoconciencia desgajada de la materialidad empírica estaría indisolublemente ligado a la imposición del lenguaje, cuyo protagonismo queda preterido en las reflexiones críticas del granadino.

en el soneto de las “Correspondances” (1969:50), que recuerdan a la lectura deconstructiva que realiza Paul De Man de este poema en “Allegory and Irony in Baudelaire” (1992) y en “The Double Aspect of Symbolism” (1992).

Como explica William Franke en un artículo muy sugestivo, la confianza en el lenguaje como vehículo del simbolismo acaba generando “an expansion of language as to actually encompass everything” (2001:27). Esa sería la herencia que dejaría Baudelaire a la poesía francesa: un giro autorreferencial que explorarán Rimbaud y Mallarmé, y de cuyo legado no puede desprenderse García Montero.

3.2.2. La huida de la alegoría: viaje en busca de otra plenitud

La vinculación entre la alegoría y la ruptura de la armonía ontológica que había ensayado el simbolismo es común a aproximaciones teóricas muy relevantes, que también coinciden en señalar la problematización de la experiencia directa que esta figura plantea. Tanto en su estudio sobre Baudelaire, realizado en los años treinta, como en su tesis sobre el drama barroco alemán (1928), Walter Benjamin señala la evacuación del mundo que genera la alegoría, y la vincula a una dimensión política. En el proyecto del *Libro de los Pasajes*, Benjamin explica que el recurso de Baudelaire a una figura un tanto anacrónica en su época se debe a que la conversión del mundo en mercancía provocaba que, para el poeta, “la experiencia alegórica era primaria”:

En el caso de Baudelaire, nos acercamos más a las cosas si invertimos la formulación. La experiencia alegórica es en él primaria; se puede decir que sólo asimiló de la experiencia de la Antigüedad y de la del cristianismo lo imprescindible para poner por obra en su poesía esa experiencia primaria, que contaba con un sustrato sui generis (2004:332-3).

El capitalismo había devaluado el mundo empírico: había despojado al objeto de su significado original, relacionado con la vivencia y el trabajo humano, para someterlo al significado arbitrario e intercambiable de un precio desgajado de su valor de uso.

Como explica Cowan (1981), la alegoría moderna benjaminiana, al suponer que el mundo deja de ser puramente físico para convertirse

bruscamente en una pura “aggregation of signs” (1981:110), rompe con toda posibilidad de realismo, al establecer una mediación que organiza inevitablemente una “terroristic campaign against the reigning version of secular reality” (1981:120). Esta problematización del contacto directo con la realidad está de modo general en la base de las aproximaciones de Christa y Peter Bürger y Hans Robert Jauss. En “El origen de la modernidad estética a partir del *ennui*: Constant, Flaubert y los surrealistas”, los primeros autores relacionan este sentimiento con la reducción de la experiencia, provocada por una modernidad que, así, acentúa la autorreflexividad y causa una “privación de realidad” (2001:208). Por su parte, en el texto citado de Jauss sobre la alegoría en Baudelaire (1995a), Jauss relaciona directamente el *Spleen* y el sentimiento alegórico con un intento cognoscitivo basado en el apoyo (romántico) en los objetos, que se revela como fallido (1995a:154). Algo parecido opina Cuesta Abad, quien, en “Poética psicotrópica. El lenguaje alegórico en Baudelaire”, explica que “la alegoría se las ingenia para enmascarar imaginariamente la experiencia de la realidad como ausencia de sentido o nulidad del mundo” (1995:62).

Así, lo verdaderamente insoportable no parece ser una realidad empírica urbana percibida como invivible, sino más bien la incapacidad de habitar de modo inmediato cualquier realidad empírica, a causa del necesario confinamiento del poeta en los límites del lenguaje y de los signos.

La alegoría opera de modo brusco: tiene lugar como un golpe, un *shock* producido por ese cambio súbito de referencialidad. El intento por dar cuenta de lo circundante parece al estar condenado a una remisión a lo ajeno, a otra referencia (simbólica, alegórica) que desvanece automáticamente lo perseguido por la denotación. En este sentido, el poema “Le Cygne” parece representar paradigmáticamente la irrupción de la alegoría, problematizando la interpretación un tanto contenidista de García Montero: “palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie”. La lectura alegórica surge como una aniquilación de cualquier lectura literal o denotativa, porque ya no

existe referencialidad empírica posible: así, Cuesta Abad considera que el cisne representa precisamente esa “divergencia o disidencia entre imagen significante y concepto significado” típica de la alegoría (1995:62) mediante la cual se trata de restaurar una plenitud que ya sólo existe en su negación, como inexpugnable vacío. En la base de la alegoría moderna se hallaría entonces la dependencia de una armonía cuya inexistencia la diferencia de la versión tradicional o medieval de la figura¹⁸⁷. La sombra de esa otra cosa mentada por la alegoría problematiza la alusión a lo circundante: de esta ambivalencia básica entre ambos modos de referencialidad emana una tensión melancólica, un titubeo ambivalente entre el pasado y el presente que se resiste a la resolución¹⁸⁸.

Tal pérdida de realidad constituía, como se ha explicado, el origen del vuelo de la conciencia poética para Paul de Man, y aparecía como un momento de profunda lucidez, pero de signo negativo. El sujeto es

187 La confianza en una plenitud queda desterrada de la alegoría moderna, mientras que el recurso al ámbito de lo trascendente garantizaba una última esperanza para el alegorista medieval y barroco. Esta es la lectura que, en líneas generales, se desprende de Benjamin, Cuesta Abad y Jauss. Para Benjamin, la alegoría era el método que permitía considerar a la naturaleza como una entidad que encerraba el sentido divino del mundo material y era, por tanto, legible en términos de lenguaje universal. La posterior sobrecarga de significados que recibió este ámbito natural acabó por convertirlo en un emblema carente de vida, como explica Buck-Morrs: “Los alegoristas apilaron las imágenes emblemáticas, como si la mera cantidad de significado pudiera compensar su arbitrariedad y ausencia de coherencia. El resultado fue que la naturaleza, lejos de aparecer como un todo orgánico, aparece en una disposición arbitraria, como un desordenado amasijo de emblemas, fragmentos y sin vida” (Buck-Morss 2001:195). En lugar de interpretar esta ausencia de vida como inevitable remisión a la otra vida sobrenatural, Benjamin le otorga una dimensión política al tratar de explorar las posibilidades de este vaciamiento de sentido. Cuesta Abad explica que la alegoría antigua permitía “colmar de vida anímica o trascendente la simple literalidad o materialidad del lenguaje” y que es precisamente esta herencia la que genera una inversión en su versión moderna: “Desde esta perspectiva, la alegoría moderna aún conserva una “hinchazón espiritual”, transformada en *imagery* profana y autorial del Yo, pero ahora el lenguaje poético no configura una plenitud del sujeto o una trascendencia del espíritu, sino su deflación, la plasmación de una subjetividad que, liberada de todo concepto, determinación y codificación expresiva, sólo puede aparecer como figura de una ausencia o conciencia espectral” (Cuesta Abad 1995:67). Jauss cree también que la modernidad descubre “una naturaleza ajena al sentido” que rompe con la cosmovisión medieval y con el modelo romántico de las correspondencias (Jauss 1995a:157-8).

188 En este sentido, es sugestiva la lectura que realiza Cecilia Enjuto-Rangel del poema, basándose en Benjamin: “In “Le Cygne” remembrance is the creative force that links the real and the unreal, the modern and the mythical. As Walter Benjamin states, “Le Cygne” has the movement of a cradle rocking back and forth between modernity and antiquity. In this text Andromaque is not a symbol of the Ideal, but of pain, not only because she has lost her husband Hector but also because she has lost her freedom, like the black woman in the poem who searches for Africa on the horizon. Both women link antiquity and modernity in their displacement; both are characterized by the melancholic gaze that always looks back” (2007:142).

testigo de una demistificación radical que provoca una escisión ontológica que “like a death, separates the mystified self from the awakened self” (1992:108). La fuerza de tal descubrimiento es la que originaría, según el teórico belga, el sentimiento de opresión baudeleriano y la consiguiente huida.

Así, De Man identifica, a partir de ese momento de *shock* desmitificador, un itinerario poético marcado por un desplazamiento horizontal que daría paso, en un segundo momento, a un ascenso vertical: este es leído como una muestra del inevitable vuelo de la conciencia poética, ya desprovista de cualquier apego material o anteico que Silver identificaba en la tradición poética en castellano.

Partiendo del origen del malestar baudeleriano en el descubrimiento de la referencia alegórica de todo lenguaje, la progresión de los poemas baudelerianos citados por García Montero podría leerse también como un intento de perseguir un lenguaje que le permita un contacto directo, una experiencia plena, auténtica y no mediada, de la realidad empírica. Pero no sólo la ciudad, sino también el ámbito de la naturaleza y, en especial, el mar, *devienen para el poeta alegorías*: pasan de ser símbolos de esta armonía a gozar de una existencia meramente escritural. Esto es debido a que el proyecto de plenitud baudeleriano está ejecutado con un instrumento, el lingüístico, que establece una bruma entre el sujeto y el mundo e impide así todo acercamiento virgen o diáfano.

Además del diferente diagnóstico que se ha establecido a partir de “Le Cygne”, en ese otro relato sería central el ansia, fracasada, del sujeto poético por huir de la percepción alegórica de la realidad, originada por lo que William Franke reconocía como “the linguistic transfiguration of the real” (2001:19).

“Moesta et errabunda” ofrecería una primera pista significativa: si bien el mar supone un destino de plenitud frente a la podredumbre de la ciudad, esta plenitud posee ambiciones ontológicas que van más allá de la mera incomodidad urbana. Pero lo fundamental es que el mar no es solamente depositario simbólico de la plenitud, sino que ofrece una

versión negativa y urbana: frente al “noir océan de l'immonde cité”, el corazón del poeta vuela “vers un autre océan où la splendeur éclate, / Blue, clair, profond, ainsi que la virginité?” (1997:270). El contraste entre ambos mares parece venir dado por el carácter sígnico (lingüístico o cultural) del primero: la ciudad inmunda está llena de escrituras que la emponzoñan. El llanto parece ser la proyección de interpretaciones que hace inviable una mirada limpia y edénica, original. A pesar de esta visión profundamente mediada, otro océano parece seguir manteniendo la calidad de un azul no contaminado, índice de posibilidad de una experiencia directa y viva: la claridad, profundidad y color de este segundo mar serían precisamente la promesa de una sensación intensa que esquivase la interposición alegórica. Y esta iría ligada a la mención de una vivencia lingüística diferente y original: el mar immaculado ofrece un arrullo, un canto no articulado. Es decir, desgajado del significado referencial y relacionable con el ámbito de lo no simbolizado¹⁸⁹:

Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse? (1997:270)¹⁹⁰.

189 En esta referencia a “una vivencia lingüística diferente y original” así como a “lo no simbolizado” confluyen varias líneas de pensamiento y inflexiones teóricas. Por una parte, se alude a esa vivencia lingüística primigenia que la lírica moderna ha tratado de recuperar mediante el recurso a la infancia, tal como ha mostrado Cabo (2001:54). Por otra parte, la esfera de lo no simbolizado remite a aquel estadio previo a la entrada en el lenguaje que la tradición psicoanalítica lacaniana identifica con una experiencia verbal plena y gozosa al no estar sometida a los dictados del significado, la articulación y la autoridad simbólica. La distinción lacaniana entre el orden *imaginario*, caracterizado por la inexistencia de una conciencia de separación entre el niño y el mundo, y el *simbólico* que, estructurado como lenguaje, inaugura la escisión entre el individuo y la realidad ya que, reformulando a Freud, para Lacan el símbolo se caracteriza por no estar unido a lo que representa (Lacan 2009). Julia Kristeva redefine la categoría de lo *imaginario* como lo *semiótico* y la vincula con una teoría del lenguaje poético, como se ha adelantado en la introducción de este trabajo: lo *semiótico* estaría ligado a los procesos preedípicos y especialmente a la *chora*, una pulsión rítmica anterior a la figuración que, una vez sobrevenido el orden simbólico, permanece como ámbito de presión marginal. El lenguaje poético vendría a explotar precisamente esa “semiotic disposition” mediante una serie de desviaciones respecto a las reglas gramaticales del lenguaje (Kristeva 1987:28). En la medida en que la recuperación de tal estado no parece posible, constituye un poderoso objeto melancólico para los poetas. Cabo explica cómo esta búsqueda de una plenitud perdida aparece como “una de las tramas míticas recuperadas en la modernidad más efectivas en este sentido: la del decaimiento de la palabra, o en la palabra, y el papel de la lírica como preservadora de la palabra anterior a la caída o, según se vean las cosas, del silencio anterior a la palabra. La poesía resulta concebida así como vestigio, ya como vía de acceso a una anterioridad mítica –existente en la medida en que es postulada– sobre la que funda su propia pertinencia” (2001:61).

190 La ambigüedad del mar se une a la ambigüedad del destino del viaje: la infancia. Aparece a primera vista como destino impoluto, pleno, edénico, sin mancha: “paradis parfumé, / Où sous un clair azur tout

Y el sujeto poético parece ser consciente de que, para acceder a él, tal vez haya que reproducir un lenguaje diferente: casi inaccesible ya, “plus loin que l’Inde et que la Chine” (1997:272), ese paraíso parece remiso a dejarse abarcar mediante “des cris plaintifs” o “une voix argentine” (1997:272)¹⁹¹.

“Le Voyage” (1997:482) ofrece más indicios para esta lectura, que permite avistar la profundidad del proyecto poético de Baudelaire. El poema puede interpretarse como la búsqueda de un lenguaje que nombre la plenitud perdida, que restablezca un contacto directo con las cosas y les devuelva su antiguo resplandor. En este sentido se podrían interpretar las referencias a la insuficiencia del lenguaje, las quejas sobre el movimiento perpetuo y estéril, la vivencia alegórica como unida a un descubrimiento del destino temporal humano y, por supuesto, la pintura de un mar cuya significativa negrura anuncia la Muerte.

El viajero parece perseguir un estadio ideal que ahora aparece consignado bajo el símbolo de los sueños. Una estrofa previa aludía al trabajo poético de la Imaginación, a la que Baudelaire concedía, como hemos visto, la potencia de crear “la sensation du neuf”¹⁹². Pero ni siquiera la potente facultad creadora, heredada de los románticos, concede al hombre un lenguaje (“le nom”) que pueda realizar el sueño (“rêvent”) de abrazar unos objetos lejanos y poseedores de una condición etérea (“nues”), que los hace inevitablemente evanescentes e incognoscibles (“voluptés”, “changeantes”, “inconnues”):

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu’un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l’esprit humain n’a jamais su le nom!

nèst qu’amour et joie, / Où tout ce que l’on aime est digne d’être aimé” (1997:270-2), pero hay ciertas palabras que indican una tensión que perturba esa sensación. Así, en el verso “L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs” (1997:272), la condición furtiva del placer choca con esa impresión de inocencia.

191 Se pregunta retóricamente el sujeto poético: “Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs, / Et l’animer encor d’une voix argentine, / L’innocent paradis plein de plaisirs furtifs?” (1997:272).

192 La estrofa decía así: “Chaque îlot signalé par l’homme de vigie / Est un Eldorado promis par la Destin; / L’Imagination qui dresse son orgie / Ne trouve qu’un récif aux clartés du matin” (1997:486).

De ahí el sinsentido del viaje, condenado a una condición autorreferencial y exento de una meta feliz. Efectivamente, el poema es toda una declaración desengañada acerca del rumbo fallido del viaje, pero no parece que sea solo la falta de integración social y el aislamiento subjetivo lo que haya conducido a esta derrota. El deseo innato de viajar, que García Montero reconoce, trasluce un afán de desplazamiento perpetuo que ha perdido toda direccionalidad. Así, el movimiento de la peonza, al que se compara el viaje de aquellos que “qui partent / Pour partir” (1997:484), y que imitan al trompo y la peonza en un baile que persigue la fatalidad de una “Singulière fortune où le but se déplace, / Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!” (1997:484), bien pudiera aludir a la condición ensimismada de un lenguaje que no sale de sí mismo y no llega nunca a su destino: el de nombrar y captar la realidad.

La constante preterición de lo empírico, inherente a toda búsqueda lingüística, certifica la condena del poeta a la alegoría aún en los territorios lejanos del océano azul. Surge entonces el Hastío, que reina en todas partes, y el viaje metafórico abre paso a una vivencia temporal igualmente descarnada. La visión alegórica va unida al hallazgo negativo de un Tiempo igualmente alegorizado¹⁹³, cuyo avistamiento impele al sujeto a querer abolirlo mediante la invocación a la Muerte. Además de realizar aquella actualización prospectiva de la muerte propia de toda alegoría según De

193 Esto queda consignado en esta estrofa clave, en la que un Tiempo con mayúsculas, casi personificado, aparece como el verdadero botín de la aventura: “Amer savoir, celui qu'on tire du voyage! / Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fair voir notre image: / Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui! / Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste; / Pars, s'il faut. L'un court, et l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit ...” (1997:492). La relación de la alegoría con la temporalidad ha sido una constante en las aproximaciones críticas de cierta profundidad: ya Goethe identificaba la íntima conexión del símbolo con la realidad natural con una percepción instantánea e inmediata que queda problematizada en la alegoría, pues esta obliga a un proceso hermenéutico que implica una mayor duración temporal. Benjamin relaciona esa dimensión temporal de la alegoría con un funcionamiento dialéctico, que la emparenta con una historia vivida como catástrofe: “Bajo la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en el campo de la semiótica fue la gran intuición romántica de estos pensadores, se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (2008b:383).

Man, la muerte aparece como único territorio, por todavía desconocido, en el que la ausencia de la alegoría prometa una vivencia caracterizada por la novedad: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (1997:494). El sujeto poético era ya, en virtud de esta muerte anticipada, un mero espectro que acechaba en este nuevo “mer des Ténèbres”¹⁹⁴ (1997:492):

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer son noirs comme de l’encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu tour brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!* (1997:494).

Pero lo más relevante es que un análisis del mar permite ver la progresión y la naturaleza de la alegoría, que perturba su remisión simbólica a un ámbito de plenitud perdida. Se ha señalado cómo el mar era reflejo de una experiencia directa e inédita, promesa de vida en “Moesta et errabunda”. Ahora, el viaje en busca de esta vivencia real lleva a descubrir el carácter igualmente frustrante del océano natural, que ya no garantiza el acceso armónico a una visión renovada y fresca. Cielo y mar, ejes de los dos movimientos de huida baudelarianos, revelan no solo el vacío especular del individuo, como quería García Montero, sino que muestran cómo su cara más amarga depende de la ubicuidad de la alegoría: “Si le ciel et la mer son noirs comme de l’encre...”. Y este verso desvela la esencia de una amargura que traspasa la urbe e inunda los parajes naturales. No puede dejar de verse en el descubrimiento del carácter funesto de cielo y mar la equiparación con la tinta, el instrumento de la escritura: sería precisamente la mediación del lenguaje, la interposición de la alegoría, uno de los instrumentos que pervertiría la (melancólica) persecución ontológica que generaba la

194 El espectro convive con otra figura, la de un joven pasajero –“un jeune passager” (1997:492)– que aparece como su perfecto desdoblamiento. Esta convivencia de figuras pervive ambivalentemente en la reescritura que realizará García Montero, como se verá.

huida baudeleriana. No es la ciudad inmunda aquello de lo que escapa Baudelaire en aras de un mar inexistente: más bien, escapa de la cárcel de palabras que le impide vivir directamente cualquier realidad¹⁹⁵. Sólo la Muerte, parece concluir, puede librarlo de la alegoría. Así, la invoca: “ô Mort! Appareillons!”.

Y “Un voyage à Cythère” culminaría esta trayectoria, desechando esa última esperanza. El sujeto poético contempla, al llegar a la paradisíaca isla, los estragos de la muerte provocada por la alegoría. Su propio cadáver putrefacto pende de una horca, recordando no sólo la acción prospectiva de esta figura en cuanto a la muerte señalada por De Man¹⁹⁶, sino también su actividad aniquiladora incluso en el ámbito del no-ser. El sujeto, como explicaba García Montero, contempla el espectáculo de su propia destrucción. Se recuerda, por su significación, la estrofa ya citada anteriormente:

Dans ton île, ô Venus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût! (1997:450).

Pero es necesario prestar atención a la estrofa anterior, ya que pone de manifiesto un problema mayor, relacionado con la imposibilidad de ver el mundo en su plenitud. Al igual que el sujeto poético, que se desdobra en el que está muerto y el que está viendo, el mar (como el cielo) también

195 Benjamin explica que Baudelaire rechaza los dos modos principales con que sus contemporáneos trataban de anular la conciencia alegórica, el desengaño ante la ruptura de la armonía entre sujeto y mundo: el neoclasicismo y la representación armónica de la ciudad. Frente a otros que escogen metáforas del mar para representar la metrópolis, “en Baudelaire la naturaleza orgánica misma se mecaniza” (citado en Buck-Morris 2001:206). La artificialidad alegórica somete a la propia naturaleza.

196 En este sentido, llama la atención la similitud entre las imágenes de suspensión que para De Man adelantaban la vivencia de la propia muerte y la horca que aparece en este poema baudeleriano. Ya hemos adelantado cómo, a propósito de un poema wordsworthiano incluido en *The Prelude*, De Man leía el verbo “hang” como indicador de la suspensión de la conciencia poética respecto a la dimensión terrenal o material que, al ir unida en el poema a la aparición de un cementerio, se ligaba al tiempo a la dimensión mortífera del colgamiento (De Man 1992:143; 2007:136). Algo parecido sucede en “Le Voyage”: el viaje que escapa de la alegoría, que supone la privación de contacto con la realidad, culmina en una isla en la que el sujeto lírico se contempla a sí mismo muerto. Y esa muerte ha tenido lugar, idénticamente, por medio de una horca: el cadáver se halla podrido y colgado de este objeto.

es objeto de una similar división: aunque liso y en calma, para el sujeto poético es solo una superficie negra (“noir et sanglant”), como aquella tinta (“l’encre”) que ofrecía el único medio de acceder a ella. La cortina opaca del lenguaje, el carácter funesto de su privación de vida, y la desmembración corporal, se relacionan con una alegoría que aparece explícitamente mencionada en el último verso de la estrofa:

– Le ciel était charmant, la mer était unie;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j’avais, comme en un suaire épais,
Le coeur enseveli dans cette allégorie (1997:451).

Así, tanto ciudad como mar, tanto humanidad como naturaleza, aparecen tamizadas por esa mirada negra, participando de la cualidad alegórica mortal cuyo último referente es, como se veía, la tinta de la escritura. En este sentido, el mar ya no puede interpretarse de modo único, sino como fuente de una gran ambigüedad y como sede de una inconmensurabilidad que garantiza la volubilidad significativa. García Montero leía el poema “L’homme et la mer” como una constatación de la cualidad narcisista del océano, que se configuraba como superficie especular del rostro humano. Pero quizás esta lectura peque ella misma de superficialidad: lo que hermana a ambos seres no es una mera exterioridad reflejada, sino la intuición de una profundidad riquísima e insondable, que parece resistirse a cualquier intento acotador.

Así, los “abîmes” del hombre se asemejan a esas “richesses intimes” que esconden las simas marinas, profundamente vinculadas a las energías del subconsciente y a ese otro lenguaje marítimo no vertebrado de “Moesta et errabunda”. El mar remitiría aquí, pues, a una vivencia otra, no mediada: sería vehículo de encuentro del hombre consigo mismo y con la naturaleza vivificadora. Pero esta aspiración ya halla un prelude de su fracaso en la hostilidad íntima existente entre ambas entidades, “lutteurs éternels” y “frères implacables”¹⁹⁷, así como en la sensación amarga que

197 El poema baudeleriano dice así: “Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remord, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / Ô lutteurs éternels, ô

provoca su inmensidad: “ton esprit n’est pas un gouffre moins amer”. Esta amargura irá concretándose en su progresiva alegorización, que tiñe de negro la virginidad inicial del azul, para constatar la imposibilidad de una experiencia no mediada.

Esta visión alegórica no solo empaña la poesía baudeleriana, sino que lastra cualquier reescritura posterior. *Las flores del frío* están igualmente condenadas a arrastrar una mediación escritural inevitable, la que establece la dependencia del precursor. Con su propuesta reinterpretativa y su afán de someter el simbolismo (especialmente el marino) a una referencialidad prevista y urbana, el sujeto poético de los poemas de García Montero no está sino reproduciendo aquella imposibilidad de “Le Voyage”: “Berçant notre infinit sur le Mini des mers”. El mar, símbolo de una plenitud imposible, inexistente objeto de una melancolía heredada, parece rehuir cualquier posible conjuración que trate de apresararlo bajo los diques de un significado estable. Queda siempre al margen, en la otra orilla del lenguaje y de la poesía.

La conciencia del mal tiene vínculos obvios con la problematización de la experiencia que originaría la alegoría. El sujeto poético se embarca en un viaje que solo lleva a la muerte, porque la visión mediada está por doquier, incluso en el mar de Cythère. Según esta lectura, el muerto es, en parte y como decía García Montero, el resultado de una interioridad vacía; sin embargo, este vaciamiento vendría dado por la imposibilidad de una correspondencia directa del sujeto con la realidad, a la que el lenguaje condena al poeta.

De este modo, los espectros que pueblan los poemas baudelerianos podrían leerse como restos que genera esta experiencia alegórica, que despoja a los humanos de una mayor consistencia vital. No costará mucho descubrirlos como presencias intrusivas en el espacio poemático de García Montero, problematizando la sensación de familiaridad con la que el poeta granadino quiere impulsar una toma de contacto con lo empírico cotidiano. Esta interpretación del fantasma se apoya en las teorías de Agamben y

frères implacables!” (1997:122).

De Man repasadas en la introducción, que exploraban la relación entre el lenguaje, la muerte y las entidades espectrales que este vínculo generaba. De la tinta negra del lenguaje parece surgir el espectro. Este constituirá una entidad extraña con fuertes efectos desestabilizadores: íntimamente ligada a ciertos ámbitos de indecibilidad y a la confrontación entre lenguaje y experiencia, su dimensión liminal e inapresable podría manifestar precisamente la resistencia de estos ámbitos a una resimbolización conclusiva. Tal será la herencia que recibirá García Montero.

El propio Baudelaire relaciona al espectro con un intento imposible de captar la vivencia de la modernidad: el carácter escurridizo, inasible, de esta experiencia vertiginosa genera espectros. En *Le peintre de la vie moderne* (escrito en 1863), Baudelaire se refiere a la técnica del pintor Constantin Guys, que trata de captar la esencia del presente y conferirle perdurabilidad. Pero la propia temporalidad de la captación artística choca con la esencial instantaneidad del presente, y esta se convierte en una esencia fantasmal que el pintor raudo a duras penas puede consignar¹⁹⁸:

Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses: l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: "Lazare, lève-toi!"; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laissez échapper le fantôme avant que la synthèse n'en sois extraite et saisie; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main... (1968:555).

198 Ya unas páginas antes Baudelaire relacionaba la visión inédita y virgen que el artista recreaba en su obra con una captación del elemento fantasmagórico de la naturaleza y con la experiencia inédita propia de la niñez, certificando el vínculo entre la modernidad y la atención a la infancia: "Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une *perception enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!" (1968:553, subrayado nuestro). En este mismo texto está su célebre frase: "Mais le génie n'est pas que l'enfance retrouvée à volonté" (1968:552) que analizará Gil de Biedma en "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta" (1980:51).

El fantasma puede ser quizás captado, pero lo cierto es que cualquier captura es precaria e insuficiente: deja mucho fuera al apresar sólo una parte, reducida y casi vacua, de aquella experiencia total y plena perseguida por los modernos malditos. De Man, Bürger y Jausс también entienden el espectro como manifestación simbólica de la reducción de experiencia causada por la modernidad, que ya habían destacado ciertas reformulaciones del *umheimlich* freudiano. A partir de las palabras citadas de Baudelaire, De Man cree que hasta el propio pintor se convierte en un espectro, en un *fantôme* él mismo. En “Literary History and Literary Modernity” (incluido en *Blindness and insight*, 1983), explica que su intento de realizar una síntesis de lo momentáneo y lo perdurable indica la paradoja de un lenguaje que trata de aludir a una realidad externa inmediata (el presente), mediante un elemento (el lingüístico) que instaura lo mediato de su propio proceso material: pintar o escribir. Una “nostalgia for the immediacy”, similar a la melancólica persecución que recorre la obra baudeleriana, se enfrenta a la dificultad de captar el presente empírico, originando una mediación comparable a la alegórica¹⁹⁹.

De modo similar teorizan Krista y Peter Bürger. Al referirse a la reducción de la experiencia como origen del tedio moderno, constatan que este acaba por convertir al hombre en un fantasma, en una versión limitada y reducida de sí mismo. Basándose en las reflexiones de Constant

199 De Man explica esta tensión: “That Baudelaire has to refer to this synthesis as a “*fantôme*” is another instance of the rigour that forces him to double any assertion by a qualifying use of language that puts it at once into question. The Constantin Guys of the essay is himself a phantom, bearing some resemblance to the actual painter, but differing from him in being the fictional achievement of what existed only potentially in the “real” man. Even if we consider the character in the essay to be a mediator used to formulate the prospective vision of Baudelaire’s own work, we can still witness in this vision a similar disincarnation and reduction of meaning. At first, in the enumeration of the themes that the painter (or writer) will select, we again find the temptation of modernity to move outside art, its nostalgia for the immediacy, the facticity of entities that are in contact with the present and illustrate the heroic ability to ignore or to forget that this present contains the prospective self-knowledge of its end. The figure chosen can be more or less close to being aware of this: it can be the mere surface, the outer garment of the present, the unwitting defiance of death in the soldier’s colorful coat, or it can be the philosophically conscious sense of time of the dandy. In each case, however, the “subject” Baudelaire chose for a theme is preferred because it exists in the facticity, in the modernity, of a present that is ruled by experiences that lie outside language and escape from the successive temporality, the duration involved in writing” (De Man 1983:158-9).

y Flaubert sobre esta emoción²⁰⁰, los Bürger consideran que el espectro acaba surgiendo como doble alegórico del yo, en el que se proyecta una experiencia imposibilitada por la creciente racionalización y autorreflexión de la vida moderna²⁰¹:

¿Pero en qué consiste lo moderno del *ennui moderne*? Dicho brevemente, en que el afectado por él se experimenta como muerto viviente, como “sombra deambulante”, como “fantasma que piensa”. La autorreflexión que acompaña a todas las realizaciones de la vida se vivencia como privación de realidad (2001:208).

Estas reflexiones recuperan así la relación, puesta de manifiesto por algunos teóricos citados en la introducción, entre el *unheimlich* y la proscripción a que el racionalismo ilustrado sometió a múltiples experiencias que cuestionaban el papel exclusivo de la razón en la vivencia humana, haciendo oídos sordos a las llamadas del subconsciente, al sentido de lo sagrado o a lo no verbalizable.

Cuesta Abad también reconoce un vínculo entre la alegoría y el espectro. Precisamente la alegoría trataba, en su versión tradicional, de restablecer una plenitud espiritual, un sentido coherente; en su versión moderna, no obstante, este antiguo objetivo solo aparece en su negación, “como figura de una ausencia o conciencia espectral” (1995:67), que se puede relacionar con el objeto (inexistente, pero eficaz) de una melancolía que genera un duelo inacabable²⁰². En esta línea de análisis, Jauss relaciona el espectro con la vivencia alegórica, pero no estrictamente

200 Vale la pena reproducir las palabras de Flaubert: “¿Conoce usted el tedio? No ese tedio común, banal que procede de la pereza o de la enfermedad, sino ese tedio moderno que carcome al hombre en las entrañas y, de un ser inteligente, hace una sombra que camina, un fantasma que piensa...” (citado en Krista y Peter Bürger 2001:207).

201 Preludiaría así el surrealismo, en el que el *ennui* adopta la forma de un monstruo, doble alegórico del yo, del cual la vida ha volado (2001:214).

202 A propósito del poema en prosa “La chambre double”, Cuesta explica que: “El discurso de la fragmentariedad suturada por la contigüidad topológica configura el universo alegórico de Baudelaire, tajantemente desdoblado en este caso por una drástica oposición de espacios simultáneos que tornan a manifestarse en su dualidad absoluta cuando la irrupción de un *Spectre* –sintomáticamente, figura de la realidad *tout court*– restituye al Yo la conciencia di-visionaria... Sin embargo, el mundo real, repulsivo y destructivo, que deja paso a la ensoñación no se expresa sino alegóricamente” (1995:69).

desde la privación de experiencia; más bien, la alegoría propone una intercambiabilidad entre el mundo externo y el interno, por medio de la cual se abre paso a la intervención del inconsciente, que toma una de sus corporeizaciones favoritas en la figura del espectro. La aparición de “los poderes del inconsciente frente al sujeto autónomo” tendría lugar en ciertos poemas en los que “el sujeto lírico se concreta en un fantasma” (1995a:154). La alegoría, entonces, poseería la facultad de proyectar, en su anulación de la realidad empírica, una realidad subjetiva en la cual asoma lo inconsciente, quebrando todo intento racionalizador y coherente. Esto sucedería de modo privilegiado en *Spleen de Paris*:

Lo inquietante en *Spleen* muestra su origen –para decirlo con Freud– en la supresión de lo familiar y la alegoría se revela como el procedimiento que realiza el proceso en el que, frente al desarrollo de la realidad externa, se cumple en la escena interna el regreso de lo reprimido (1995a:156).

Ese regreso de lo reprimido, la configuración espectral de una plenitud boicoteada por la vivencia alegórica previa, es precisamente lo que será objeto de análisis en los poemas de *Las flores del frío*.

3.3. El regreso a la realidad. Escritura, frío e historia

El proyecto poético que lleva a cabo García Montero en *Las flores del frío* parte de la voluntad, obvia en el título, de efectuar una reescritura del poemario baudeleriano. La reactualización de *Las flores del mal* pivota en torno a un giro –*swerve*, empleando la terminología con que Bloom se refiere a las intensas reformulaciones que los poetas hacen de sus precursores (1997:44)– básico: la sustitución del escapismo por un intento de atención a la realidad empírica contemporánea. Sólo la atención al entorno circundante, con sus riquezas y sus sombras, podrá garantizar una nueva dignidad humana, definida por una existencia real que desafíe la irrealidad

de los destinos melancólicos. Esta atención, como es de esperar, vendría posibilitada por el empleo de una palabra cotidiana, capaz de establecer vínculos enriquecedores entre el individuo, el mundo, y sus semejantes, generando una vivencia colectiva más satisfactoria con la que desmentir la condena solipsista que la modernidad parecía instaurar²⁰³.

Para ello, se hace necesario un movimiento de dos tiempos que toma la forma (alegórica) del *regreso*. En primer lugar, es preciso indagar en la dialéctica de la modernidad baudeleriana, con el objetivo de explorar la negatividad que emanaba de sus poemas. Así, el sujeto poético comienza realizando un primer viaje hacia el pasado: mediante un diálogo memorialístico que le permita trasladarse en un tiempo lineal, trata de acceder al origen de una época histórico-literaria con el objetivo de descubrir la naturaleza particular del *mal*, que redefine como *frío*. Ello permite leer las canciones que componen “Definición del frío”, la primera sección del poemario, y en especial la “Canción ofendida”, como piezas que establecen un diagnóstico de esa corriente negativa que, al aparecer resimbolizada como frío, pierde su carácter absoluto y aparece como una condición transitoria y superable.

En segundo lugar, este ejercicio de memoria ejecuta otro retorno, pero esta vez a las raíces ilustradas de la modernidad, con el propósito de recuperar la potencialidad constructiva de una razón que el siglo XX, con su exacerbación instrumental, asoló²⁰⁴. Tal desplazamiento retrospectivo tiene como destino dos escenarios fuertemente alegóricos: “Invitación al regreso” es una reformulación del viaje baudeleriano que permite rescatar

203 De esta manera lee también Consuelo Candel Vila el proyecto poético de *Las flores del frío*: “Frente a la mirada baudelaireana que sentía la muchedumbre que lo rodeaba como un ente homogéneo, sin rostros ni nombres, “la masa era el velo agitado a través del cual Baudelaire veía París” dirá Walter Benjamin, el sujeto postmoderno queda perfectamente integrado, en cambio, en esa masa homogénea y sus atributos son los de cualquier otro conciudadano. No hay rasgos específicos que caractericen al poeta contemporáneo y su mirada ante la sociedad no es antagónica ni crítica, como lo fue en algunos poetas modernos” (2002:584-5).

204 En su confianza ilustrada en la razón, García Montero muestra una clara conciencia de que esta debe ser sometida a una crítica y a unos límites. Así, en “La poesía de la experiencia” explica que “me preocupa que las contradicciones planteadas en la razón moderna puedan resolverse con una vuelta al irracionalismo” (1998a:15). No obstante, la naturaleza y la dimensión de esa crítica no son objeto de un tratamiento profundo. González-Badía Fraga identifica en los postulados teóricos del poeta un afán, de procedencia rousseauniana, por hallar un equilibrio entre la razón y las pasiones (2005:86).

los restos de los sueños del naufragio modernista para reincorporarlos, en la vuelta, a una vivencia urbana y cotidiana basada en los vínculos comunitarios. Estos restos son leídos en términos ilustrados y constituirán la promesa de reconstrucción, los cimientos que el sujeto identifica en los despojos de la “Casa en ruinas”, el segundo de los poemas que se van a tratar. Esta casa constituye la garantía (alegórica) de una habitabilidad, posibilitada en el ámbito del lenguaje por la recuperación de una noción ilustrada de representación, y por el cultivo de un lenguaje comunicativo, no cuestionado en su capacidad de referencialidad y de contacto con las cosas y los seres humanos. Es la condición para una poesía cívica, capaz de establecer vínculos comunitarios que otorguen al individuo una nueva dignidad.

El proyecto se funda en una intensa confianza en el valor positivo de la memoria consciente, de la progresión temporal, y del lenguaje como instrumentos emancipadores a la hora de generar un espacio de familiaridad merecedor de ser habitado. Y el programa parece compartir también la fe en el duelo como proceso lineal temporal que logra un cierre exitoso mediante la simbolización progresiva. No es difícil, de hecho, localizar en la dialéctica del regreso el esquema del duelo psicoanalítico, que establece la repetición anamnésica como motor de recodificación continua con el que dar sentido a la pérdida, interiorizar el objeto y así poder conjurarlo²⁰⁵. La capacidad del lenguaje para conferir sentido a lo perdido parece estar fuera de toda duda en esa contundente redefinición del mal en términos de frío.

La pregunta sobre el objeto de esa pérdida (y de esa recuperación) hace planear sobre esa postura optimista una sombra interrogante. En un

205 Así establece Freud la dialéctica del duelo exitoso frente a la obstinación patológica de la melancolía, en “Duelo y melancolía” (2007d, vol.2, pp.2091-2100, publicado en 1917). La visión de Freud, que ya aparece matizada en trabajos suyos posteriores, ha sido objeto de posteriores reformulaciones que problematizan esta confianza en una clausura para el proceso de un duelo que, de este modo, supondría una eliminación radical de la alteridad del objeto perdido. En el nivel del duelo individual, Julia Kristeva y Jacques Derrida han desarrollado esta crítica en *Soleil noir* (1989) y *Memoirs pour Paul de Man* (1989) respectivamente. Otros autores como Soshana Felman y Dori Laub (1992) o Dominick LaCapra (2006) enfatizan la cualidad irreparable de la pérdida como modo de acercarse a los traumas colectivos mediante la renuncia a la simbolización.

primer nivel, como plasmación lineal de la intencionalidad consciente del poeta, lo extraviado ha sido el proyecto de la modernidad ilustrada como generadora de una experiencia cívica positiva y de una dignidad renovada para el individuo²⁰⁶. Pero una mirada más profunda permite identificar la remisión remota de los sueños a la aspiración a una experiencia ontológica plena, en la que la armonía entre sujeto y mundo no estuviese problematizada por la mediación del lenguaje. Se trata de aquella plenitud moderna que sólo se vive como ausencia, como objeto irreal de una búsqueda que en la poesía de *Las flores del frío* aparece de modo semiconsciente.

Así, además de encontrar en los poemas alusiones que apuntan a una reflexión implícita sobre las condiciones del lenguaje para dar cuenta de la realidad, no resulta difícil comprobar cómo el mar se hace eco de una ambivalencia básica: a pesar de que sus profundidades quieren aludir a los vacíos estériles del viaje que generaba el mal, sus rastros acuáticos dejan en el espacio poemático restos de anhelos que desmienten esa lectura aparentemente resolutive. Esta tensión perpetua, más allá del sentido clausurado que el poeta quiere instaurar, el balanceo entre lo real y lo irreal, lo consciente y lo inconsciente, propio de una huella melancólica que, como la baudeleriana, se reafirma en la inexistencia de su objeto. Se explorará en las canciones que abren la colección.

La capacidad de memoria, tiempo (historia) y lenguaje para ejecutar un luto que permita aniquilar ese anhelo se ve resquebrajada en mayor grado por la complejidad de la otra vivencia que el sujeto poético se propone superar: la de la modernidad negativa. Consciente del desastre a que la razón instrumental abocó, la recuperación de la historia moderna aparece como una etapa de necesaria revisión. Ese ejercicio retrospectivo de memoria pretende darle un sentido que permita superarlo y recuperar

206 Los vínculos de la lectura de García Montero con la defensa que Jürgen Habermas hace de la modernidad como un proyecto inconcluso, cuyas premisas iniciales son recuperables, se hacen aquí de nuevo especialmente obvios. Las ideas de Habermas están formuladas en diversas obras, pero esta tesis aparece esencialmente resumida en su artículo "La modernidad: un proyecto inacabado" (1986). Habermas se enfrenta a la crítica radical de la Ilustración hecha por el postestructuralismo francés, especialmente por Michel Foucault y Jean François Lyotard. Un breve resumen de esta polémica puede encontrarse en Calinescu (2003:267-9), Rorty (1988) y Allen (2009).

definitivamente el legado anterior. Pero, como se pondrá de manifiesto en “Invitación al regreso” y en “Casa en ruinas” sobre todo, la historia aparece como catástrofe que ha dado lugar a una experiencia traumática caracterizada, también, por la resistencia al luto, al sentido y a la nombrabilidad.

Dos modos de indecibilidad boicotean, entonces, el regreso emprendido por el sujeto poético, cuestionando la viabilidad de la rehabilitación ilustrada. Por un lado, la renuncia a la plenitud ontológica genera un mar melancólico inacabable e inasequible a los esfuerzos resimbolizadores del sujeto poético; por otro, la vivencia dañada de la modernidad impone un silencio plagado de espectros. Ambos hechos denuncian la insuficiencia del lenguaje ante determinados retos. La marea arrastra ansias de otra experiencia siniestra y no codificable. Después del trauma de la modernidad, como explicaba Adorno, no quedan espacios habitables²⁰⁷.

3.3.1. *Diagnóstico: las canciones del frío histórico.*

En primer lugar, el sujeto poético emprende una vuelta a la modernidad baudeleriana, con el objetivo de indagar en su negatividad. La interacción, explícita e implícita, del poeta contemporáneo con su precursor tiene como motor una redefinición del *mal* baudeleriano como *frío*. Este intento resimbolizador establece un nuevo diagnóstico que se pretende más optimista: el frío, que emanaría del desamparo dejado por la soledad que causa la pérdida de los apoyos comunitarios, supone una condición más fácilmente superable que la calidad absoluta del mal. La solución estaría en

207 Theodor Adorno y otros pensadores como Anthony Vidler problematizan la posibilidad de habitar armónicamente un mundo destrozado por las guerras mundiales y el Holocausto. Heidegger había empleado la poesía de Hölderlin para diseñar una habitabilidad en el mundo mediante la fundación que la palabra poética establecía, en “...Poéticamente habita el hombre...” (1994); Adorno, en el artículo “Parataxis: Sobre la poesía tardía de Hölderlin” (2003), critica el método hermenéutico de Heidegger y su confianza en el lenguaje. Anthony Vidler, en *The Architectural Uncanny* (1992), relaciona la frecuente aparición de lo siniestro espacial con la historia moderna.

lograr una nueva habitabilidad, que protegiese de esa intemperie causada por el aislamiento del individuo.

Así, la “Canción ofendida” es una hostil imprecación a Baudelaire, en la que un sujeto poético, que habla desde la supuesta atalaya que le da su posterioridad temporal, rechaza la interpretación baudeleriana de la modernidad, y analiza la causa y los modos de pervivencia (pos)moderna de ese frío simbólico. El poema está inserto en la primera sección del libro, titulada significativamente “Definición del frío” e integrada por un conjunto de canciones que exploran, desde el extrañamiento vanguardista, las dimensiones de la negatividad moderna para, al postularla como frío, relacionarla con la soledad y el solipsismo²⁰⁸.

Se puede leer esta reescritura a la luz de los análisis que el autor establece en sus ensayos: se está ante la definición de un mal cuya esencia radica en el frío que ha dejado el arrasamiento de los vínculos y la historia. Esta sería la clave de un diálogo retrospectivo, basado en la confianza en la labor curativa del tiempo lineal, así como en la capacidad de la memoria y del lenguaje para instaurar un nuevo sentido. Pero esta lectura se ve entorpecida por indicios de otra posible. Ciertos poemas enuncian, desde diversos márgenes, un cuestionamiento del lenguaje como vehículo de (im)posibilidad de experiencia, sugiriendo que el frío puede deberse también a la evasión de vida que provoca la escritura, de la que la modernidad se hace especialmente consciente.

De modo muy relacionado, también la memoria y el tiempo revelan su dimensión precaria. La funcionalidad de la memoria como vehículo de la investigación anamnésica se ve un tanto desmentida por una sensación de aletargamiento y somnolencia, de lento despertar, que en una lectura intencional aludiría al estado negativo moderno que se quiere explorar²⁰⁹.

208 A este respecto son muy relevantes las apreciaciones de Xelo Candel: “Se va produciendo progresivamente un extrañamiento de la ciudad ante los ojos del sujeto de manera que las calles y toda la iconografía de la ciudad se transforma en un guiño simbólico a la decadencia figurada por Baudelaire, a quien le debe el título del libro” (2002:589).

209 La problematización del sujeto que se lleva a cabo en estas canciones también ha sido notada por Candel Vila y Bagué Quílez. Si para el segundo “En *Las flores del frío*, García Montero diluye las facciones del personaje poético que solía protagonizar sus composiciones” (2006:112), la primera explica que “Frente al sujeto individualista del periodo moderno, el sujeto predominante en la postmodernidad

Pero, vistas a otra luz, las canciones despliegan una conciencia un tanto evadida y sonámbula, cuyo punto intermedio entre el sueño y la vigilia es fruto de la voluntad de desautomatización. Además de obstaculizar el ejercicio de una memoria consciente y lúcida, no se puede por menos que detectar en estos recursos, propios del surrealismo, la búsqueda de una percepción renovada, un tanto inédita y similar a la infantil, para restaurar una plenitud de la que el poeta se halla inevitablemente privado.

El regreso está también perturbado por la propia elección del género cancioneril como molde para la expresión de ese extrañamiento. La sensación de familiaridad que genera su procedencia popular y su regularidad rítmica contrasta fuertemente con el contenido vanguardista de las canciones²¹⁰, en un movimiento pendular que no se detiene y que plantea la posibilidad de que la repetición apunte, más que al regreso anamnésico, a una reiteración compulsiva sintomática de un conflicto más oculto.

Todas estas tensiones acaban poniendo en cuestión la confianza en la temporalidad como coordinada manejable por la memoria, cuya progresión desempeñaría un papel positivo en la sanación. La permanente conflictividad significativa impide el avance que aparentemente garantizaría una resimbolización que se ve, sin embargo, constantemente paralizada por la sombra del precursor. El tiempo se convierte en una dimensión anulada y reducida al ámbito lingüístico en el que dos voces se confrontan; esa misma sombra aparece como inevitable mediación entre el sujeto poético de *Las flores del frío* y la realidad a la que se propone hacer referencia. La experiencia empírica muestra así su desvanecimiento ante la obstinada intromisión del texto baudelariano en su propio espacio poemático, viniendo a probar que el poeta acaba, también, encerrado en los confines de un lenguaje ajeno.

tiende a romper con esa homogeneidad y a disolverse en los otros. La fragmentación se convierte así en "la fórmula literaria que representa mejor este universo en crisis" y, aunque no es rasgo exclusivo del periodo postmoderno, alcanza un valor absoluto en esta época. El molde dialógico se transforma en una estructura central. Se trata de desplazar al yo monopólico para instalar el dialógico, un sujeto desmantelado que lleva a una voz colectiva" (2002:548).

210 Varios críticos han puesto de manifiesto la influencia de las vanguardias en estas piezas, destacando especialmente la huella de Lorca. Así lo dicen explícitamente Mainer (2006:15) y Lanz (2003). Scarano habla de una tradición antigua actualizada por Alberti, Jiménez y Lorca (2004b:142).

“Canción ofendida” (2006a:225) ofrece la primera mirada atrás. El viaje retrospectivo toma la forma de un apóstrofe explícito a Charles Baudelaire, efectuado con el objetivo de rechazar su interpretación de la negatividad moderna y sus secuelas, y de ofrecer otro diagnóstico más acertado desde la prerrogativa que le da su conocimiento de la historia moderna. El acercamiento del sujeto poético al precursor parte de la convicción del valor ejemplar de una tradición que se concibe como repertorio de experiencias útiles para el presente; en concreto, el texto baudelariano se emplea como punto de referencia para examinar un fin de siglo cuyas similitudes con la decadencia moderna son exploradas en el propio poema, soslayando el hecho de que la autonomía lingüística amenaza siempre el valor del poema como testimonio histórico²¹¹.

Pero esta mediación es insoslayable, desde el momento en que el texto posee la estructura de una serie de interpelaciones hostiles y, como el título ya anuncia, profundamente ofendidas, al precursor. La letanía de reproches implícitos recupera el tono agónico que Harold Bloom (1997) identificaba en las luchas poéticas. Aquí, el joven autor trata de enfrentar a Baudelaire con sus errores de interpretación y juicio, y de ofrecerle, desde la ventaja que el paso de un siglo le proporciona, la verdadera raíz y dimensión de sus quejas. Para ello, el sujeto poético esboza una mirada retrospectiva.

Una primera lectura muestra cómo la voz poética despliega su intencionalidad más consciente y elaborada en una lectura de la modernidad que vincula su malestar a la soledad que la pérdida de los vínculos, originada por el proceso de abstracción capitalista y exacerbada por el escapismo solipsista con que los malditos reaccionaron, provocaba y que es simbolizada en el frío. Pero el frío, a diferencia de la condición irreversible del mal, es aplacable con el abrigo. La solución para hacer frente a la intemperie moderna radicaría en construir una nueva habitabilidad, a partir del refugio en la realidad empírica y la confianza en los vínculos comunitarios. Pero esta lectura está quebrada en distintos puntos del

211 Para Luis Bagué Quilez, este poema “sustituye el malditismo de Baudelaire por una opción lírica capaz de penetrar en la conformación ideológica de los sentimientos” (2006:112).

poema, que aluden al lenguaje en términos que denuncian su precariedad ontológica y, además, vinculan la experiencia moderna con la indecibilidad del dolor, y la palabra poética con la muerte en la figura de un niño.

El optimismo acerca de la potencialidad del tiempo como garantía de un progreso lineal que ofrece resultados felices está ya en la raíz de su actitud enunciativa: es precisamente el mayor conocimiento que una perspectiva histórica teleológica le otorga lo que le da legitimidad para dirigirse a su precursor de un modo audaz y valiente²¹². Esta misma confianza en el paso del tiempo vehicula su convicción acerca del luto como experiencia clausurable: “Pasa el tiempo / y el dolor envejece”. Sin embargo, esta lectura es problemática, en la medida en que elude la dimensión traumática de cierta experiencia moderna, que apenas es aproximable mediante el balbuceo o el silencio²¹³, y que parece postergada en aras de un deseo de normalización que pasaría unas facturas igualmente homologadoras²¹⁴. Esa sentencia supone, también, una reducción de la experiencia dolorosa a aquella que es curable. Así, las dos primeras estrofas ensayan una tensión entre una experiencia sanada y nombrada y otra experiencia, más traumática, que sólo aparece en tanto que ausencia no mentada, inaugurando un primer ámbito de indecibilidad proyectiva:

Parece que se queman las heridas
de un siglo envenenado,
Baudelaire.

Nadie siente tu llaga. Pasa el tiempo
y el dolor envejece,
Baudelaire.

212 En este sentido, la postura implícita de García Montero se puede relacionar con una determinada actitud hacia el pasado: frente a una tradición de pensamiento que enfatiza la superioridad de los antiguos frente a los modernos (formulada en el lema “enanos a hombros de gigantes” y representada por Bernardo de Chartres, John de Salisbury, Montaigne o Pascal entre otros), Bacon y Descartes optan por una perspectiva que señale que los modernos, al poseer la ventaja de un mayor conocimiento de la experiencia histórica, se convierten en los verdaderos antiguos (Calinescu 2003:37).

213 Así lo hace Emily Apter (2006) al teorizar sobre la lengua de la experiencia dañada para referirse a los modos en que ciertos pueblos colonizados corrompen la supuesta unidad de la lengua impuesta.

214 Y esta ha sido una crítica recurrente que ha recibido la poesía de la experiencia. Véase especialmente Mayhew (1992, 1999) y Colectivo Alicia Bajo Cero (1997).

El paso del tiempo ha permitido un alivio del mal finisecular gracias a una reconciliación con el mundo empírico que genera un nuevo sentido de habitabilidad: la labor humana ha permitido la construcción de nuevos refugios (“rascacielos”) y vías de unión entre los individuos (“autopistas”) gracias al “sentido común”, una cualidad fuertemente ilustrada²¹⁵. Los símbolos del progreso urbano, ensombrecidos por la calidad alegórica en la poesía baudelairiana, se positivizan para significar una posibilidad de vinculación cívica que exorcice la soledad moderna. Lo mismo ocurre con la mujer, que pasa de ser alegórica mercancía humana a representar una limpieza un tanto virginal y prometedora. Estas reinterpretaciones le permiten un giro (*swerve*) final, para defender que “el mundo”, la realidad empírica, es “otra cosa”; un espacio transformable y habitable:

De sentido común se hacen los puentes,
las noches de autopista,
Baudelaire.

Y la bella en el yate se desnuda
con los pezones limpios,
Baudelaire.

...

Hoy puede levantarse un rascacielos.
El mundo es otra cosa,
Baudelaire.

Sin embargo, esta emancipación no ha sido del todo completada. La modernidad ha generado ciertas contradicciones que todavía no han sido superadas y que son expresadas poéticamente a continuación. Un primer nivel de lectura permite identificar en las estrofas siguientes el conflicto entre la individualidad y la abstracción, que el autor ha tratado reiteradamente en sus ensayos y que está íntimamente relacionado con la amenaza que la pérdida de raíces cierne sobre un progreso desmedido.

215 Karen Lang habla sobre la categoría de “sentido común” en Kant y la relaciona con la comunicabilidad (1997:433).

García Montero ha reflexionado reiteradamente sobre esta problemática, especialmente en *Los dueños del vacío* (2006): allí explica cómo el contrato ilustrado, en su aplicación práctica, iniciaba un proceso de homologación de los individuos en favor de una situación supuestamente armónica y exenta de contradicciones. El poeta es perfectamente consciente de que esta generalización margina ciertos tipos de experiencia:

A veces la norma social se convierte en la única manera viable de identidad personal, y los individuos se homologan, se definen como ciudadanos modélicos de un Estado concreto, y pierden su condición particular y crítica. Este proceso de homologación supone una violencia, sigilosa o sonora, mientras borra las experiencias históricas concretas (hombre, mujer, blanco, negro, gitano, pobre, rico, andaluz, vasco, viejo, joven, feo, guapo) a favor del ideal de que todos somos iguales ante la ley. Ser iguales ante la ley abre, por lo menos, un campo de dudas y una inquietud que nos interroga, puesto que no somos iguales en la realidad (2006b:20-1)²¹⁶.

Se puede comprobar en el poema cómo la habitabilidad construida se ve amenazada por este conflicto permanente, por esta dialéctica entre “el yo” y “la frase”, así como por el riesgo de otra confianza heredada de la Ilustración que ha resultado catastrófica: la fe desmedida en el progreso, que instala “el abismo” bajo un vuelo científico y técnico despojado de raíces:

Pero el yo no ha encontrado todavía
su lugar en la frase,
Baudelaire.

Y también puede abrirse una ventana
encima del abismo,
Baudelaire.

216 Dice también García Montero: “La tensión alcanza interés decisivo para la poesía cuando recalca en el ámbito de las definiciones individuales. Detrás de cada contrato social hay también un contrato subjetivo, y los equilibrios y desequilibrios públicos tienden a vivirse en primera persona, como asunto propio, no porque la realidad exterior afecte al yo, sino porque la propia intimidad forma parte de la realidad exterior. ¿Dónde están las fronteras? El contrato social ilustrado, que pretendía asegurar la libertad de los ciudadanos más allá de cualquier determinación natural o sobrenatural, hizo tabla rasa y convirtió la historia en una página en blanco, en un discurso infinitamente abierto. Ahora bien, este discurso abierto implicaba la borrada de las experiencias históricas concretas, tanto en lo que se refería a las sociedades como en lo que afectaba a los individuos” (2006b: 27).

No obstante, esta contradicción no resuelta puede leerse en otra clave distinta a la provocada por un conflicto sociohistórico: los versos parecen aludir a un problema vinculado con las complejas relaciones entre sujeto, mundo y lenguaje y, también, con la naturaleza inmaterial de la conciencia poética. Estas intuiciones cuartejan cualquier reconstrucción de la habitabilidad, en la medida en que plantean la existencia de un conflicto ontológico en el campo del lenguaje. El “pero” de la estrofa arriba citada pretende introducir la oposición entre el individuo y la sociedad, en línea con las reflexiones ensayísticas. No obstante, el intento de hallar una solución en el espacio poemático revela aquí su fallo: en un súbito vuelco autorreferencial del poema, el hecho de que “el yo” no haya encontrado “su sitio en la frase” podría referirse, entonces, a los problemas del lenguaje por insertarse en la realidad. La imposibilidad de decir yo y de instalarse en el mundo por medio de un lenguaje ajeno introduce, no de modo casual, la ventana a un “abismo” que De Man relacionaba con la ausencia de apoyo empírico, propia de la conciencia poética, y Benjamin con la inacabable diferición signica de una alegoría desprovista de referencialidad final²¹⁷.

La misma cuestión se plantea en la siguiente estrofa: “los miserables” que son comparados a “libros / sin título en la frente” pueden leerse como las víctimas de la abstracción moderna, pero revelan una mayor complejidad que apunta a una contradicción interna dentro de la propia argumentación poética. Además de traslucir ecos de aquella búsqueda baudelairiana de un lenguaje que captara, nombrándolos, los sueños²¹⁸, la indecibilidad apunta

217 En el *Libro de los Pasajes* (2004), Benjamin vincula la obsesión de Baudelaire por el abismo con esa imposible referencialidad de la alegoría, cuyo intento de decodificación reenviaba de emblema en emblema sin llegar a un referente natural final, pues la naturaleza era, ya, un conjunto saturado de signos. Así lo explica Buck-Morris: “Benjamin escribe: “Un Infierno se encoloriza en el alma de la mercancía (...)”. Es precisamente la visión barroca del Infierno la que retorna: una naturaleza culpable y abandonada que ya no puede “encontrar su significado realizado en ella misma” se hunde en un abismo de significado transitorio y arbitrario, perseguida por la “intención alegórica” que, en su deseo de conocimiento, va cayendo “de emblema en emblema” hasta las “profundidades sin fondo”. Es el demonio en el que el mal supremo domina. La visión del abismo perseguía a Baudelaire: “Durante mucho tiempo... he tenido un sueño en el que caigo en el vacío y una muchedumbre de ídolos de madera, acero, oro y plata caen conmigo, me persiguen en mi caída, golpeando y haciendo pedazos mi cabeza y mi espalda” (2001:210).

218 Decía Baudelaire en “Le Voyage”: “Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues, / Et qui rêvent, ainsi qu’un conscrit le canon, / De vastes voluptés, changeantes, inconnues, / Et dont l’esprit humain n’a

a otro sentido también. Así, la ausencia de lenguaje para los miserables revela el propio problema inscrito en la mirada optimista del sujeto poético: al postular la caducidad del trauma moderno en la constatación de una experiencia normalizada (“nadie siente tu llaga”), parece difícil encontrar un hueco para las experiencias marginales de los miserables. Quizás el dolor no envejezca, después de todo, y esa condición enajenada los convierta en presencias espectrales que asoman desde sus márgenes:

Los miserables pasan como libros
sin título en la frente,
Baudelaire.

La siguiente estrofa también pone de manifiesto, a un nivel profundo, el conflicto existente entre escritura y experiencia, que problematizaría la recuperación del ideario ilustrado tentada. La mención a la figura del niño, cuyos “labios honrados” revelan su filiación rousseaniana y su fe en el valor seminal de aquel proyecto moderno, encierra una ambigüedad: su carácter “blanco” podría aludir a la experiencia inédita, casi virginal, que el sujeto poético pretende recuperar de los albores modernos. Sin embargo, es imposible recuperar la infancia. Más grave aún es que parece imposible conjurar un anhelo que el propio poeta, en sus ensayos y lecturas de Baudelaire, rechazaba como esterilidad melancólica:

Mira el muchacho blanco, aquel muchacho
de los labios honrados,
Baudelaire.

No existe ingenuidad posible. Quizá ya no sea solo la vivencia infantil, sino cualquiera: la incompatibilidad existente entre experiencia y literatura parece quedar apuntada a continuación. La “despedida” del niño va unida a la posesión del poemario baudeleriano, extendiendo la condición funesta más allá de la negatividad maldita, para implicar a toda poesía que, en

jamais su le nom!” (1997:484).

lugar de atender a la vida, la expulsa reduciéndola a signos. El niño es ya un espectro en ciernes:

Para su despedida, en un bolsillo,
los versos del poeta
Baudelaire.

Todo este abanico de tensiones problematiza la conclusión final. En la última estrofa, el sujeto poético condena su diagnóstico del malestar moderno en una re-interpretación que quiere ser el principio de una deconstrucción positiva: la irreversibilidad ontológica del mal se redefine en la condición coyuntural del frío, aliviable mediante el abrigo de un refugio habitable. La contundente seguridad con que la voz poética enuncia esta firme resimbolización –“No son flores del mal lo que ha vivido. / Son las flores del frío”– que enfatizaría una determinada dialéctica histórica como causa de una negatividad heredada²¹⁹ revela, no obstante, una urgencia sintomática: por una parte, la de desautorizar la voz del precursor, algo de lo que ya es indicio el acentuado tono áspero de su apóstrofe. Pero, además, expresa una premura con respecto a un duelo que se quiere a todas

219 Así han leído mayoritariamente los críticos la imagen del frío. En el prólogo a *Casi cien poemas* (1997), Mainer relacionaba el frío con una coyuntura histórica especialmente desesperanzadora: “El “frío” epónimo se me antoja que es un concepto estrechamente relacionado con la “historia” que vimos dominar el ámbito de *El jardín extranjero*, pero al modo en el que una sensación se relaciona con una certeza o una cicatriz con una antigua herida... El frío no es solamente un accidente meteorológico que asalta a los iluminados o a los cautivos de las madrugadas: dentro de unos cuantos años alguien recordará que este libro se escribió en los años en que cayó el llamado “socialismo real”, se inició la guerra intestina de la antigua Yugoslavia y tuvo lugar la llamada “guerra del Golfo”, porque el frío es también la altiva soledad a la que nos ha llevada una historia cínica y egoísta y, a la vez, la desazón angustiada de vivir al borde del riesgo...” (1997:21). Según Prieto de Paula, en este poemario el autor “respondió al desafío de un mundo cuya mutación acelerada, visible en el desmoronamiento comunista y las proclamas del fin de la historia, lo dejaba desguarnecido de los viejos tópicos y las socorridas muletas ideológicas y morales” (2006). La interpretación de Luis Bagué está en esta línea: el libro “remite a la caída del telón de acero, la disgregación del comunismo real y las tesis neoliberales sobre el fin de la historia” (2006:311). Laura Scarano relaciona la imagen del frío con el extrañamiento del yo (2004b:179-180) y Concepción González-Badía Fraga, por su parte, la vincula con la perplejidad que provoca al poeta “el sinsentido de la realidad” (2005:121). Esta última reenvía a las palabras del propio autor, en *Confesiones poéticas*: “El frío es para mí la soledad de una mirada, la consciencia de no habitar en la temperatura de las decisiones, el sentimiento de vivir en una sociedad donde el bien y el mal son códigos de cinismo, inexistencias, sombras borradas por los argumentos contundentes de la realidad” (1993b:225).

luzes cerrar, el establecido respecto a la pérdida de armonía ontológica entre sujeto, mundo y lenguaje:

No son flores del mal lo que ha vivido.
Son las flores del frío,
Baudelaire

Pero el *mal* persiste bajo el *frío*. Un conflicto ontológico radicado en el lenguaje es perceptible desde ciertas aristas interpretativas, como se ha visto. Este traiciona la presencia espectral de Baudelaire y de su conciencia de la discontinuidad alegórica entre el lenguaje y el mundo; la misma mediación intertextual se convierte en el velo opaco que impide un nuevo contacto con lo empírico. La progresión resimbolizadora se ve constantemente interrumpida por la autonomía del lenguaje poético y la indecibilidad de ciertas experiencias, y ambas esferas ofrecen poderosos ámbitos de resistencia frente a la clausura de sentido. Lo mismo sucede con la progresión histórica, que se ve anulada por el lenguaje²²⁰. La confianza teleológica se ve quebrada y el presente poético se ve acosado por otra historia intempestiva: la de un pasado retórico que proyecta su presencia fantasmal y cuestiona la supuesta manejabilidad de la tradición como herencia familiar. Lo aparentemente conocido revela una faceta espectral.

El mal surge dentro de ese frío también porque la memoria se enfrenta a unas experiencias históricas que rozan la indecibilidad. El regreso a un pasado no vivido se ve dificultado además por la imposibilidad de dar voz a ciertas experiencias traumáticas, que el lenguaje escamotea, y que certifican la inexistencia de cierre para el luto.

Como se adelantaba, este poema está incluido en la primera sección de *Las flores del frío*, significativamente titulada “Definición del frío: canciones”. Efectivamente, una colección de canciones insiste en esta reformulación del mal baudelero en términos de un frío causado por

220 Así, esta relectura participa de una característica que confirma la hipótesis de este trabajo: frente a una historia literaria concebida como recreable, teleológica y sujeta a una dialéctica superadora, aparece una historia literaria que surge como aporía, parálisis e implosión de lo viejo en lo nuevo para impedir su avance.

la soledad de una mutable condición histórica. Pero de nuevo se pueden hallar zonas de resistencia que verifican la persistencia de un conflicto entre historia, lenguaje y experiencia. Las canciones están repletas de imágenes de ausencia, con títulos que aluden a la expulsión (“tachada”, “sin nadie”, “desalojada”) y a una violencia aniquiladora (“multada”, “ahogada”, “asesinato”), que se complementa con un tratamiento del agua determinado: el frío afecta también a un agua que se congela y se estanca. Sin embargo, esta reformulación del mal como frío relativo a la soledad causada por la historia no conjura del todo aquel mal baudelero, relacionado con la precariedad del lenguaje, y sus ecos se proyectan ahora incluso sobre la propia experiencia histórica. Así, el frío parece apuntar a la soledad causada por un lenguaje que fracasa al enfrentarse a la ausencia de vida que él mismo provoca, y certifica que la verdadera experiencia de plenitud se halla al margen, constatada solo como ausencia melancólica que se proyecta en un mar con trasfondo baudelero.

La atmósfera de misterio que puebla esos espacios poemáticos desalojados despliega una sombra de enigma que, en su renuncia a una respuesta, quizás sea la mejor expresión del estremecimiento consustancial a ciertas experiencias que permanecen, en su ausencia, innombradas. La percepción extrañada de la voz poética, a la que no es ajena el empleo de técnicas vanguardistas, desmiente la racionalidad y el artificio dieciochesco y, en su intento de recrear una deshumanización causada por la historia, revela el papel del lenguaje en la evacuación de la vivencia. A la imposibilidad de la palabra para captar la experiencia se une la especial naturaleza traumática e indecible de la modernidad.

La desaparición de una mujer se recrea en una serie de canciones que exploran esta dialéctica. La “Canción amarga” plantea la posibilidad de que el frío, si alude a la historia, lo hace en términos de la irremediabilidad de ciertas experiencias dañadas que escapan a la denominación; la “Canción sin nadie” y la “Canción ausente” se enfrentan a los espacios de escritura como espacios vacíos de los que la vida se ha evacuado. La “Canción umbría” ofrece una interesante fiscalización poética del malditismo

literario, para acabar revelando que la historia literaria es una progresión alegórica, un conjunto de intentos fallidos de capturar la vida. Toda esta problematización de la relación entre lenguaje y experiencia llega a su culminación en el verso final de la “Canción de autorretrato y paisaje”, en la que una voz cansada y desesperanzada se hace consciente de los límites constrictores de lo ya conocido y parece enunciar un ansia de otra experiencia que renueve una vivencia agotada por el lenguaje.

“Canción amarga” (2006a:212) presenta la ambigüedad inherente a la naturaleza del frío. El yo poemático observa cómo una mujer es condenada a una cruel desaparición por parte de una instancia represiva, simbolizada en la impersonalidad de la tercera persona del plural: “van a partirle el corazón”. Una lectura acorde con las reflexiones ensayísticas del autor nos haría identificar en esa mujer la catástrofe de la historia individual, borrada por la abstracción moderna. De hecho, la protagonista lleva en la cara las marcas de la expulsión de un tiempo lineal –“tres años perdidos”–; las imágenes de encierro y oscuridad ahondarían en la cualidad represora de la homologación violenta propia de la modernidad:

En la cara lleva
tres años perdidos
y el frío de las seis de la mañana.

Van a partirte el corazón.
De pronto
la luz apagada,
los pasillos turbios,
la puerta que clava su ruido en la espalda.

Pero “la luz apagada” y “los pasillos turbios” aluden ya a una percepción visual problematizada por la opacidad, del mismo modo que el “ruido” de “la puerta” recrea la amenaza de un sonido inarticulado y enigmático en su carencia de significado. Pero es la tercera estrofa la que perturba la primera lectura, al manifestar la naturaleza del encierro y del objeto de esa tachadura o expulsión: “el frío” que provoca no emana de la historia, sino que su lugar

exclusivo es el del lenguaje: “cabe solamente / detrás de una palabra”. La expulsión de la vida causada por la palabra parecería ser la condena que arrastra esta figura femenina, y que está relacionada, además, con el carácter permanentemente diferido de unos eslabones sígnicos que no encuentran destino empírico que les ampare y forman, así, “una cadena oscura de pasiones heladas”. Toda toma de contacto con la realidad sentimental se ha visto truncada, pero no por la historia, sino por una palabra que anula, en su insuficiencia, la experiencia histórica del trauma. Si el frío procede de la historia, esta parece ser una historia irrecuperable mediante el lenguaje:

Van a partirle el corazón.
Y arrastra
una cadena oscura
de pasiones heladas,
el frío que cabe solamente
detrás de una palabra²²¹.

El agua muestra así su carácter voluble. Depositaria de la plenitud y reveladora de la opacidad lingüística en Baudelaire, se erige ahora en cristalización de una experiencia desahuciada. El hielo podría aludir a la detención del tiempo causada por la anulación de la historia individual, pero también al estancamiento que sufre toda historia poética constituida por eventos de lenguaje, que no permiten que la reactualización emprendida por el poeta avance. De hecho, el mar aparece enseguida en otra dimensión, para aludir a la vida expulsada. Otra experiencia más plena se vislumbra, opuesta a la “luz artificial urbana” y relacionada con un ámbito marítimo que, en un eco baudeleriano, ofrece el sonido inarticulado del “murmullo”²²². La sensación

221 El poema recupera un juego de imágenes que ya estaba presente en la “Canción asesinato”, en la que se redonda en la cualidad innombrable de la experiencia histórica. Allí, el intento de nombrar el trauma parece explicitar su fracaso al generar un vacío de vínculos, una evacuación del contacto humano: “Pasan las cadenas / del tiempo que pasa, / porque mide un siglo / el dolor con nombre / que nadie acompaña / y sus ojos miran / inyectando miedo / desde la ventana” (2006a:233).

222 Así aparecía en los versos de Baudelaire, de “Moesta et errabunda”: “Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse / Qu’accompagne l’immense orgue des vents grondeurs, / De cette fonction sublime de berceuse?” (1997:270). Otra experiencia posible, unida al vínculo y al afecto, emerge también del agua en la “Canción ahogada” y subvierte esta dinámica de desapariciones: “Un resto de mercado más antiguo, / de seducción y de supervivencia, / pasa como una ráfaga. ¿Quién eres?, / ser de miradas

del sujeto al rozar esta otra vivencia se formula con una imprecisión –“... siento / como un golpe de remos / y un murmullo de agua”– que apunta a su carácter apenas simbolizable.

Y yo la veo caminar,
despacio,
perderse en lo que anda,
fugitiva tristeza que va y viene
de la sombra a la puerta de mi casa.

La luz artificial deja en la calle
el temblor silencioso
de tres barcas ancladas.
Cuando ella cruza por mi lado siento
como un golpe de remos
y un murmullo de agua.

Otra tensión se advierte en los últimos versos. El “golpe de remos” instaaura un inicio, un movimiento que rompe la petrificación paralizante del hielo y, junto a ese “murmullo de agua”, establece la promesa de una travesía. No obstante, este movimiento va a ser objeto de una dialéctica recurrente en los poemas: el sentido de direccionalidad que el sujeto poético parece recuperar, con ese inicio guiado por los remos, va ligado a un desplazamiento a través de la superficie marina que previene contra la tentación del sumergirse. Pero el golpe de remos no puede ocultar que se ha removido la superficie acuática, que se ha penetrado siquiera levemente en ella y que, por tanto, se ha despertado el sonido inarticulado de otro lenguaje. La intuición de otra experiencia posible, en la que el sujeto no parece atreverse a profundizar, sino tan solo a rozar, actuará como una de las fuerzas motrices de “Invitación al regreso”.

“Canción sin nadie” (2006a:214) prosigue esta línea reinterpretativa. La mujer que marchaba condenada ha desaparecido ya del espacio

lentas, domicilio / del tiempo sucedido sin nosotros, / cuerpo que sólo intenta mantenerse / en el agua templada de la calle / y azul del mediodía. / ¿Tú quién eres?, / aparición que bajas de la noche, / en busca de alimento y de calor / con tarjetas de crédito” (2006a:224).

poemático. Aunque la imagen soportaría una lectura que enfatizase la pérdida de la historia individual en la expresión “no amanecen los días” y “las noches / ya no tienen un sueño para el amor o el miedo” no se puede obviar el hecho de que el desvanecimiento del tiempo está ligado, también, a la ausencia de una experiencia sentimental más plena, la del “amor” y el “miedo”, codificada significativamente en un “sueño” que parece remitir a otra vivencia imposible:

En el décimo B
no amanecen los días y las noches
ya no tienen un sueño para el amor o el miedo.

Tampoco debe ignorarse el hecho de que esta desaparición es constatada a través de una visión mediada, entorpecida por unas “ventanas sucias”, que bien pudieran aludir al velo opaco que el lenguaje impone a una visión transparente de la realidad:

Tras las ventanas sucias,
de la mujer ausente nadie sabe.
Sus paredes la dan por desaparecida.

La tercera estrofa vincula nuevamente esta ausencia con la soledad urbana, pero una imagen muy poderosa desmiente cualquier interpretación en términos sociohistóricos. Al escoger la figura baudeleriana del cisne, no se puede evitar que toda otra historia, la tropológica, habite el espacio poemático: en ese “cisne negro de la soledad” el eco del poeta francés no se reduce solo al ave, sino que su recuerdo arrastra consigo la connotación alegórica del negro. Como se veía en la sección anterior, este color era el característico, en primer lugar, de una ciudad percibida como magma sígnico, pero la imposibilidad de encontrar una visión no mediada acababa tiñendo de negro los espacios naturales del mar. De igual manera, en este poema, el agua que antes remitía a un anhelo de plenitud y de otra experiencia posible, sufre un súbito cambio de referencialidad y reproduce

el hallazgo baudeleriano de la alegoría. Acaba siendo índice de un vacío, el dejado por la experiencia que el lenguaje evacúa en esa “mujer ausente” y, además, de un encierro, el impuesto por los confines constrictores de un “lago de luz desalquilada”:

Una mujer ausente
y el cisne negro de la soledad
que se posa en un lago de luz desalquilada

Esta reclusión se verá corroborada por la contaminación alegórica de lo natural. La perplejidad que produce lo contemplado origina una sensación de aprisionamiento que afecta incluso a un “viento”, que “flota con olor a cerrado”:

Ya nadie sabe nunca.
Pero alguien que pasa sin saber
piensa que el viento flota con olor a cerrado.

La atmósfera de la “Canción ausente” (2006a:222) resulta ya familiar: la desaparición enigmática de una mujer –“no está”– se liga a la vivencia negativa del tiempo. El desalojo de la experiencia ocasionada por el lenguaje instauro un ritmo temporal angustioso. Así, el “horario” se convierte en un “tiempo indiscifrable”, precisamente porque lo que ha sido eliminado es el sentido y la vivencia. Por una parte, los “ruidos” que atemorizan al sujeto no significan “pasos”, sino que “no son nada”. Por otra, la experiencia se evapora, y los “objetos” enseguida olvidan “el calor deshecho de las sábanas”:

Volvió a las tres. No estaba.
Teléfono que cuida las paredes
vacías de la casa.

A las cinco no estaba.
Ruidos, espérate, pasos que vienen,
pero que no son nada.

No está. Para el que llama
el horario es un tiempo indescifrable,
una razón amarga.

Porque la vida estalla
y hay objetos que olvidan el calor
deshecho de las sábanas.

La conexión entre esta pérdida de la experiencia y el poder del lenguaje viene dada a continuación. Los versos esbozan el anhelo de una armonía ontológica, en la referencia a una palabra urbana que, no obstante, aparece caracterizada por una contradicción: la aspiración a un contacto inmediato, a una visión prístina y original de la realidad, simbolizada en el “azul” baudelariano²²³, choca con el carácter necesariamente “multitudinario” que asegure su condición compartible. Esta es la razón de un fracaso que resulta en la pérdida de toda esa vida enunciada:

Quiero decir sus sábanas,
el tabaco que fuma, las libretas,
sus bolsos en la entrada

y también las palabras
de azul confuso y multitudinario
con las que se llamaban.

De nuevo la experiencia plena ha huido a otra parte, y se ha refugiado en las profundidades; esta vez, en las de un “sótano” cuya vinculación con los abismos marinos se hace patente en su estado “anegado”:

No está. De madrugada
el sótano anegado de los ojos
sobre la luna blanca.

223 Explica Elisa Martín Ortega el significado general del “azul” para los poetas simbolistas, y en particular para Baudelaire: “El concepto de «azur», que aparece en el sexto verso, es esencial en la poesía de Baudelaire y en todo el movimiento simbolista. El «azur» es, en francés, el color azul del cielo; no se utiliza para designar ningún otro objeto azul. Los simbolistas utilizaban este término como metáfora de la aspiración y el genio que abrumaban al poeta, que le impedían ser feliz en la tierra (2009:131).

“Canción umbría” (2006a:220) ofrece, como ya se adelantaba, una especie de fiscalización poética. La borradura de la experiencia individual, que se achacaba a un momento histórico, parece tener la complicidad ideológica de ciertos movimientos literarios que, en su desinterés por la realidad (política, social, histórica), habrían colaborado implícitamente con la marcha negativa de la modernidad. Esta es la lectura que García Montero, como se mostraba en el primer capítulo, hace del romanticismo y las vanguardias. No obstante, un examen detenido permite hallar, nuevamente, puntos donde esta significación es perturbada por expresiones que desvelan la precariedad del lenguaje como mal moderno.

La primera estrofa define la situación temporal actual como caracterizada por el vacío que deja la borradura de la perspectiva histórica. Pero una primera tensión se aprecia en esta misma definición, puesto que se relaciona el tiempo con la borradura de unas vivencias que son literarias o textuales, y no empíricas: “nuestro tiempo” es un “almacén de capítulos borrados”. Los términos de comparación del símil que estructura la estrofa certifican esta ambigüedad: si bien la referencia al hotel no problematiza la vivencia íntima, el vacío experiencial se hace obvio en la “flor de plástico” con la que la actualidad se compara. El fraude respecto a la realidad natural de todo intento de representación o articulación lingüística se pone de manifiesto en la dimensión *kitsch* de esa flor artificial, copia degradada de una original a la que no reemplaza en absoluto. La flor de plástico traiciona la verdadera esencia del mal, surgido de la imposibilidad de emplear un artefacto humano como el lenguaje y la escritura para asir la riqueza empírica:

Como una flor de plástico,
como el cielo se apoya en la ventana
más fría de un hotel,
es así nuestro tiempo,
almacén de capítulos borrados.

Las siguientes estrofas parecen pasar revista a los responsables poéticos de esta supresión de la historia: la vanguardia y el modernismo aparecen como implicados en esta dinámica. Así cabría leer la referencia a “la rosa de un dormido”, cuya evocación de la poética creacionista y de sus aspiraciones de renovación ontológica parecen denunciar el error de escapar a lo ya existente: la rosa “se marchita” ante su incapacidad para insertarse en lo ya creado²²⁴. Del mismo modo, los hallazgos de la vanguardia son leídos como simples “asombros” que son estériles pues están “vacíos”. Por último, ese “gris sobrecargado de la tarde” bien podría relacionarse con el hastío modernista:

Se marchita la rosa de un dormido,
porque nada lo espera
y están vacíos los asombros
y el gris sobrecargado de la tarde
no tendrá invierno ni tendrá verano.

A pesar de que todos estos intentos no han logrado ningún resultado positivo, el sujeto poético reconoce la existencia de un ansia de plenitud en esa “eternidad” que, no obstante, aparece como “frágil”, al estar deshumanizada y exenta de “afecto”²²⁵:

224 La mención a la rosa podría evocar a la flor que Huidobro animaba a los poetas, “pequeños dioses”, a crear en el poema. Recordamos el fragmento del “Arte poética” (1916) del chileno: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol./ El poeta es un pequeño Dios” (1996:47).

225 García Montero desconfía de la supuesta “eternidad” que comparten todas estas corrientes poéticas que postulan la absoluta autonomía del arte respecto a la realidad, incluso a la humana, de ahí que no soporten “el peso de un afecto”. El poeta las considera una ilustración de las tesis de Ortega y Gasset acerca de un arte puro absolutamente despojado de cualquier sentimiento humano, y las considera cómplices de la abstracción moderna. Dice en *Los dueños del vacío*: “Ortega y Gasset, al hilo del dominio en Europa de la poesía pura y de las vanguardias, resumiría las características de estos procesos en unos artículos de estética, publicados en 1924 en *El Sol* y reunidos después en el libro *La deshumanización del arte* (1925). Se trata de diagnosticar la superación del arte decimonónico, romántico o realista, rechazado por su pegajosa cercanía sentimental. La nueva sensibilidad estética va contra la realidad, asumiendo una “operación de deshumanizar”, que busca trascender con voluntad de estilo cualquier elemento anecdótico y personal en la mirada del artista: “Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven”. Mallarmé se convierte en una referencia de primer orden porque su verso, a fuerza de negaciones, “anula toda resonancia vital” ... El arte nuevo, pues, defiende un proceso de conocimiento objetivo, no tanto porque tenga fe en una esencia inmutable de los objetos que haya que descubrir, sino porque quiere aplaudir los esfuerzos de una mirada individual que intenta

Frágil la eternidad
que no soporta el peso de un afecto.

No obstante, la última estrofa vuelve a reproducir aquella tensión que veíamos al inicio del texto y que resquebrajaba la argumentación poética. La instancia enunciativa lamenta un momento histórico que ha perdido su sentido de direccionalidad y se halla “descaminado”, por lo que todo apunta a que sería necesario reconstruir un movimiento teleológico. Pero el término de comparación se revela, nuevamente, impropio: es, otra vez, aquella “extraña flor de plástico” que alude a una naturaleza extrañada, convertida en algo ajeno por obra de un lenguaje que no puede reproducirla ni acceder a su estabilidad ontológica y, en cambio, impone la opacidad artificial del “plástico”²²⁶:

Extraña flor de plástico,
nuestro tiempo es así,
descaminado.

La extrañeza actúa, como se verá, como índice prácticamente infalible de la ambigüedad de la reescritura poética de García Montero y, por tanto, de su relación con la tradición. Esta, en lugar de ser el repertorio amable que el poeta posee, se rebela para aparecer súbitamente como cuerpo ajeno, entidad extraña y remota.

La pervivencia de esta mediación provoca un hastío, un tedio que reactualiza el *Spleen* baudelariano en la “Canción de autorretrato y paisaje” (2006a:238). Un sujeto aquejado de un similar cansancio finisecular se

depurarse, limpiar el peso de la biografía y los sentimientos particulares, borrar la identidad propia, para acceder a un territorio de valores universales.” (2006b:38).

226 El “plástico” como índice de artificialidad y como expulsión de experiencia es, además, altamente significativo por otra asociación que se establece, implícitamente, en esta serie cancioneril. Además de no conseguir la vida de las flores, el plástico es el material opaco que encubre la muerte, el velo negro que la esconde y, no obstante, la lleva en sí. Así, la otra imagen del plástico en esta serie de canciones se halla en la “Canción plastificada”, donde se describe el hallazgo de un cadáver al lado de “una fotografía de las flores del mal”: “Hay noches tan oscuras como el plástico / con el que lo taparon de repente” (2006a:228).

pregunta por la propia posibilidad de la experiencia: “¿Puede ocurrirnos algo todavía?”²²⁷.

3.3.2. La terapia. El regreso y las ruinas espectrales.

Otra segunda vía (alegórica) del retorno es la que tiene por objeto rescatar las raíces ilustradas de la modernidad, extraviadas en los derroteros de la instrumentalidad. Se trata, con Habermas, de recuperar la potencialidad constructiva de la razón comunicativa, para reformular un espacio de convivencia positivo que proporcione al hombre un refugio de la intemperie moderna. “Invitación al regreso” reescribiría así el viaje baudeleriano para redescubrir el legado ilustrado y reinsertarlo en la realidad empírica, y esta herencia revelaría toda su fortaleza en la “Casa en ruinas” que, en la segunda sección del libro, daría testimonio de una habitabilidad efectivamente reconstruible.

Se pretende así que la reivindicación de aquel germen positivo instaure un nuevo ámbito de seminalidad y un punto de partida despojado de lastres históricos; de ahí la proliferación de símbolos de inicio en las dos últimas secciones del libro. Tanto “Irene” como “Definición del alba” ofrecen las imágenes del niño y del amanecer como emblemas de un nuevo comienzo posible.

Pero la recuperación del proyecto ilustrado de “Invitación al regreso”, centrada alrededor de la resimbolización reinterpretativa de los sueños baudelerianos como proyectos cívicos que demandan una inserción en la realidad colectiva, se ve tamizada por el conflicto entre experiencia plena y lenguaje que los sueños baudelerianos encerraban. No en vano tenían como objeto anhelado algo de lo que no obstante “l’esprit humain n’a jamais su le nom!”. Este eco básico se multiplica en resonancias que

²²⁷ Una cuestión que postularía una idea de la postmodernidad como fin de toda originalidad y consecuente condena a repetir la modernidad, más que como posibilidad de reinicio basada en la recuperación de la Ilustración.

problematizan la coherencia reinterpretativa de García Montero, y que apuntan a la indomabilidad de una sombra que no se quiere dejar modelar.

De la misma manera, el espectro de otra experiencia caracterizada por la indecibilidad perturba la familiaridad que la voz poética pretende intuir en una casa cuyas ruinas no son fácilmente convertibles en cimientos. Las paredes de esta casa alojan una vivencia que entra en conflicto con la expresión lingüística, y presenta el legado histórico como no fácilmente recuperable mediante los códigos convencionales. La confianza en la memoria, el lenguaje y el tiempo como entidades positivas entran de nuevo en cuestión, certificando la persistencia del mal baudelero bajo el frío (pos)moderno.

“Invitación al regreso” (2006a:202) reformula, como se adelantaba, el viaje baudelero con el propósito de realizar un giro reinterpretativo respecto al objeto de la búsqueda emprendida por el precursor²²⁸. Así, los “sueños” que los viajeros perseguían son mantenidos aquí como horizonte de llegada, pero han sido redefinidos como restos del proyecto ilustrado, cuyo rescate del naufragio moderno los rehabilita para su aplicación a una realidad empírica, en una conjunción que se pretende que sea altamente beneficiosa para el individuo.

El poema de García Montero comienza con una interpelación para el viaje anamnésico, que es lanzada a unos sujetos caracterizados por una voluntad emprendedora y valiente y, sobre todo, por una determinada actitud ante el lenguaje que ya revela tensiones internas. Quienes deben salir al mar son aquellos conscientes de la dimensión histórica del lenguaje. Este se halla provisto de una memoria que certifica el peso y el paso de los siglos por su vocabulario y testimonia, así, un pasado con el que enfrentarse a la abstracción moderna. Pero un primer indicio de negatividad se revela en la relación de ese conocimiento con el temor: “quien conozca la piel de

228 A pesar de reformular explícitamente dos poemas de Baudelaire titulados “L’Invitation au Voyage”, esta pieza no se encuentra incluida en *Las flores del frío* (1991), sino que constituye la última composición de *Diario cómplice* (1987), el poemario inmediatamente anterior. No obstante, en ese trabajo se tratará conjuntamente con el poemario de 1991, por estas razones obvias que lo sitúan como un claro adelanto de este.

su desnudo / como conoce el rastro de su nombre, / y no le tenga miedo”. Estos versos descubren al tiempo la existencia de otra historia distinta para el lenguaje del poeta, lastrado siempre por el peso de la tradición; de ahí que la sospecha de emplear un vocabulario usado de antemano amedrente. Los versos proyectan una imagen del lenguaje que oscila entre un instrumento de conocimiento histórico o de memoria informativa, y la amenaza de un pasado retórico que se cierne como sombra inquietante.

Pronto se percibe, además, que la seguridad que proporciona este lenguaje al viajero está supeditada al terreno de la navegación. La apelación para “que salga el mar, que pierda / el temor de alejarse” invita a un viaje concebido como un desplazamiento direccional sobre la superficie marina, en el que no se ceda a la tentación del sumergimiento. No es difícil relacionar esta direccionalidad hacia un destino con la voluntad referencial del lenguaje y su ansia de hallar un puerto en el mundo empírico, en el contacto con las cosas. En este sentido, el poema reproduciría aquella tensión que se analizaba en los versos finales de la “Canción amarga”. Es interesante constatar cómo el mar aparece como un ámbito al margen de la experiencia del viajero, quien, como en aquel texto, apenas lo toca. El hecho de que este marinero “le roce los dedos a su propio vacío” puede leerse, evidentemente, a la luz de aquella interpretación hecha por García Montero de las profundidades marinas de “L’homme et la mer” como espejismos del vacío interior del individuo. No obstante, esta renuncia también podría entenderse como una cesión al temor a profundizar en una entidad que hereda la volubilidad significativa del pasado marítimo baudeleriano, así como su ambivalencia inconsciente entre naturaleza y alegoría. En cualquier caso, parece innegable que el mar aparece como un ámbito de experiencia que queda postergado, vetado por la obsesión del sujeto y su lenguaje por un destino. Así podemos leer la primera estrofa:

Quien conozca los vientos, quien de la lejanía
haga una voz donde guardar memoria,
quien conozca la piel de su desnudo
como conoce el rastro de su nombre,

y no le tenga miedo, y le acompañe
más allá del invierno encerrado en sus sílabas,
quien todo lo decida sin la noche,
de golpe, como un beso,
que suba entre la niebla por el puente,
que le roce los dedos a su propio vacío,
que salga al mar, que pierda
el temor de alejarse.

Esa intuición de la dialéctica entre desplazamiento direccional y tentación de inmersión halla más apoyos en la estrofa siguiente. El viaje a través del recuerdo posibilita un ejercicio lingüístico caracterizado por la razón comunicativa que genera el vínculo interpersonal: “flotarán esperando / nuestras conversaciones en el agua”. Estos diálogos, por tanto, se quedan en la superficie, no se sumergen ni penetran en el agua: flotan²²⁹. La procura del destino comunicativo y referencial impide el anegamiento en la esencia de las palabras, empresa sí acometida por otro tipo de lenguaje, que no está sometido a la correspondencia signica, y que era aludido por aquel arrullo inarticulado que devolvía una experiencia más plena al Baudelaire de “Moesta et errabunda”.

De igual manera, la comparación entre “palabras” y “mástiles” se inscribe en esa concepción (ya alegórica) del lenguaje como un barco que persigue el contacto con el mundo: sus mástiles, así como su timón, garantizarían la llegada al referente empírico. La voz poética asume la condición herida de un lenguaje que arrastra la experiencia histórica de la abstracción moderna en esas “palabras partidas como mástiles”. Estas, sin embargo, no apuntarían más que a una insuficiencia reparable que en absoluto quebraría el funcionamiento general de la alegoría. Sí es más indicativo que esos diálogos surjan del recuerdo como una voz intempestiva, que somete el poder simbolizador de la memoria a la condición imprevisible de la “tempestad” marina. Los “antiguos letreros y las luces” podrían leerse

229 Podría leerse como un lenguaje que ha sobrevivido al naufragio de la crisis ontológica moderna pero precisamente porque no ha querido someterse al examen, al profundo cuestionamiento que esta crisis establecía.

como los legados de la Ilustración. Las luces simbolizarían, obviamente, la razón, mientras que los “antiguos letreros” aludirían a esas palabras de uso cívico que todos entendemos y que garantizan, por tanto, la convivencia pública:

En la debilitada
sombra violeta de las olas,
mientras se van hundiendo con el puerto
los antiguos letreros y las luces,
flotarán esperando
nuestras conversaciones en el agua.
Serán el obligado desengaño
que con la brisa caiga desde la arboladura,
devolviendo al recuerdo
la tempestad de hablar
o palabras partidas como mástiles.

La ambigüedad a que está sometido ese lenguaje problematiza también la resimbolización a que el sujeto poético somete el ámbito de los “sueños”. En la búsqueda de algún resto de ellos se alude a la pista que permita encontrarlos, pero también a la seminalidad del proyecto ilustrado, perceptible en la referencia a los “cuerpos” y las “maderas”, como indicios de una nueva integración armónica entre el sujeto y el mundo, como promesas de una futura habitabilidad. La “dominada libertad”, otro legado ilustrado, proporcionaría la herramienta necesaria para edificar esos nuevos refugios, una vez despojada de los lastres que ha generado el abuso de su nombre y su ejercicio. El hecho de que maderas, cuerpos y libertad constituyan el resto de un “naufragio” no invalidaría su condición germinal y proyectiva.

Sin embargo, esta lectura está perturbada por la presencia de otro “resto”, el dejado por el eco baudeleriano y por la condición permanentemente inalcanzable de los sueños para un lenguaje cuya incapacidad aleja, en lugar de atraparla, la plenitud. La sombra de aquellos viajeros que perseguían sueños cuyo objeto “l’esprit humain n’a jamais su le nom!” manifiesta la mediación intertextual de toda escritura poética y,

además, revela la herencia de una aspiración previa. Esta tenía por objeto una plenitud vivida solo como objeto de melancólica ausencia, tal como aparece en los poemas de Baudelaire que sirven de subtexto más obvio²³⁰ :

Porque los sueños dejan
igual que los naufragios algún resto,
con maderas y cuerpos hundidos en las sábanas,
llenos de dominada libertad.

El vínculo de ese resto del sueño con una experiencia plena resistente al lenguaje convencional, relacionada con los poemas del precursor, halla más apoyo a continuación. La conversación anunciada en la estrofa anterior tiene lugar, pero parece estar mantenida con el propio Baudelaire: los versos baudelerianos toman el espacio poemático, en una serie de resonancias que recuerda la descripción del *apophrades* como pervivencia espectral de la voz del precursor muerto (Bloom 1997:139). La voz poética joven actualiza la lista de las razones baudelerianas para el viaje: parece escuchar atentamente los motivos del precursor, y recrea versos reconocibles de poemas que él mismo ha analizado, con el propósito de rechazar su argumentación²³¹. Según esta explicación, el motivo que mueve al viaje ya no es “la ciudad inmunda” que impelía al sujeto de “Moesta et errabunda” a refugiarse en un viaje interior, simbolizado por un “corazón” que volaba lejos de ella hacia otro “mar” virginal

230 Las dos invitaciones al viaje de Baudelaire relacionan el destino anhelado con un lugar de plenitud. La primera, contenida en *Les fleurs du mal*, anima a una muchacha a ir a vivir a un país lejano (“Aimer à loisir, / Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble!”), revestido con todos los rasgos de una plenitud (“Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté”) que se corresponde con el éxito de la analogía: la correspondencia entre lo material y lo espiritual viene certificada por un lenguaje que es capaz de abrazar el mundo: “Tout y parlerait / A l'âme en secret / Sa douce langue natale” (1997:238). La segunda, perteneciente a los *Petits poèmes en prose*, presenta una misma exhortación a dirigirse a un lugar “où tout est beau, riche, tranquille, honnête...” (Baudelaire 2003:404). Paul de Man identifica un paso de la analogía a la alegoría en la comparación de ambos poemas. Así, la plenitud analógica del segundo no sería sino una proyección subjetiva, una armonía que no procedería de la naturaleza de las cosas sino de la mirada intencional que el sujeto establece. Así, los ámbitos de comparación elegidos por el poeta francés resaltan la artificialidad: “comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée!” (2003:404).

231 La enumeración de las razones baudelerianas reescribe los versos en los que Baudelaire explicaba las raíces de su ansia de huida, y que ya se han analizado aquí: “l'immonde cité” que impelía al sujeto de “Moesta et errabunda” a refugiarse en un viaje interior, que tenía como destino el alivio de un mar apreciado porque “console nos labeurs” (1997:271).

y consolador. Ambos símbolos, corazón y mar, son también retomados aquí, y resimbolizados como despojos para aludir a aquella interioridad vacía que, según García Montero, aunaba a los protagonistas de “L’homme et la mer”: encierran “ruinas, / algas de Baudelaire, espumas y silencios”.

No es la ciudad inmunda
quien empuja las velas. Tampoco el corazón,
primitiva cabaña del deseo,
se aventura por islas encendidas
en donde el mar oculta sus ruinas,
algas de Baudelaire, espumas y silencios.

De ese proyecto solo quedan “ruinas”: restos inútiles, resquebrajados. También, “algas de Baudelaire, espumas y silencios”: inarticulaciones inservibles, materiales que se diluyen sin consistencia alguna. Sin embargo, esas ruinas, esas espumas y esos silencios revelarán que las algas de Baudelaire todavía interfieren en la senda del poeta joven. Se revelarán como peligrosas y traicioneras: las ruinas esconden espectros, las espumas no se disuelven fácilmente, y los silencios están preñados de una obstinación que no se deja rellenar con palabras²³². Otra experiencia está siendo escamoteada, otra vivencia que sólo puede ser aprehensible por aproximación, mediante la fragilidad de espumas y silencios.

En contra de esas razones, la voz poética cree que el verdadero motivo para el viaje debe ser la búsqueda de vínculos que permita aliviar “la solitaria / necesidad de un hombre”. Tal empresa vendría dada por un lenguaje controlable, dirigible gracias a ese “timón”, que asegura una direccionalidad hacia un destino comunicativo e instrumental. No obstante, esa determinación supone una renuncia costosa: “subir a cubierta” implica no dejarse anegar en el espacio marítimo ni dejarse seducir por “la voz de las sirenas”, un canto que podría remitir a ese otro ámbito de lenguaje

232 En este sentido, se podría relacionar el silencio con la potencialidad que supone el ámbito de lo no agotado, con el compromiso de mantener siempre un margen de vacío que permita la creación de lo nuevo. La renuncia a la exhaustividad como condición que garantiza la novedad estaba ya en Marx, y es recuperada por los discursos de Derrida (1995) y Badiou (2004, 2007).

inarticulado y gozoso relacionado con el espacio marino. En el ejercicio de resistencia del timonel, que no puede por menos que “temblar” y soportar “gimiendo”, parece estar representándose el esfuerzo del sujeto poético por controlar un lenguaje referencial que, no obstante, se mantiene en el ámbito de la superficialidad y solo acaricia la profundidad de las cosas²³³. El mar se perfila entonces como el ámbito de otra experiencia plena, relacionada con la armonía entre lenguaje y vivencia dada por lo no simbolizado. Ofrece un inmenso atractivo que va ligado a la amenaza de su incontrolabilidad, significada por el riesgo de un naufragio:

Es la necesidad, la solitaria
necesidad de un hombre,
quien nos lleva a cubierta,
quien nos hace temblar, vivir en cuerpos
que resisten la voz de las sirenas,
amarrados en proa,
con el timón gimiendo entre las manos.

De hecho, la siguiente estrofa esboza la reducción de la experiencia a que conduce la firmeza en mantener la dirección. El alejarse de esa tentación marítima instala un aletargamiento emocional en un sujeto que renuncia a “la ilusión que llama desesperadamente” y a “el dolor que asume su decencia”, en lo que parece ser un voluntarioso esfuerzo por evitar las consecuencias del vitalismo maldito y su búsqueda de una experiencia extrema. Y los “sueños” aparecen a continuación como el producto o botín de un itinerario marcado por un repetido choque violento, que resulta enigmático. Por una parte, parecen aludir al fracaso del viaje baudeleriano, cuya huida de la tierra firme traiciona la imposibilidad de una instalación madura en la realidad empírica, realizada mediante el establecimiento de proyectos colectivos: “no conocen patrias ni las cantan” ni “recuerdan naciones”. Pero en esa “piel” y esos “vientos” que “se han estrellado por ciudades y pechos”, se puede reconocer también

233 Es muy significativa, a este respecto, la equiparación que hace Auden del buque con el Estado, pues relaciona también al mar con el peligro y el caos social: “El buque-Estado que de manera deliberada opta por dirigirse mar adentro es el Estado sumido en el desorden, la Nave de los Locos...” (1996:19). Por eso es necesario, en el poema de García Montero, regresar a puerto.

la imposibilidad de contacto entre la conciencia y la naturaleza mediante la proyección romántica del sujeto sobre el objeto²³⁴. De esa constatación derivaría un sentimiento de desapego empírico y de volatilidad que llevaría a la voz poética a peregrinar entre “ciudades” y “pechos”, sin lograr traspasar la superficie de las cosas simbolizada en esas “orillas” liminales. Además de encontrar vínculos con el carácter etéreo de la conciencia poética según la ha explicado Paul De Man, este choque violento con los objetos podría tener similitudes con el shock que la privación experiencial produce en la alegoría benjaminiana. El sujeto poético queda encerrado en sus propios confines: los “sueños”, nebulosas exentas de posible dimensión empírica.

Pero el cometido del proyecto poético es, precisamente, la reinterpretación de esos “sueños”, pues ellos son la base del proyecto ilustrado que se pretende recuperar. Se hace necesaria una resimbolización que permita relacionar la plenitud que evocan con una instalación en el entorno circundante. A esta operación se alude con la palabra “regreso”, que indica su recuperación para la historia colectiva indicada mediante el posesivo plural “nuestro”:

Aléjate de allí, vayamos lejos,
sin la ilusión que llama desesperadamente,
sin el dolor que asume su decencia.
La piel, mi piel, los vientos
han preguntado tanto en las orillas,
tanto se han estrellado por ciudades y pechos,
que no conocen patrias ni las cantan,
no recuerdan naciones,
sólo sueños.

Yo sé que su regreso
será el nuestro sin duda.

Esa reconfiguración o *acting out* gira en torno a dos imágenes: la del tiempo y la del niño, que son objeto de una rehabilitación poética que también se verá sometida a las tensiones que la aparición del mar provoca. Al igual que en “Le Voyage”, los marineros que regresan del viaje traen como

234 Así explicaba Langbaum el método de conocimiento romántico (1996).

hallazgo el descubrimiento del tiempo, que aparece ahora desalegorizado y convertido en memoria, unido a una visión de la historia en términos de avance lineal y positivo²³⁵. La conciencia temporal podría entonces recuperar el pasado borrado por la abstracción moderna, y el paso de los años, como “marinos viejos”, habría contribuido a sanar la herida causada por los desvaríos de la razón. Además, el tiempo aparece como un punto de anclaje en la realidad empírica, al ser una coordenada de asentamiento que proporciona un nuevo punto de estabilidad para establecerse en el mundo. Pero este pilar aparece como un tanto precario: al compararse con la “marea”, esta desmiente su avance lineal al inaugurar un ritmo cíclico e intempestuoso más parecido al que Benjamin (2008c)²³⁶ y Derrida (1995) relacionaban con la irrupción abrupta de los acontecimientos revolucionarios en la historia:

Porque con voz humana,
como marinos viejos,
sobre el desdibujado dolor de sus espaldas,
vendrán para decirnos:
 es el tiempo,
dejémonos volver con la marea.

Pero además la recuperación del pasado que el ejercicio de la memoria pretende no parece sencillo: este recuerdo está condenado a ser mediado. En la siguiente estrofa, la voz poética parece confiada en el poder del pasado para llegar “al fondo de lo ya conocido”, sustituyendo la avidez de novedad baudelariana por la búsqueda de espacios familiares²³⁷. Pero esta sensación de familiaridad que quiere ser positiva revela su dimensión alegórica, pues el tiempo trae consigo la condena a la repetición y a la experiencia mediada que impugna lo nuevo. Así, las fragatas que navegan hacia su destino lo hacen sobre unos indicativos

235 En Baudelaire el legado de los marineros era el mismo, pero su experiencia de “le Temps” como “l’ennemi vigilant et funeste” constituye ese “amer savoir” que ya se ha relacionado con la vivencia alegórica (1997:492).

236 En *Sobre el concepto de historia* (2008c).

237 Decía Baudelaire que el último destino del viaje era la muerte, para poder hallar por fin algo inédito en ese salto “au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (1997:494).

“charcos negros”, en los que no se puede dejar de reconocer otra presencia baudeleriana no conjurada: la de aquel mar negro “comme l’encre”, relacionada con la negritud de los signos y la incapacidad de traspasar su opacidad. Como en Baudelaire, el mar ha pasado de ser refugio de una experiencia plena a contaminarse de la intervención alegórica que impone su condena sobre el tiempo. De nuevo, ese pasado solo surge como herencia retórica que recupera la voz baudeleriana. La decisión de navegar sobre la superficie marítima negándose a dejarse anegar provoca que el sujeto pase de puntillas, ahora, sobre la opacidad de la escritura, y mantenga intacta su fe en el nuevo comienzo recuperado por la renovada conciencia temporal. De ahí la imagen del “niño”.

El coraje y la fuerza del crepúsculo
os llevarán al fondo de lo ya conocido,
y veremos fragatas sobre los charcos negros,
pero la silueta desdoblada de un niño
no será frágil ni tendrá cansancio.

El niño se relaciona, como en “Canción ofendida”, con la figura rousseaniana: su condición joven apunta a una experiencia iniciática que, en cierta medida, vehicula la búsqueda de una percepción un tanto virgen, que choque implícitamente con los charcos negros anteriores. No obstante, la mirada limpia producida por la ausencia de cualquier hastío – “no será frágil ni tendrá cansancio” – parece problematizada por su inevitable procedencia de “lo ya conocido”. Así, aparece como una “silueta desdoblada”, que encierra una cierta ambivalencia relacionada con su doblez, y que se puede relacionar con la mención del espectro que vendrá a continuación²³⁸. Así, el siguiente tramo del poema concluye con una vuelta de los sueños a tierra firme; con ella se quiere certificar esta reinterpretación y aludir a la nueva dimensión de plenitud proporcionada por el reencuentro en un proyecto cívico compartido. La recuperación de los sueños como ideales ilustrados

238 Baudelaire se refiere a la figura de un niño, pero la liga con la muerte al mencionar unas voces fúnebres que preconizan la aparición del espectro: “Nous nous embarquons sur la mer des Ténèbres / Avec le coeur joyeux d’un jeune passager” entre voces “charmantes et funèbres” (18897:492-4). Esta misma relación aparecía en la “Canción ofendida” de García Montero, como se ha visto.

aparece ligada a la reinstalación de los signos, que recuperan un concepto de representación comunicativo y racional –“los antiguos letreros y las luces”– y ha permitido, aparentemente, la conjuración del “fantasma” que reaparecerá después:

Así, después del viaje,
sorprendidos y mudos delante del fantasma,
mientras surgen despacio con el puerto
los antiguos letreros y las luces,
oiremos la canción de los que llegan,
de los que pisan tierra cuando han sido
durante muchos días esperados.

Las siguientes estrofas desarrollan este hallazgo. El diseño de un proyecto común según esos postulados ilustrados garantiza la habilitación de un espacio de convivencia común, garante de una nueva armonía: serían esos “sueños puestos en la calle”. Ese nuevo horizonte desmiente la razón de la huida – “el viaje nunca fue nuestro tesoro”– y la experiencia extrema de los malditos queda reducida a una pose literaria: “ni tampoco el dolor famoso en los poemas”. De ese modo, la vuelta al pasado habría desencadenado un proceso memorialístico que ha permitido la conjuración definitiva del mal solitario moderno, de una “historia en dos” provocadora de “lágrimas” que, por fin, ha pasado a ser “pasado necesario” y “alejada miseria”. El regreso de los vínculos garantiza una nueva familiaridad:

Y el mar, el dulce mar tan trágico,
a su propia distancia sometido,
sabrà dejar escrito
que el viaje nunca fue nuestro tesoro,
ni tampoco el dolor famoso en los poemas,
sino los sueños puestos en la calle,
los lechos y su bruma,
el despertar de tantas noches largas
donde sólo pudimos presentir,
hablar de los deseos en la sombra.

Al lado de tu pelo, capital de los vientos,

la historia en dos, el ruido de las lágrimas,
tienen que ser pasado necesario,
alejada miseria,
cosas para contar después de algunos años,
si es que alguien pregunta por nosotros.

De esta resimbolización daría testimonio el mar, que “sabrán dejar escrito” el fracaso de los itinerarios modernos y sus naufragios. Pero el océano, cuya condición doble (es “dulce” y “trágico”) es otra vez puesta de manifiesto, ha sido el testigo de otra lectura. Aquí, no obstante, parece silenciarse la experiencia no simbolizable, el sufrimiento no poético ni representado mediante “el ruido de las lágrimas”.

Quizás sea esa experiencia no conjurada la que perturbe la coherencia de esta reinterpretación y ponga de manifiesto la otra cara, el verdadero desdoblamiento espectral de la figura infantil. La última estrofa enuncia una enmienda al éxito del poema: “Aunque...” y presenta el espacio familiar del sujeto como perturbado por una extraña presencia relacionada con la escritura, la amnesia y el confinamiento. Una figura siniestra aparece en el lugar donde el poeta escribe: además de suponer una representación casi pictórica del *apophrades*, no puede sino recordar ciertas aproximaciones teóricas al espectro como índice del fracaso de la razón ilustrada (Buse y Sttrot 1999, Arnzen 1997, Masschelein 2002, 2003) y, sobre todo, señalar el extrañamiento inquietante que produce la escritura:

Aunque también, y necesariamente,
entre la baja noche y esta casa
donde suelo escribir,
yo esperaré los labios
que con llamada extraña de nuevo me pregunten:

¿Prisionero de amor, para quién llevas
un hombro de cristal y otro de olvido?

La aparición plantea un interrogante que desvela la precariedad de la memoria poética y la condena intertextual: el sujeto poético es interpelado como “prisionero”, quizás de un intertexto olvidado cuyo sentido es imposible esclarecer. La pregunta acerca de la identidad del receptor de su empresa podría leerse en esa línea: su condición cautiva aludiría al confinamiento de la voz poética dentro de los límites de un lenguaje heredado y difícilmente sometible a una virginidad significativa. Es imposible enunciar sin rastros de una enunciación anterior. Por ello, su lectura es necesariamente frágil como el “cristal” y está llena de “olvido”. Una tendencia amnésica parece estar soportando, paradójicamente, el tenaz ejercicio de memoria realizado (Riffaterre), pero la sombra de lo olvidado se corporeiza en el espectro que habita la casa. Y esta, además, está en ruinas.

“Casa en ruinas” (2006a:237), el poema que ocupa la segunda sección de *Las flores del frío*, puede leerse también como una alegoría. La imagen que da título a la pieza escenifica la reapropiación del espacio de la modernidad por parte de un sujeto que descubre en él la habitabilidad. Los vínculos con la rehabilitación habermasiana del proyecto ilustrado, y su consideración de la modernidad como un “proyecto inacabado” (Habermas 1986), son obvios incluso en la figuralidad de la expresión empleada por el pensador alemán y la imagen escogida por el poeta. La propuesta poética del texto se sitúa, entonces, en torno a un giro interpretativo clave: la concepción de las ruinas como *cimientos*, que certificarían la aprovechabilidad de aquellos primeros idearios modernos sepultados por el olvido²³⁹. La voz poética se impone pues la tarea de recuperar el pasado histórico por medio de la memoria, con el objeto de convertirlo en base firme para una nueva posmodernidad.

239 En *Siervos con sangre diferente*, Concepción González-Badía Fraga explora la influencia en García Montero de las tesis de Rousseau y Diderot y comparte la vinculación del poeta con el ideario habermasiano. Según ella, la “incertidumbre posmoderna” es lo que le lleva a formular “su propuesta de retorno a las bases ilustradas por su status de origen del ideario actual” (2005:88). Esta filiación es explorada también por Laura Scarano en *Luis García Montero: la escritura como interpelación* (2004a:32).

No obstante, esa historia no parece recuperable por medio del lenguaje. Las ruinas no son cimientos, sino que son restos de una destrucción, y encierran el horror de una historia vivida como devastación. Por ello, se resisten al luto y a cualquier tentativa de sentido que las reduzca y pertenecen también, como la experiencia dañada que encierran, al ámbito de lo difícilmente simbolizable según lenguajes convencionales. El espacio familiar que la casa parece prometer a primera vista esconde en ciertos reductos despojos de otra vivencia escamoteada, que la llenan de unas sombras y una inquietud que en absoluto son reducibles al “dolor famoso de los poemas”.

El poema, de bastante extensión²⁴⁰, pone en marcha un despliegue enunciativo fuertemente enraizado en la lírica meditativa del romanticismo anglosajón. La voz poética está encuadrada en un marco natural y desarrolla una reflexión a partir de la atención a lo circundante²⁴¹: una casa en ruinas que, al ser recorrida bajo esta intensa mirada observadora, se asemeja alegóricamente al proyecto ilustrado. Así, el descubrimiento de estas ruinas como restos aprovechables supone el hallazgo de unos fundamentos firmes para la creación de un espacio colectivo habitable: se hace necesario un ejercicio de investigación en el pasado para recuperar una historia perdida. La voz poética halla en un paisaje que guarda vestigios de su pasado la encarnación de una memoria —“todo es memoria aquí”— que parece rescatar el espacio vacío de las ruinas para reconstruir sobre él²⁴²; así cabe entender la referencia a “un vacío habitado” o a “esa vegetación de leyes escondidas” relacionada con el proyecto en ciernes. Del romanticismo meditativo se hereda también la recuperación de un conocimiento basado en la proyección entre el sujeto

240 Consta de 180 versos repartidos en cuatro tramos. Debido a su longitud, se irán consignando tan solo aquellos versos y estrofas más pertinentes para este análisis.

241 No es difícil ver en esta acotación enunciativa y en el despliegue de reflexión a partir de una intensa mirada a lo circundante la realización de los presupuestos experienciales que, especialmente a propósito de Wordsworth, describía Langbaum en *La poesía de la experiencia* (1996), como se ha visto en el primer capítulo.

242 En este sentido, la importancia dada a la memoria en la contemplación de las ruinas recrea la postura del hablante lírico de “Tintern Abbey”, el poema de Wordsworth (1966:163). La vinculación entre “Casa en ruinas” y el poema de Wordsworth ha sido ya puesta de manifiesto por Jiménez Heffernan (1993b:465).

y los objetos, que aparecen con un aura especial al ser redescubiertos tras una época de supuesta desatención, la moderna: “los objetos / levantan un saludo primitivo / como de hombres a deshora / hechos por el olvido diferentes”. Y este nuevo contacto con la realidad corre parejo a un inicio de movimiento, a un instante preñado previo al comienzo de la marcha que emprende una voz poética desdoblada reflexivamente: “todo es también dudoso movimiento” para una figura que, temblorosa, aparece como esa “débil sombra que pisas la palabra regreso”. Un tratamiento del tiempo similar al visto en las canciones se reitera aquí: frente a la inmensidad amorfa del mar, el yo poético identifica el paso del tiempo con la marcha de “un río contenido / navegable en los ojos / abiertos infantiles”. La infancia aparece, entonces, como una recuperación retrospectiva que realiza el sujeto maduro por vía de la memoria, tal como explica Cabo que teorizaba Rousseau (2001:50).

La progresión de esta figura, cuya ganancia en solidez se plasma en la sustitución de una segunda persona especular por un reencuentro con el yo enunciativo, acaba por constatar una integración armónica de su ser en un entorno natural que también retiene la conciencia del tiempo. De esta manera, el poema celebra la reconciliación con el entorno empírico: “Memoria de sentirme / añadido en aquella lentitud, / sobre la superficie del estanque, / como una línea más, como una sombra, / como el grito de un pájaro”. Esta integración emana de la seguridad que le proporciona el haber reencontrado un espacio habitable. La confianza del sujeto poético en la reconversión de las ruinas históricas en cimientos a partir de los cuales reconstruir una vivienda se simboliza, además de en las menciones a un “humo edificado”, en unos versos que unen la posibilidad de un reinicio a la mirada nueva propia de la infancia²⁴³:

Yo voy como la luz fabricadora,
especulando

243 García Montero reconoce la experiencia inédita y no sujeta a mediaciones propia de la mirada infantil en su obra teórica. Así, dice en *Luna en el Sur*: “La infancia es una forma de mirar, un modo de sentir la realidad estable del mundo, la servidumbre de querer aprenderlo todo, sorpresa tras sorpresa, porque no hay distancia ni dudas, porque las cosas son como son, no se cruzan por medio gestos o representaciones y las hojas de los árboles no saben todavía desaparecer” (1992a:10).

en el rincón que espera una mirada
para ser como barco, castillo con almenas,
bosque perdido, cielo traspasable,
territorio de sueños,
casa en ruinas donde ser un niño,
donde ser lo que viva y nos convenga²⁴⁴.

No obstante, este proyecto no tiene garantías de éxito. A lo largo del poema se pueden ir encontrando signos que autorizan otra lectura, y que perturban esa sensación de renovada familiaridad cuestionando tal eje reinterpretaivo. Las ruinas no parecen el producto de la acción de la naturaleza, sino que son testimonio de una historia unida a una experiencia de devastación que no puede dejarse al margen, pues deja sus huellas en el supuesto espacio de la renovación. La presencia de cierta espectralidad se une a la existencia de unas paredes pobladas, que certifican la intromisión de lo siniestro. La historia que la memoria quiere recuperar entra en conflicto con el lenguaje: por una parte, constituye un ámbito de indecibilidad; por otra, su silencio ruinoso prevalece, y provoca que no existan páginas en blanco posibles. Los muros, como se verá, están llenos de signos borrados.

En esta línea de lectura, las ruinas actuarían más bien como sintomáticas de la imposibilidad de duelo mediante una simbolización dirigida a una clausura dialéctica²⁴⁵. Aquí, este cierre interpretativo tiene por objeto imposible conjurar la modernidad negativa y sus representantes literarios, pero muestra que la experiencia moderna no es solo fingido dolor literario, sino que abarca el luto por una experiencia armónica irremisiblemente perdida. Es curioso comprobar cómo la actitud optimista de Freud respecto a ellas corre pareja a su confianza en establecer un término para ese proceso. Freud emplea el símbolo de las ruinas como correlato del inconsciente: en *La interpretación de los sueños* (1900), estos

244 No es difícil reconocer en estos versos la plasmación poética de la idea de García Montero acerca del simulacro, como clave de un posmodernismo caracterizado por el constructivismo positivo, al que alude en diversos lugares.

245 Laura Scarano lee este poema como una alegoría también, pero considera que esas ruinas representan una subjetividad poética hecha pedazos, “la interioridad desolada del sujeto, funcionando como correlato objetivo del yo” (2004b:180).

aparecen caracterizados como ruinas de vivencias infantiles (2007a:646-7); en *Malestar en la cultura* (1929), el propio inconsciente es comparado con la materialidad de unas ruinas urbanas que a pesar de estar sepultadas conservan toda su legibilidad para el esfuerzo anamnésico (2007f:3020)²⁴⁶. En esta imagen, Freud parece basarse en las reflexiones de Bachofen sobre las ruinas como espacios de silencio y vacío a los que se puede regresar para generar una nueva potencialidad (Bachofen 1967:12). El tratamiento confiado del regreso anamnésico en la terapia se relaciona, como se comprueba, con una idéntica fe en las ruinas como instrumento o resto manejable, que no opone resistencia interpretativa alguna. Como explica Laurent en “Ciudades psicoanalíticas”, estas aproximaciones consideran que:

Hay en el espectáculo de la ruina como una “reserva” del texto, un blanco, un margen de donde el texto podrá ser descifrado. Un texto nuevo podrá surgir de esta presencia del silencio en las márgenes del texto (2003:5).

Sin embargo, otros acercamientos destacan la cualidad traumática de ese silencio en un duelo que permanece impermeable a la simbolización. Así lo han teorizado Dominick LaCapra y Soshana Felman y Dori Laub²⁴⁷.

Por otra parte, la sensación de paz y armonía que se quiere encontrar en las ruinas clásicas es casi imposible en las del poema. Estas no son el resultado de la acción de la naturaleza sobre el hombre, en una venganza

246 A este respecto dice Freud en el *Malestar en la cultura* que “en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad” y empleaba la evolución de Roma como ejemplo de esta superposición de estratos recuperables (2007f:3020). Antes había dicho, en *La interpretación de los sueños*, que los sueños diurnos “con relación a las reminiscencias infantiles a las que se refieren, son lo que algunos palacios barrocos de Roma respecto de las ruinas antiguas cuyos materiales se han utilizado en su construcción” (2007a:646-7).

247 Estos autores han estudiado la relación entre la historia y el lenguaje, y han cuestionado desde diversos ámbitos la posibilidad de un testimonio que de fe de los acontecimientos traumáticos de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Felman y Dori Laub hablan de la negatividad que ejerce sobre las víctimas su silencio obstinado (1992:79). LaCapra parte de las categorías freudianas de “acting out” y elaboración para problematizar la posibilidad de una redención total del pasado traumático que resultaría “sospechosa” (2006:164). La negativa a identificar la relación entre ambas dinámicas como “una relación causa-efecto en la que la última es presentada como la superación dialéctica de la primera” (2008:219) vincula el ejercicio del “acting out” a una “melancolía inconsolable” (2008:227).

que, según Simmel, desmentía el triunfo del hombre sobre ella, sino que proceden de la destrucción humana. En la casa del poema asoma, además, la extrañeza que el sociólogo relacionaba con el carácter paradójico de las ruinas habitadas, a las que se quería restablecer una vida ya (definitivamente) desalojada de ellas²⁴⁸. No hace sino poner de manifiesto la inviabilidad de una reutilización no problemática de los despojos de un pasado no recuperable²⁴⁹.

En concreto, el espacio de redescubierta habitabilidad sufre por momentos intromisiones fugaces de una extrañeza que denuncia su carácter precario, y que recuerda el súbito paso de lo familiar a lo extraño, característico de lo siniestro, y que también guarda cierta similitud con aquella rápida transición de lo no mediado a la mediación alegórica. La cualidad espectral del sujeto y las paredes parecen aludir a una experiencia no conjurada, que perturba ese espacio supuestamente reconquistable.

Una estrofa pone de especial manifiesto esa intrusión. La voz poética aparece dirigiéndose a un tú autorreflexivo, para definirlo como un niño: la voluntad de generar una sensación de inicio y aludir a una experiencia virgen es obvia, pero aparece relacionada con una sensación de muerte. Este niño es “como un extraño familiar”, perfecta definición de lo siniestro, y además su condición de símbolo rousseaniano de la inocencia parece tachada por el paso de una historia vivida como catástrofe, tal como la definía Benjamin a finales de los años 30 (2008c): “como el niño de los

248 Dice Simmel que en las ruinas habitadas “... el hombre se hace entonces cómplice de la naturaleza y adopta una manera de acción que es directamente opuesta a su verdadera esencia. Esta es la causa de que en las ruinas habitadas falte el equilibrio entre el elemento material y el elemento espiritual, ese equilibrio con que las dos tendencias actúan en las ruinas abandonadas. Y así las ruinas habitadas toman ese aspecto problemático, inquieto, a menudo insoportable de lugares de donde se ha retirado la vida y que, sin embargo, aparecen todavía como recintos y marcos de una vida” (1976:111). Simmel parece partidario de una actitud pasiva ante la ruina que resulta un tanto enigmática y parece deducir del respeto al pasado una consigna inmovilista: “La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado” (1976:116).

249 La inaccesibilidad del pasado para los intentos de recuperación individuales y colectivos ha sido explorada por David Lowenthal en *El pasado es un país extraño* (1998), donde explica que su extrañeza esencial se halla solo “domesticada por la forma en que conservamos sus vestigios” (1998:8) pero en absoluto erradicada. Paul Zucker encuentra esta condición simbolizada en las ruinas: el abismo temporal hace imposible reencontrar la intención perdida de su construcción, lo cual problematiza su recuperación (1961:120).

días borrados”. El niño es el resultado de una muerte, y esta connotación funesta trastorna el previsto significado iniciático. La misma tensión paradójica encierra la referencia a los escombros: su potencialidad germinal o embrionaria está ligada a una cierta parálisis. Es necesario preservarlos en su estado residual, respetando su “silencio”, pues cualquier intento de utilización parecería neutralizarlos. Así, son “jóvenes escombros / que a costa de no ser se sobreviven”:

Eres como un extraño familiar,
como el niño de los días borrados,
la huella que redime este silencio
de jóvenes escombros
que a costa de no ser se sobreviven.

La interposición de esta experiencia traumática en la mirada inédita del niño se pone de manifiesto también a continuación. Cuando este se adentra en la casa, pretende hallar las huellas de la memoria que le permitan recuperar el espacio dejado por los sueños: “Por dentro / están hechas las sombras con el hueco de un sueño, / vacía está la casa”.

No obstante, pronto descubre que el pasado no es un vacío inofensivo o inocente y que sus dolores no son figurados ni librescos. Las paredes de la casa albergan el recuerdo de una historia borrada, tamizada a través de ciertos signos: son “nombres, fechas, dibujos, / confesiones sin público” que, de modo significativo, “flotan” y suponen una injerencia del mar en el espacio casero. Pertenecen así al ámbito foráneo de otra experiencia, la marítima, caracterizada como se ha visto por la ausencia de simbolización. De hecho, aunque se quiere apuntar su carácter referencial, pues “nombres” y “fechas” apuntan a una denotación no problemática de personas y hechos que parece querer trasladarse a esos “dibujos” y “confesiones”, lo cierto es que en ningún lugar aparecen identificadas con precisión. Más bien aluden a una indecibilidad vinculada con el trauma y, a pesar de ser “palabras

escritas” que saben de “tristeza”, lo cierto es que no especifican el hecho al que se refieren. Escenifican, más bien, un problema de representación²⁵⁰:

En soledad va el niño, lentamente,
pequeña su figura y pensativa,
mientras el aire cruje
como un peldaño envenenado
y en las paredes flotan nombres, fechas, dibujos,
confesiones sin público.
Son palabras escritas sobre un muro,
saben menos de amor que de tristeza.

Tanto las pinturas de la pared como la dimensión desdoblada del niño, con su sombra espectral, crean una atmósfera de desasosiego en una casa que aparece como una manifestación de “lo siniestro espacial” (“the spatial uncanny”) tal como ha sido teorizado por Anthony Vidler. En *The Architectural Uncanny* (1992), un estudio sobre la conexión entre el extrañamiento (pos)moderno y los nuevos modos de concebir el espacio, Vidler relaciona la conversión súbita de un espacio familiar en un lugar extraño con una respuesta al shock causado por la modernidad. Según él, lo siniestro aparece en aquellas concepciones espaciales que ensayan una inviable recuperación del pasado, y no hace más que certificar la imposibilidad de lograr un nuevo sentido de cómoda habitabilidad en el mundo, algo ya notado por una corriente de pensadores representada por Adorno, Horkheimer y otros²⁵¹.

250 La posibilidad de representar la historia ha sido objeto de especial cuestionamiento a partir de la Segunda Guerra Mundial, por parte de esa corriente de pensamiento de filiación psicoanalítica a la que ya hemos aludido. Así, Lowenthal habla de la necesaria no correspondencia entre la escritura de los informes históricos y el pasado que intentan apresar (1998:275 y siguientes). LaCapra constata los problemas de representación que plantea el Holocausto y la existencia de “una serie paradigmática de acontecimientos traumáticos relacionados de manera compleja con la cuestión del silencio que no es mero mutismo sino que está intrincadamente vinculado a la representación” (2008:234). Felman y Laub dedican un capítulo de *Testimony* al conflicto entre verbalización y trauma, entre “the imperative to tell” y “the impossibility of telling” (1992:76 y siguientes).

251 Vidler explica que, frente a la nostalgia de la *maison natale* bachelardiana, otros pensadores como Adorno y Horkheimer enfatizan “the complaint of uninhabitability” (1992:65) que impediría la reconstrucción del hogar “on more stable foundations” (1992:66). Tal crítica puede ser perfectamente aplicable al intento poético de García Montero en “Casa en ruinas”. De hecho, Antonio Jiménez Millán identifica en la obra del poeta una “nostalgia de las posibilidades” que en cierto modo reconoce la

La solución poética de esta pieza supone, en cierto modo, asumir que la única manera de habitar la postmodernidad quizá sea la de renunciar a la clausura que impone la familiaridad. Reconocer un espacio como propio significa siempre delimitar el territorio. Parece sugerente la distinción apuntada por Jane M. Jacobs (1997) entre “a monogamous sense of place” y “promiscuous models of dwelling”: en estos últimos, aquellos que habitan o poseen una casa “might also at the same time be in various states of homelessness” (1997:504-5). Aunque Jacobs la plantea en un contexto de emancipación poscolonial, la injerencia de un sentido de desposesión en el espacio íntimo y propio parece perfectamente aplicable a una tensión que el poema de García Montero escenifica de modo inmejorable. Lo residual espectral podría así convertirse en “emergente”, empleando la terminología de Williams (1997): una nueva habitabilidad quebrada e híbrida podría ser la verdadera base de otra potencialidad cívica que dependería más del respeto a los espectros que de la confianza en la Ilustración.

Y si el dominio del tiempo habría logrado confinar al mar en ríos navegables, en la última estrofa aparece de nuevo libre para demostrar que no es capturable ni en charcos ni en ríos. En la alusión a “este mar sin orilla, espuma de mis días, / voluntad por la niebla rodeada” se vendría a simbolizar el esfuerzo necesariamente melancólico que provoca la confrontación de la memoria con la indecibilidad propia de la historia y del pasado²⁵². La

inviabilidad del regreso (1998a:105).

252 Concepción González-Badía Fraga habla sobre las implicaciones del mar en la poesía de García Montero y reconoce esta identificación con una libertad de raíz romántica. Aunque en un primer momento relaciona esta imagen con la libertad ilustrada, enseguida reconoce su vínculo con la plenitud, con la poesía albertiana y con la figura marginal del pirata en una tendencia claramente melancólica que desdice su afán por instaurarse en una realidad empírica madura. Así, González-Badía explica que “en la poesía de nuestro autor la meditación sobre la libertad (en sus más diversas variantes) suele ir aparejada a la presencia directa o indirecta del paisaje marítimo, hecho que no es en modo alguno gratuito. Y es que el mar, típicamente romántico y al que en la cita se alude como “única patria de los seres libres, sin dioses, sin leyes”, representa también lo inmenso y es considerado tanto fuente de vida como fin de la misma ... y, por consiguiente, debido a su carácter de origen y conclusión, un territorio limpio y sin imposiciones (2005:98). La mención al personaje del pirata cuestiona también su proyecto de integración cívica en la comunidad al presentarlo como emblema individualista: “la imagen de un solo hombre (de status al margen de la ley) que se alza contra lo establecido apunta en última instancia al poder que las convicciones individuales (y no de los poderosos, sino de, como el autor suele decir, los “seres reales”) pueden llegar a tener en la configuración del mundo que, por otra parte, se resuelve como un campo abonado a la realización de las facultades y capacidades humanas” (2005:98). Pero es la filiación con su maestro Alberti y la compartida nostalgia del paraíso perdido de la infancia lo que

recuperación de una identidad personal a través de la apropiación del pasado no parece viable, pues es imposible revivir algo que no se vivió y es imposible volver a ser un niño. En la poesía de García Montero, como decía Benjamin a propósito del drama barroco, “si la historia entra en escena, lo hace en tanto que escritura” (2008b:396). La rememoración no puede paliar un drama que no es solo histórico, sino ontológico. La realidad del pasado histórico queda al margen constituyendo, junto con aquella plenitud simbólica irrecuperable, el indefinido e infinito objeto de la melancolía²⁵³. Y esta es doble; García Montero suma a la heredada del proyecto baudelairiano la que resulta de constatar la imposibilidad de su propia solución poética: la irreparabilidad de la experiencia histórica mediante el lenguaje.

En su reescritura de Baudelaire, pues, se han hallado dos ámbitos que problematizan la relación entre realidad y escritura más allá de la confianza teórica de Luis García Montero. Tanto la reformulación del mal como frío histórico, como la recuperación supuestamente sanadora de un pasado hostil, aparecen como tareas frustradas por la pertinaz mediación de la escritura, que no permite la reducción de su precariedad ontológica; más bien la intensifica si la enfrentan a una labor testimonial.

da al mar su mayor aura melancólica. Explica González-Badía: “La utilización del mar por Luis García Montero como símbolo de la libertad y la plenitud infantiles presenta claros ecos de la poesía de Rafael Alberti, caracterizada por la identificación del elemento marino con el paraíso perdido que para él suponía la Bahía de Cádiz y con la visión idílica de la niñez” (2005:99).

253 Precisamente ciertas teorías actuales de la melancolía enfatizan la indeterminación del objeto melancólico. Ya Freud explicaba que el melancólico sabía que había perdido algo, pero no sabía perfectamente qué (2007d:2092); LaCapra explica cómo no siempre existe el “grado de especificidad del objeto” deseable para un duelo fructífero (2008:229).

4. LA HERENCIA DE LA VANGUARDIA. MEMORIA, HISTORIA Y UTOPIA EN ALBERTI Y LORCA

La confianza de Luis García Montero en la dimensión cívica de una poesía que sirva de lugar de encuentro tiene una de sus manifestaciones en los reparos mostrados hacia un ideario estético, el de la vanguardia, que propone la ruptura del signo lingüístico como modo de atentar contra el estado de cosas canonizado y quiebra así el pacto comunicativo. En sus ensayos, García Montero analiza esta opción poética como anacrónica, relegada ya a una categoría histórica archivable. Una similar voluntad de acotación y superación preside la reescritura poética de dos autores que adquieren una importancia fundamental, tanto en su corpus teórico como en su práctica creativa: Rafael Alberti, del que ya se ha hablado, y Federico García Lorca. Para García Montero, ambos habrían ensayado una expresión fracturada y problemática como respuesta a una situación histórica negativa que, una vez vencida, convertiría en prescindibles sus soluciones poéticas. Como se deduce, una determinada concepción de la historia vuelve a ser fundamental en el acercamiento a la tradición.

La lectura de Alberti y Lorca en términos acentuadamente históricos contrarresta la conciencia de la negatividad que, en diversos grados, los autores mencionados reconocen en la palabra poética y que, como en el caso de Baudelaire, se interpone como una presencia insoslayable en la reescritura que García Montero emprenda. La trayectoria de Alberti aparece condensada alrededor de las diversas modulaciones de una melancolía por un objeto que no existe: para García Montero, el momento de crisis lingüística que supone *Sobre los ángeles* situaría al poeta frente a las consecuencias funestas del ahondamiento en el vacío. Pero la conexión que, en Alberti, une la nostalgia con una propuesta poética fuertemente asociada a la utopía y a la palabra parece problematizar los intentos de imponer la cura de realidad ensayada en la reescritura de García Montero.

En el caso de Lorca, la conciencia trágica que manifiesta su poesía se liga, para García Montero, a la vivencia de una modernidad que desatiende lo humano. Esta tendría uno de sus panoramas más violentos en la metrópolis neoyorkina que, en una fecha tan significativa como la de 1929, inspira *Poeta en Nueva York*. Tal remisión histórica acota un conflicto que, sin embargo, se halla vinculado a la imposibilidad de expresión, vehiculada por un uso de la imagen que a menudo aúna palabra y muerte. Cierta sensación de inviabilidad problematiza también los textos de García Montero y, en particular, un ejercicio elegíaco destinado a liberar el espacio poético propio de la presencia de un precursor poderoso. La reescritura resultante no es ajena por tanto a ciertas dinámicas estratégicas, que se hacen más nítidas a la luz de una determinada gestión de la memoria y el pasado, enmarcada en ciertos discursos de la democracia analizados desde el pensamiento crítico.

En la esfera de la producción literaria, por otra parte, la reticencia mostrada por García Montero ante la vanguardia histórica forma parte de una determinada toma de posición. Si la consecución de una postura diferenciada es una de las claves que permiten la entrada en el espacio de posibles explicado por Bourdieu, el rechazo de la vanguardia no deja de contener un posicionamiento frente a la neovanguardia que, en los años 60 y 70, resurgía con fuerza en el panorama literario y artístico europeo y americano, y tenía diversas manifestaciones en la poesía en español.

En primer lugar, se examinará la crítica a la que García Montero somete a las vanguardias, desde una perspectiva que tenga en cuenta los principales puntos del debate sobre la neovanguardia y su relación con el panorama literario y sociohistórico de los años 70 y 80 españoles. En segundo lugar, se prestará atención a la configuración precisa que esa crítica adquiere respecto a la obra de Alberti y Lorca, destacando el papel nuclear que la percepción de la autonomía lingüística posee en ambos, y que aparece como subtexto tácito de la reescritura intensa efectuada en los poemas de García Montero. Un análisis detenido de ciertos textos, que se

efectuará en tercer lugar, parece confirmar la pervivencia de una fisura en el seno del lenguaje, que resiste cualquier tentativa de sutura.

4.1. Visiones de la vanguardia. Lenguaje e ideología

Como se ha visto en el segundo capítulo y, sobre todo, en el análisis de la lectura que hacía de Rafael Alberti, Luis García Montero dedica especial atención a estudiar la dialéctica de las vanguardias artísticas, ante las que muestra una actitud cautelosa²⁵⁴ que contrasta con la filiación vanguardista de su primer libro, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980).

García Montero se acerca a la cuestión en varios lugares. El estudio de las vanguardias históricas que realiza en el temprano *Poesía, cuartel de invierno* (1987) se completa con otros acercamientos posteriores, que ensanchan su perspectiva hasta incluir alusiones a la neovanguardia cultivada por ciertas corrientes de poesía en español. Estas aparecerían representadas de modo especial por el culturalismo de los novísimos, generación poética inmediatamente anterior a la suya con la que el mencionado poemario de 1980 guarda determinadas similitudes.

Así sucede, entre otros, en un trabajo especialmente destacado: “Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía”, el prólogo al volumen de *Poesía (1979-1987)* del citado poeta²⁵⁵. En todos estos textos, Luis García Montero define la vanguardia en función de los mismos rasgos: una ruptura lingüística basada en una apuesta subjetiva, con la que recuperar un origen supuestamente inmaculado que, por tal deje reaccionario y por el carácter fallido de su conjunción entre arte, vitalismo y política, constituiría un ángulo agotado y anacrónico para abordar la creación poética.

254 De hecho, Luis Bagué Quilez no duda en cifrar la poética de García Montero en torno a tres conceptos: “utilidad, normalidad y antivanguardismo” (2006:58).

255 La atención a las vanguardias, y entre ellas al movimiento novísimo, está presente en mayor o menor grado en artículos como “La tradición y la vanguardia”; “Generación del 27”; “Las alas de Ícaro”; “Una poética de la complicidad”; “La historia en voz baja de una poesía nueva” –todos ellos incluidos en *Confesiones poéticas* (1993b)– así como en “Una musa vestida con vaqueros” (1994a) y “La generación del 27 como razón de Estado” (2007a).

En primer lugar, se repasarán con detenimiento las tesis de García Montero acerca de la vanguardia, situándolas en el contexto de los acercamientos teóricos contemporáneos a estos movimientos y, en especial, mostrando su amparo en los planteamientos de índole althusseriana de Juan Carlos Rodríguez, Miguel Ángel García, Andrés Soria Olmedo o Antonio Jiménez Millán. En segundo lugar, se examinará el contexto en el que la posición crítica de Luis García Montero se desarrolla, y que obliga a atender de modo inevitable a su faceta como creador. Esto implicará tener en cuenta no solo la discusión suscitada por las propuestas de neovanguardia, que genera las opiniones enfrentadas de autores como Bürger, Calinescu o Foster, sino también la configuración específica del campo literario en la España de los años 70 y 80, tal como ha sido estudiada por Jiménez Heffernan, Felipe Muriel, García Gabaldón y Carmen Valcárcel, Jonathan Mayhew, Miguel Casado o Antonio Méndez Rubio. El impulso normalizador de ciertas políticas de la transición puede, asimismo, ofrecer otra clave para acabar de identificar, en la toma de posición de Luis García Montero frente a las vanguardias, una serie de tensiones de índole político-ideológica y estratégica, que no resultan ajenas a la ambigüedad presente en su reescritura poética de Alberti y Lorca.

4.1.1. La tesis de Luis García Montero. La vanguardia como categoría histórica

Como se ha venido diciendo, Luis García Montero trata la dinámica de las vanguardias en varios lugares, siempre desde una óptica crítica y distanciada respecto a ellas. Para García Montero, la vanguardia acabaría, pese a sus intenciones transgresoras, reafirmando un ámbito de subjetividad esencial y de base ideológica burguesa. Esto sucedería porque, en el fondo, todas esas actividades destructivas partirían de una fe incuestionada en la Poesía como entidad igualmente esencial:

El yo desgarrado se pone en escena, y utilizo este término teatral en el sentido de la irrealidad que conlleva. El espectador se sienta en la butaca para ver una destrucción: lo que está legitimado que vea. Y la destrucción se

da visiblemente en la escena, aunque en la realidad objetiva no deja de ser una representación, o sea, una segunda presentación del yo” (1987b:62).

La preservación de esta base subjetiva vendría dada por una determinada actitud ante el lenguaje. García Montero reconoce en las operaciones vanguardistas una ruptura del signo lingüístico saussuriano y una instalación en el significante que supondría, en términos ideológicos, un reforzamiento de la subjetividad burguesa, gracias a los vínculos con una expresividad romántica y con una intencionalidad de raíz fenomenológica. En *Poesía, cuartel de invierno*, explica que esta quiebra tiene como objetivo ofrecer una visión renovada del mundo que, más allá del código convencional, recupere “cierto primitivismo” (1987b:69). La misión subyacente sería la de hallar un origen, un punto de inicio inmaculado y prístino, en una tarea un tanto melancólica que incluso poseería connotaciones reaccionarias. La vanguardia como recuperación de un paraíso perdido tendrá especial protagonismo en el acercamiento de García Montero a la primera de las figuras que se tratarán en este capítulo, la de Rafael Alberti.

Dos puntos generan, en principio, la cautela de García Montero frente a la escisión vanguardista: la subjetividad (romántica y fenomenológica) de la que esta partiría, que vendría a debilitar los fundamentos de la comunicación colectiva, y cierto reaccionarismo implícito en la postulación de un origen puro.

El autor reconoce como denominador común de la práctica de vanguardia la ruptura entre significante y significado, y el privilegio del primer elemento con el objetivo de cuestionar “la cadena normal de significaciones establecidas” (1987b:64). En la descripción que efectúa de la teoría del lenguaje que subyace bajo este programa artístico, se evidencia cierta ambigüedad. En la alusión a la “unión normativa de significantes y significados” que la lengua entendida como “código social de comunicación cotidiana” potencia, no se elude cierta censura del consenso acrítico que la dependencia de “la acomodada seguridad de la masa” implica. Parece apreciarse positivamente el desafío de un estado de cosas lingüístico que

tiende necesariamente al estatismo conformista. Pero, al mismo tiempo, se incide en los obstáculos que la problematización de este estado impone a una poética concebida como lugar de encuentro, por medio de un lenguaje cotidiano y común. De ahí el tono escéptico frente a una práctica que separa significante de significado, y actúa “forzando su juego libre y su intercambio”, algo con lo que se generaría un espacio de desencuentro y desorientación comunicativa:

La lengua puede establecerse como código social de comunicación cotidiana al fundamentarse en una unión normativa de significantes y significados que deben ser utilizados por todo el mundo y que se repiten siempre, por definición, de la misma manera. En esta relación estática de los componentes del signo lingüístico saussuriano se basa la acomodada seguridad cultural de la masa. Para romper con ella resulta indispensable hacer más espesa la barra que une significantes y significados, forzando su juego libre y su intercambio. La vanguardia se convierte así en una nueva Babel confundida, en un lugar alterado donde se le niega al lenguaje su papel de comunicador rutinario. Esta negación se consigue porque en la vanguardia, como ha señalado Henri Lefebvre, “l’art et les artistes, les poètes et les littérateurs, s’établissent dans le signifiant” (1987b:67-8)²⁵⁶.

No puede dejar de intuirse, además, cierta postulación implícita de la unión sígnica como hecho natural, en la referencia a una serie de procedimientos que no la cuestionan en su naturaleza fundamental sino que, más bien, la distorsionan generando una distancia entre significante y significado que

256 García Montero parte para la explicación de la ruptura del signo lingüístico del trabajo de Henri Lefebvre “De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte”, incluido en *Más allá del estructuralismo* (1973). Lefebvre identifica como punto de arranque de las vanguardias un reclamo destructivo: “¿Es que no habría en ese momento, hacia 1910, por razones muy profundas, una ruptura de la antigua relación aparentemente indisoluble entre los significados y los significantes, entre la denotación (lo real designado) y la connotación? ¿Es que los signos no permanecen unidos a lo cotidiano, cuando los significados demoran o por el contrario se modifican enseguida de las transformaciones técnicas y sociales? ¿Es que no habría un desajuste en esta época entre significados y significantes? El arte y los artistas, los poetas y los literatos, se establecieron en el significante... Se ve –según creo– cómo la ruptura se acentúa en el signo entre el significante y lo significado, cómo hay una sobrecarga de significantes, cómo esta ruptura se acompaña de una especie de creciente crueldad para el significado que, por otra parte, se aleja, que está sin cesar en otra parte, invocado y retomado con una prodigiosa habilidad” (1973:133-4). No obstante, Lefebvre identifica una tensión contemporánea entre la fetichización y la disolución del lenguaje, así como un fetichismo de la comunicación (1973:136-7).

resultaría un tanto artificial²⁵⁷. Esta operación de ensanchamiento es común a las diferentes prácticas de vanguardia que se repasan en *Poesía, cuartel de invierno* y, de modo privilegiado, estaría en la base de los procedimientos surrealistas. Para García Montero, los seguidores de Breton emplean las figuras lacanianas (metáfora y metonimia) para dilatar el espacio intermedio entre significante y significado y generar una suspensión continua del segundo polo. Desde esta perspectiva, surrealistas y psicoanalistas quedan hermanados por un énfasis en el significante que implicaría una apuesta fuertemente formalista heredada de un planteamiento común, el fenomenológico. De ella daría testimonio, por tanto, la escritura automática que, concebida como discurso del inconsciente, se articularía como un “itinerario exterior hacia el interior” (1987b:78) no sustancialmente distinto del que suponía la expresividad de tradición romántica. En este sentido, esta práctica de vanguardia quedaría incluida “dentro de la misma oposición que aspiraba a destruir el surrealismo”: es decir, la existente entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo externo (1987b:78)²⁵⁸.

Como ya se ha insistido, el énfasis en la barra sónica y en el significante²⁵⁹ serían perjudiciales para una comprensión del arte y de la poesía en términos de instrumentos de emancipación colectiva, puesto que dificultan la comunicación. García Montero considera que, en último término, vienen a privilegiar el ámbito estricto de la individualidad, pues parecen instaurar la poesía en el dominio subjetivo. Pese a sus pruritos

257 De hecho, García Montero hace una correlación entre la quiebra del signo y la quiebra de la sociedad. En *Inquietudes bárbaras* dice que “las relaciones ciertas entre significantes y significados parecen una metáfora de la justicia del mundo” (2008a:28).

258 Para esta conclusión, García Montero se basa en los trabajos de Jean-Louis Houdebine (1972) y Antonio Jiménez Millán (1984), que identifican la escritura automática con la voluntad de expresión de una interioridad pura.

259 La emancipación del significante se daría también en el nivel político como perversa separación entre las formas y el contenido democrático. Así, en “La libertad de los poetas”, relaciona la quiebra del signo saussuriano con un encubrimiento de ciertos significados políticos poco halagüeños: “Fiel a sus orígenes, el Estado mantiene la estructura de una metáfora, desde el momento en que parte la realidad con la división de lo privado y lo público de la misma forma que Saussure partió las palabras. El mecanismo de la metáfora también consiste en escoger un significante, para instalarse en él definitivamente, a costa de ocultar otro menos poético y más exacto” (1993b:32). Desde otro punto de vista, la importancia de los significantes para la articulación de la decisión política libre ha sido puesta de manifiesto por Ernesto Laclau (1996), en “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?”.

destructores, la vanguardia supondría un refuerzo de la subjetividad burguesa, al no haberse despojado de la idea de *expresividad* propia del romanticismo y, de modo más directo, al estar vinculada con el concepto fenomenológico de la *intencionalidad*. En este hecho radicaría su contradicción ideológica: en la preservación de una base subjetiva, que no sería verdaderamente cuestionada por ninguno de los reclamos destructores de la actividad vanguardista. Esa subjetividad persiste, en definitiva, debido al funcionamiento de “la obsesión romántica del lenguaje como morada del ser” (1987b:67), inherente a una acción transgresora que tiene en cierta inclinación a un origen uno de sus fundamentos.

La influencia de la fenomenología se uniría al trasfondo romántico en la concepción de un sujeto no radicalmente distinto del burgués. La capacidad ontológica de la poesía, ya postulada por Heidegger y defendida por los creacionistas, dependería de una conciencia que, entendida como intencionalidad, se volcaba sobre la realidad en una acción creadora. García Montero explica cómo esa proyección intencional, efectuada mediante una palabra diferenciada y dotada de “un nuevo valor de significación espontánea”, se realizaba en el seno de la ideología burguesa al mantener la centralidad de un sujeto mediante la postulación “de una especial predisposición espiritual ante los objetos”:

Las palabras dejan de ser señales para cobrar un nuevo valor de significación espontánea, la imagen múltiple sustituye la sumisa mezcla de la retórica tradicional. Frente al idealismo absoluto, frente al empirismo, todos estos planteamientos se unen en el *yo* de la fenomenología, que, según la lección de Husserl, vuelve a las cosas, se pone en contacto con ellas, pero a través de una conciencia entendida como intencionalidad. Para el positivismo bastaba señalar, porque la descripción del objeto significaba su conocimiento real. El sujeto fenomenológico necesita *crear* los objetos, porque le es necesario interpretar los fenómenos, transformar los datos hasta llegar a la esencia de las cosas. Sólo así puede crearse auténtica prosa del mundo, el infinito diálogo del poeta consigo mismo ... De lo que se nos está hablando en el fondo es de una especial predisposición espiritual de la subjetividad ante los objetos (197b:87).

En el caso español²⁶⁰, como se verá más detenidamente, el trasfondo fenomenológico quedaría reforzado por el vínculo explícito de la práctica artística de los años veinte y treinta con las teorías de Ortega y Gasset acerca de la “deshumanización” y la “irrealización”, como consignas del arte nuevo. García Montero dedica atención a ciertos aspectos de la obra del pensador. En líneas generales, el autor comparte la visión mantenida por otros teóricos y, al igual que Miguel Ángel García (2001), Juan Carlos Rodríguez (1994a, 2001), Andrés Soria Olmedo (1981, 1988, 2007) o Antonio Jiménez Millán (2001), enmarca la actividad vanguardista realizada en España en el contexto del proyecto modernizador impulsado por Ortega. Así lo hace en trabajos como “La generación del 27 como razón de Estado” (2007a) o en el repaso hecho de los años juveniles de Ayala en la monografía que le dedica a este (2009a).

De modo más preciso, la teoría estética orteguiana es objeto de mención a propósito de ciertos procedimientos poéticos que Lorca ensayaría en el *Poema del Cante Jondo* y en las *Suites*, y que García Montero analiza en “La tormenta secreta de lo bello”, uno de los capítulos de *Los dueños del vacío* (2006). La deshumanización implicaría un deseo de huida de la realidad empírica: el “arte nuevo” aparece definido como una depuración abstracta y generalizadora que permitiría la evasión, un tanto elitista²⁶¹, del mundo real. La misma idea se halla implícita en la apreciación del “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914) en términos de un manifiesto antirromántico en favor de la trituración de la realidad.

La propuesta deshumanizadora que García Montero cree reconocer en Ortega y Gasset trataría de contrarrestar los excesos sentimentales del romanticismo proponiendo la eliminación de los elementos personales y

260 Sobre las dimensiones ideológicas que García Montero identifica en los movimientos de vanguardia en España, se puede consultar especialmente “La generación del 27 como razón de Estado” (2007a), las menciones a las teorías de Ortega y Gasset en el capítulo “La tormenta secreta de lo bello” de *Los dueños del vacío* (2006b), y el capítulo tercero de *Francisco Ayala. El escritor en su siglo* (2009a:37-59).

261 Este sesgo elitista se percibe en estas palabras de García Montero: “El cristal transparente, que no refleja nuestro propio rostro como un espejo, es la metáfora de una belleza inteligente y equilibradora. La identidad se borra para acceder al todos. La teoría estética de Ortega corresponde punto por punto a su visión de las elites, las minorías selectas encargadas de influir en la masa para darle forma a una realidad desvertebrada” (2006b:39-40).

tomando como referencia el verso de Mallarmé (2006b:38)²⁶². Desde esta perspectiva, el arte nuevo venía a garantizar un conocimiento objetivo a través de una esquematización, de una abstracción de lo particular que posibilitaba la “evasión de la realidad” mediante el empleo de la metáfora. A propósito de los supuestos vínculos de la teoría poética que Lorca expone en “Imaginación, inspiración, evasión”, conferencia dada a finales de los años veinte, con los postulados de Ortega, dice García Montero:

La metáfora ocupa el trono de este sistema estético por su capacidad de “evitar realidades” y de arrastrarnos al orden conceptual de los mundos ingravidos: “Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimientos de islas ingravidas”. *Evasión* es precisamente uno de los conceptos que utilizará García Lorca en su época más cercana al surrealismo para completar los peldaños de una lógica estética liberada: imaginación, inspiración, evasión. Si es conveniente identificar la imaginación con las ilusiones de los años puristas, años de dominio de la imagen sorprendente y la metáfora, también resulta de provecho detectar el elemento depurador, de evasión de la realidad, que hay en los procesos conceptuales de la estética deshumanizada (2006b:38-9).

La misma elusión de lo real a través de la poesía se hallaría impulsada en el “Ensayo de estética a manera de prólogo”, el célebre prefacio a las poesías de Moreno Villa que Ortega publica en 1914. Al comparar la metáfora con un cristal transparente, la realidad quedaría preterida bajo el protagonismo principal de esta instancia mediadora. Pese a la reserva que tal formulación

262 Juan Carlos Rodríguez y Miguel Ángel García explican la genealogía ideológica del concepto de “poesía pura” en este mismo sentido. En *La poesía, la música y el silencio: De Mallarmé a Wittgenstein* (1994a), Juan Carlos Rodríguez explica cómo la idea de la “poesía pura” y la postulación de Mallarmé como su paradigma es el resultado de una lectura interesada hecha por Paul Valéry a través de criterios kantianos, por tanto pequeñoburgueses (1994a:29-30). Una similar manipulación habría tenido lugar en la lectura de Góngora en esos mismos términos por los poetas del 27, como explican Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria* (2001:263) y Jiménez Millán (2001:11-12). En *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (2001), Miguel Ángel García muestra cómo el arte puro y su derivación vanguardista dependerían, así, de modelos kantianos; es decir, de los tradicionalmente empleados por la burguesía para modelar el mundo. Su procedencia ideológica queda entonces clara. La primera vanguardia española estaba, pese a esa consigna de pureza aparentemente aideológica (García 2001:31), directamente vinculada con un proyecto ideológico impulsado por la burguesía liberal y se enmarca, al igual que considera García Montero, dentro del compromiso con la modernización europeísta de España que capitaneaba Ortega y Gasset desde la *Revista de Occidente*.

le genera, García Montero parece compartir con Ortega la conciencia de que la mediación que la metáfora instaura posee un poder fulminador de todo lo que le es ajeno: así cabría entender su referencia a “un proceso de borradura de la propia identidad en el acto mismo de la percepción”. Pero, al hacerse depender del “arte nuevo”, esta acción destructora deja de ser una condición general del arte para quedar atribuida a una serie de técnicas artísticas determinadas.

El arte, al contrario, supone un esfuerzo de control intelectual, de autodepuración sentimental, representado por la metáfora. Si la mirada no artística rebota en los objetos y vuelve a la subjetividad, como rebota en el espejo el rostro de los que se observan a sí mismos, la metáfora puede identificarse con un cristal transparente: “La esencia del cristal consiste en servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas. ¡Extraña misión de humildad, de negación de sí mismo, adscrita a ciertos seres!”. Ortega resume en este “Ensayo de estética a manera de prólogo” el arte nuevo como un proceso de borradura de la propia identidad en el acto mismo de la percepción, lo que permite “la trituración de la realidad” y la búsqueda metafórica de un orden irreal... El cristal transparente, que no refleja nuestro propio rostro como un espejo, es la metáfora de una belleza inteligente y equilibradora (2006b:39-40).

La imagen del cristal como elemento de mediación resultará útil para el análisis de los procedimientos de un lenguaje poético que, aún presentándose como referencial y directo, supone siempre una instancia infranqueable entre los dos ámbitos que separa y une al mismo tiempo. Un cierto énfasis en el prurito destructor de la estética orteguiana parece apreciarse en la visión de García Montero, que vendría a ser matizado con la alusión a la voluntad constructora del pensador, tal como ha sido destacada por Miguel Ángel García (2001:44).

La distancia ante los planteamientos estéticos de Ortega no impide la apreciación del papel fundamental que el filósofo juega en el impulso modernizador y europeísta de España. En “La generación del 27 como razón de Estado” (2007a), García Montero alude al proyecto emancipador que, en la España republicana, había aunado esfuerzos en una “vitalidad”

que “afectaba al arte, a la literatura, a la ciencia, a las costumbres y, por supuesto, a las formas políticas” (2007a:2), y que ponía de acuerdo a diferentes posiciones ideológicas bajo un idéntico propósito renovador. Andrés Soria Olmedo (1981, 1988) y Antonio Jiménez Millán (2001) insisten en este hecho ya advertido por Juan Carlos Rodríguez y Miguel Ángel García, como se ha visto. Todos ellos se han referido al pacto con la burguesía que sustentaba un programa de progreso claramente posicionado ideológicamente²⁶³. La perspectiva althusseriana queda matizada en una postura, la de García Montero, que valora positivamente esta alianza frente a otras opciones directamente revolucionarias:

Añadiéndose al vitalismo propio de las vanguardias europeas, en España se imponía además la responsabilidad de una juventud que no se podía dedicar sólo a romper las normas literarias y sociales de la burguesía, porque antes tenía la obligación de consolidar el Estado, de llenar los vacíos de la historia vivida y sufrida, de asumir la herencia de sus bisabuelos, abuelos y padres, de continuar el trabajo de los krausistas, regeneracionistas o europeístas ... La situación permitía un esfuerzo de modernización, pero sin cometer excesivas locuras en nombre del exceso, porque quedaban muchos ladrillos, microscopios, ediciones filológicas y endecasílabos que colocar en su sitio para conseguir la consolidación definitiva del Estado (2007a:2).

De alguna manera, la prevención ante la radicalidad *poética* propugnada por las vanguardias va unida a cierta pérdida de radicalidad *política* por parte de una propuesta que va relegando el althusserianismo en aras de una cierta actitud posibilista identificada con un compromiso activo. En ese sentido, los planteamientos teóricos y poéticos de Luis García Montero

263 En *Vanguardismo y crítica literaria en España* (1988), Andrés Soria Olmedo explica que “La vanguardia va a ser ante todo un factor de primer orden en el contexto de la europeización, un factor que debe ser valorado y a la vez canalizado, destacando sus aspectos intrascendentes y relegando a un segundo plano su aspecto de provocación antiburguesa” (1988:22), idea en la que ya insistía en otro trabajo de 1981. Para Antonio Jiménez Millán, “la especificidad de la vanguardia española” radicaría en “el hecho de que, paralelamente a la incorporación de determinados elementos procedentes de las vanguardias europeas, existe una reinterpretación continua de la tradición nacional a partir de un proyecto liberal “europeísta” asumido por un amplio sector de intelectuales en nuestro país (2001:11).

demandan una atención a ciertas dinámicas políticas, sociológicas y culturales de los años ochenta, que se verán más adelante.

La percepción de cierto reaccionarismo en la vanguardia se liga a la nostalgia por el origen que García Montero identifica como elemento regulador de algunas de sus actividades. Ciertos credos de vanguardia supondrían un intento de restauración de un pasado perdido, con el lastre que ello supondría para el presente. El futuro anhelado no sería, desde tales planteamientos, un “objetivo a alcanzar” sino “más bien a recuperar, porque ... encubre de nuevo la idea de un pasado inocente” (1987b:65). Esta modalidad de la melancolía que el poeta asocia a la vanguardia será de especial importancia, porque informa su acercamiento a poetas como Alberti y documenta al tiempo una inclinación también observable en algunos de sus propios poemas.

En el acercamiento a la vanguardia que realiza García Montero se tiene asimismo en cuenta otros factores, tales como la relación íntima entre vitalismo y activismo y el consiguiente paso al “compromiso político directo” (1987b:95) en la trayectoria de muchos surrealistas. Esta sería una evolución necesariamente fallida, dada la imposibilidad de integrar la revolución, necesariamente colectiva, con una mirada, la vanguardista, anclada en el ámbito más privado de la individualidad²⁶⁴. Maiacovski actúa como ejemplo ilustrativo de esta tendencia, que también explica Andrés Soria Olmedo²⁶⁵. En definitiva, se estaría poniendo de manifiesto

264 Esta perspectiva individual está ligada a la pervivencia del kantismo y de su componente “puro” aún en las vanguardias de vocación “impura”. Como explica Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria*: “¿Dónde se halla, pues, la pureza absoluta? Obviamente: en el nivel trascendental (el “Alma”, con mayúscula, de los románticos). Pero ¿dónde se manifiesta esa pureza absoluta, ese Alma, ese nivel trascendental? Sólo en un sitio: en la acción moral, en la voluntad, en la ética –o sea: lo que para el kantismo es el vivir– ... No nos extrañemos: para el kantismo, para todo este trasfondo del vanguardismo poético del siglo XX, cuanto más “pura” pretenda ser una estética (más desnuda una forma) más necesariamente se verá obligada a convertirse en “ética”, o sea, en una forma de vivir. Toda la poética fenomenológica (toda la poética vanguardista pues, de hecho) no es más que eso: una ética-estética, una estética de la voluntad de vivir: “el vitalismo poético” (2001:295).

265 En *Vanguardismo y crítica literaria en España* (1988), dice: “... el hecho decisivo será octubre de 1917 y sus consecuencias: la posibilidad y la necesidad de ligar la revolución en el arte con el arte en la revolución produce una larga serie de tensiones, con un saldo en general negativo para los artistas ... Los escritores intentan insertarse en la posibilidad de una nueva vida, pero chocan con la contradicción derivada de creer que la revolución en el arte es sólo un hecho interior al arte” (1988:22).

la imposibilidad de aunar dos ámbitos, el de lo público y lo privado, un intento que ya estaría lastrado por la propia separación previa de ambas áreas. Explica García Montero en la segunda edición de *Poesía, cuartel de invierno*, en 2002:

Creo que la clave de todas las contradicciones está en la palabra fusión, es decir, en la unión de dos cosas distintas, mundo y vida, subjetividad e historia. ¿Existe en realidad esta diferencia? Sólo en los planteamientos ideológicos del realismo socialista y de las vanguardias. Frente a la posición de Brecht, por ejemplo, que prefirió desplazar la polémica al análisis del carácter ideológico de la literatura, la fusión, la confusión, la integración o la ruptura siguen siendo necesarias para los dos contendientes de este debate que reproduce la vieja batalla romántica del yo y la realidad. Sólo se puede unir, ya sea en las superficies o en las profundidades, lo que es diferente. Por eso la fusión final significa la repetición de una distancia que vuelve irremediamente a fundarse cuando alguien intenta salvarla desde esta perspectiva (2002:152).

Otros hechos como la mercantilización de una vanguardia que enseguida se convierte en un arte de publicidad y consumo (197b:66-7) y, de modo especial, la inoperatividad inherente a una ruptura que acaba conformando una auténtica tradición²⁶⁶ y pierde, en ese movimiento, su eficacia transgresora, acaban para Luis García Montero por testificar la necesaria muerte de la vanguardia y su auténtica inviabilidad para el presente.

De esta lectura de sus manifestaciones históricas se deriva la alineación de García Montero con aquellos que comparten la tesis del fin de la vanguardia, por considerarla anacrónica y políticamente inocua. De ahí la oposición frontal del poeta a aquellas prácticas poéticas contemporáneas que siguen cultivando la transgresión (del sentido y del signo) como

²⁶⁶ García Montero incide en esta dialéctica de la ruptura, mediante la cual la transgresión de la norma acaba convirtiéndose en norma, y de este modo pierde su sentido original y su capacidad revolucionaria. En el caso español, los autores del 27 ofrecerían una versión peculiar de esta dinámica al convertir la vanguardia en una búsqueda de la tradición. Persiguiendo la esencia inmaculada, la tradición ofrecería un perfecto ejemplo de “esos presentes sucesivos de lucha por lo esencial” (1993b:67) y el poeta vanguardista sólo tendría que “escoger bien” (1993b:67). Aquí la tradición aparece explícitamente como una “colección ordenada” (1993b:67), corroborando la idea de la historia literaria como catálogo disponible que informa la postura del poeta.

consigna; de ahí, por tanto, la crítica a la neovanguardia novísima que realiza en diversos lugares. Su lectura de la vanguardia histórica determina y sustenta al tiempo su postura frente a tendencias que comparten el espacio poético en el que él comenzaba a despuntar; en ella inciden, por tanto, factores estratégicos insoslayables. En especial, la neovanguardia aparece identificada en los planteamientos de García Montero con los novísimos, que protagonizan las objeciones más críticas del autor.

Estas quedan explícitamente formuladas en “Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía”, el prólogo que escribe en 1992 para *Poesía 1978-1987* del citado autor²⁶⁷. Ahí se contrasta la poesía de la experiencia con el movimiento poético inmediatamente anterior, el novísimo, al que se atribuye una sacralización esteticista de raíz vanguardista, que solo encontraba sentido como giro frontal respecto a la mala poesía social de posguerra, pero que se revelaba como “una moda” al llegar la normalización poética con el inicio de la democracia. García Montero incide en dos rasgos claves de esta neovanguardia: su antirrealismo y su lenguaje depurado y divergente respecto a la norma. Por una parte, los novísimos “atacaron toda poesía de referencias cercanas a la realidad” (1992b:12); por otra, cultivaban “un lenguaje áspero, con el brillo frío de las traducciones, sin esa flexibilidad cálida que les da a las palabras el uso público y colectivo de una lengua” (1992b:14). La prudencia ante la problematización del lenguaje y de sus relaciones con el mundo adquiere especial contundencia. Frente a la experimentación con la palabra, la poesía de Benítez Reyes posee la incuestionable virtud de que “ nombra la realidad” (1992b:24).

267 Luis García Montero no trata de una manera sistemática la poesía de esta generación. Quizás sea en el prólogo a Benítez Reyes donde les dedica más atención. En otros lugares hay, no obstante, referencias a la neovanguardia, que se identifica, por defecto, con la etiqueta recogida por Castellet en su antología de 1970. En “Impresión de Francisco Brines”, García Montero relaciona el asombro positivo que causa “por su buscada civilidad” la poesía de Francisco Brines “quizás más que nunca ahora, después que se han superado los años de la poesía novísima, llena de negaciones sin prudencia, donde en nombre de la originalidad y del genio redivivo hemos escuchado declaraciones definitivas sobre el bien y el mal, el sí y el no, lo humano, en fin, con sus miserias, y lo divino sin las suyas” (1993b:131). La lectura que habrían hecho los novísimos de los poetas sociales de posguerra estaría filtrada por una perspectiva simplificadora, y en ella radicaría cierta connivencia con la política cultural del franquismo. Dice en “Una poética de la complicidad”: “La poesía novísima, al desconocer el trabajo estético de los poetas de la experiencia, al medirse amaneradamente con los malos poetas sociales, pagó un tributo último a las deformaciones culturales acarreadas por la dictadura franquista” (1993b:173).

La vanguardia acaba, así, relegada a una categoría histórica, conformando un episodio más en una historia artístico-literaria concebida (lineal y teleológicamente) como una secuencia de capítulos cerrados, que tan sólo ofrece al poeta una serie de procedimientos artísticos de mayor o menor efectividad. Si en una entrevista con Luciano Rodríguez Luis García Montero explica que “llegué a la conclusión de que las vanguardias estaban muy bien como suceso histórico, pero eran una época histórica cerrada” (Rodríguez 2002:153)²⁶⁸, se hace evidente cómo esta idea da lugar a una cierta relación creativa controlada:

Conozco su historia, admiro sus monumentos, que son menos de los que parecen, y de vez en cuando viajo por su geografía, pero con distancia, como puedo viajar por los recursos de cualquier otra época literaria. Intuyo que con la vanguardia ha pasado en poesía como con el comunismo en la política: su influjo más fértil se ha producido en los países donde no ha llegado a gobernar ... Las vanguardias hoy son como la Europa del Este, una verdadera estafa; sin embargo, son muy útiles algunos recursos vanguardistas a la hora de plantear un poema desde otra perspectiva (2006a:558).

La tradición aparece, nuevamente, como un repertorio a disposición del poeta, como una posesión feliz. No obstante, un repaso de otras visiones de la vanguardia y, sobre todo, un examen detenido de los modos en que esa “herencia” opera en la poesía de García Montero, obligan a cuestionar la connotación inocente relacionada con esos supuestos de inocuidad y disponibilidad²⁶⁹. La nostalgia por el espíritu utópico de vanguardia late en momentos clave de su propia obra.

268 Idea que repite en “Las alas de Ícaro”: “Parece cierto que se mezclan muchas aguas, reaccionarias o no, tanto en los defensores de las vanguardias como en sus enemigos. Pero entre la irritación de unos y otros puede también percibirse una realidad más precisa. No es que las vanguardias estén en descrédito, es que están en su sitio, como un episodio cercano de la historia del arte” (1993b:159).

269 De hecho, sus reflexiones sobre la recuperación de la generación del 27 con motivo de las celebraciones realizadas en 1997 muestran una clara ambivalencia, sintomática de la problematicidad que esta herencia acarrea. García Montero parte del presupuesto de que “el obligado ejercicio de memoria histórica, una vez normalizada la democracia” consolida “la definitiva nacionalización de la obra de los poetas del 27” (2007a:3): es decir, su conversión en un patrimonio común. No obstante, en un segundo momento, reconoce implícitamente las dificultades y riesgos de perversión inherentes a esta apropiación colectiva, que facilita la utilización de autores como Lorca y Cernuda por parte de políticos conservadores. Aunque parece celebrar que “un presidente conservador puede ya declararse

4.1.2. El debate sobre la neovanguardia. Estrategia y utopía

Sin embargo, la posición de García Montero ante la vanguardia no puede considerarse al margen del contexto en el que el poeta iniciaba su carrera creativa, como ya se ha adelantado. La vanguardia anterior a la Segunda Guerra Mundial tendría una segunda reverberación en la denominada “neovanguardia” que, en las décadas de los 60 y 70, mostraba un auge renovado en ciertos puntos de Estados Unidos, Europa y España, y planteaba un interesante debate acerca de la pertinencia o no de renovar un ideario estético que habría resultado ya fallido. En este sentido, conviene enmarcar la visión particular que se está analizando ya no solamente en el seno de los estudios surgidos en Granada alrededor del 27, sino que es preciso ensanchar el objetivo y tener en cuenta las opiniones de críticos como Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Matei Calinescu o Hal Foster, que, junto a otros como Marjorie Perloff u Octavio Paz, saludaban de modo diferente la llegada de esta “neovanguardia”.

Por otro lado, no hay que olvidar la especial configuración del campo literario en la época y, en particular, de las principales opciones poéticas que lo constituían en los inicios de la obra de Luis García Montero. El propio poeta menciona en numerosas ocasiones la voluntad de cambio respecto a la generación anterior, que identifica con los novísimos; como se verá, el panorama –para cuya reconstrucción serán útiles las aportaciones de Julián Jiménez Heffernan, Felipe Muriel o Jonathan Mayhew, García-Gabaldón y Carmen Valcárcel entre otras– incluye una nómina más extensa de movimientos que, desde distintos lugares y perspectivas, podrían englobarse bajo el marbete de “neovanguardia”. La dimensión estratégica de la poética explícita del autor se hace de nuevo obvia. En particular, parece interesante además relacionar la discusión sobre la neovanguardia

entusiasmado ante la obra de poetas homosexuales y republicanos”, por otra parte ve que el apoyo institucional a los aniversarios “ayudaba a fraguar una imagen de nuevo liberalismo que servía para maquillar, o transformar, el tradicionalismo reaccionario de la derecha española” (2007a:3).

en España con la peculiar dinámica sociopolítica y cultural de la transición, tal como lo han hecho Antonio Méndez Rubio o Miguel Casado.

Los años sesenta y setenta veían un resurgir llamativo de movimientos de vanguardia. No es el propósito de este trabajo realizar un panorama exhaustivo, pero sí cabe mencionar la aparición de la “poesía concreta” en Brasil, de la “beat generation” o los “L=A=N=G=U=A=G=E poets” en Estados Unidos, o el *Gruppo 63* en Italia, el auge del “nouveau roman” y los postulados del grupo *Tel Quel* en Francia, por no mencionar otras manifestaciones artísticas en sentido amplio²⁷⁰.

La reinención del credo vanguardista suscitara críticas acerbadas. Hans Magnus Enzensberger (1963), Peter Bürger (1997) y Matei Calinescu (2003) exploran las distintas contradicciones de unas corrientes que, en líneas generales, veían lastradas por un concepto de autonomía artística que vendría a refrendar, nuevamente y esta vez sin sorpresas, el arte burgués. Sin embargo, otros teóricos como Hal Foster (2001) valoran la potencialidad de estas prácticas. Foster propone una visión de la neovanguardia como efecto diferido de la primera vanguardia que puede resultar interesante para la cuestión que se está planteando.

La conexión que traza Foster entre el rechazo a la vanguardia y la melancolía está también en la base de los acercamientos llevados a cabo en la teoría crítica realizada en España. La poesía experimental cultivada en diversos focos del Estado tenía en el cuestionamiento del lenguaje un denominador común; en la ruptura de la palabra poética se reconocía un intenso valor utópico. En la renuncia a la vanguardia, así como en el ocaso de estas prácticas, Méndez Rubio (2004a, 2004b, 2008), Miguel Casado

270 Matei Calinescu, por ejemplo, explica que existiría una neovanguardia fuertemente intelectualizada en Europa continental formada por los miembros del *Gruppo 63* (Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nani Balestrini), los novelistas del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget), el grupo parisino *Tel Quel* (Roland Barthes, Julia Kristeva, Phillipe Sollers) “cuyos miembros, monomaniacos de la idea de Revolución, combinan con impunidad al marqués de Sade y a Marx, Mallarmé y Lenin, Lautréamont y Mao”. En Inglaterra y los EEUU habría “una tendencia más espontánea y, por así decirlo, anarquista” que comenzaría a afirmarse con el movimiento *Beat* de la década de los 50 (Jack Kerouac, Allen Ginsberg), el grupo de Liverpool de *Poesía Pop* (Adrian Henry, Roger McGough, Brian Patten), el *Living Theatre* (Julian Beck, Judith Malia) y, entre otras manifestaciones, con la música de John Cage (2003:149).

(2005, 2006) o Jonathan Mayhew (1992, 1999, 2009) identifican un amplio margen de renuncia, que relacionan con el singular contexto de la transición y con un poso nostálgico dejado por la utopía. Pero, además, no se puede escamotear el acto de diferenciación estratégico, perceptible en la toma de posición de García Montero, frente a una vanguardia que tenía ramificaciones en el propio ambiente cultural de Granada. Ese es el contexto en el que el poeta, ya no como crítico sino como creador, debía hallar un hueco individualizado para su propuesta.

En “Las aporías de la vanguardia”, un artículo de 1962, Hans Magnus Enzensberger se centraba, entre otros supuestos, en la idea de tiempo inherente a la vanguardia, y criticaba precisamente esa “convicción ... de hallarse delante” (1963:14) que en realidad encerraba una mirada atrás insoslayable. “Toda vanguardia es hoy repetición, engaño o autoengaño” (1963:22), concluía. Matei Calinescu dedicaba un capítulo de su célebre *Cinco caras de la modernidad* (publicado por primera vez en 1977) a explorar el problema de la vanguardia. Quizá basándose en exceso en una ecuación entre vanguardia y ansia destructora, Calinescu explica que es precisamente ese afán negativo el que acaba engullendo al propio movimiento (2003:130-131). Después de repasar las manifestaciones neovanguardistas que se han referido, Calinescu menciona también el éxito (comercial) de la vanguardia histórica como una de las razones que impiden la autenticidad de la neovanguardia²⁷¹:

La vieja vanguardia, destructiva como era, se engañaba a veces pensando que realmente había nuevos caminos que abrir, nuevas realidades que descubrir, nuevas perspectivas que explorar. Pero hoy día, cuando la “vanguardia histórica” ha tenido tanto éxito como para convertirse en la

271 La vanguardia estaría lastrada por una serie de “contradicciones internas”, como serían el contraste entre una vía de libertad presuntamente abierta mediante la sujeción a un programa previo y la consiguiente conversión del producto resultante en algo utilitario y didáctico (2003:127); la institucionalización como Arte de unas prácticas que atentaban contra la propia canonización de la artísticidad (2003:127-8) o la incoherencia de un impulso de adelantamiento temporal, ya implícito en el término “vanguardia” en una época en la que el arte se revelaba como profundamente antiteológico (2003:128). También existiría una lucha contra el humanismo y una estrecha pero ambigua dependencia de un marxismo de tintes anarquistas, que frustrarían la efectividad de un ideario artístico que acabaría propugnando una destrucción carente de sentido.

“vanguardia crónica” del arte, tanto la retórica de la destrucción como la de la novedad han perdido cualquier indicio de atractivo heroico” (2003:151).

Era precisamente la fagocitación burguesa de la vanguardia histórica lo que impedía cualquier viabilidad a sus supuestas resurrecciones en la perspectiva de Peter Bürger, que había dedicado ya un estudio hoy clásico al tema. En *Teoría de la vanguardia*, publicado en 1974, Bürger expone su tesis acerca de la contradicción a la que se vio abocada una práctica que buscaba la destrucción de la autonomía del arte burguesa para devolver a la actividad artística su conexión con la praxis vital. Este intento de fusión suponía una asunción previa de ambos ámbitos como áreas separadas: en este hecho radica el principal error del planteamiento vanguardista. Como se ve, la postura de García Montero está muy cercana a la de Bürger en este punto:

Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra. La coincidencia entre institución y contenido de la obra era el motivo lógicamente aparecido de la posibilidad del cuestionamiento vanguardista del arte. Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado. Es importante observar que el vanguardista acepta así un momento esencial del esteticismo. Éste había distanciado el contenido de la obra respecto a la praxis vital. La praxis vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa* praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo (Bürger 1997:103-4).

Los intentos de provocar un shock en el receptor tenían sentido dentro de este intento de cuestionar tal autonomía, poniendo en jaque al propio objeto artístico (de ahí el urinario de Duchamp) pero, cuando han perdido

ya aquella espontaneidad, nacen concebidos y convertidos en material museístico; es decir, totalmente integrados en el espacio ideológico burgués. De esta manera, Bürger también es de la opinión de que “la vanguardia hoy ya es historia” (1997:114-5).

Hal Foster, en cambio, es de otra opinión. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, publicado en 1996, Foster analiza la construcción crítica e ideológica de la consabida “muerte de la vanguardia” artística. Tomando como modelo otros retornos hermenéuticos radicales anteriores, como son la relectura crítica de Marx por Althusser y de Freud por Lacan, con el fin de renovar su actualidad, reivindica la necesidad de “nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro” (2001:7). Así, Foster cuestiona tanto la definición que Bürger hace de la vanguardia como intento de destrucción de la autonomía artística burguesa, como el sesgo naturalista de una evolución que, al abocar a una primera vanguardia a una muerte necesaria, haría de la neovanguardia un gesto irresponsable y patético (2001:15). Pero, más que un intento de unir arte y vida en una “transgresión pura y simple” (2001:17), Foster explica que la radicalidad de los verdaderos vanguardistas como Duchamp estribaba en que su objetivo no era “una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos” (2001:18). Esta actitud hacía de la práctica vanguardista no un circuito circular cerrado sino una práctica “contradictoria, móvil cuando no diabólica” (2001:18), y este cuestionamiento permanente de la vida y del arte iba íntimamente ligado a una concepción del lenguaje que preservara un componente de inestabilidad, destinado a desterrar toda seguridad en lo establecido.

En este sentido, la neovanguardia no se limitaría a recuperar el legado de una versión histórica que había caído en la trampa de una institucionalización y la condenaba a la estabilidad. Más bien, y gracias a que conoce estos riesgos, la neovanguardia vendría a representar la verdadera efectividad de la vanguardia primera producida como acción diferida. Foster recurre a Freud para explicar que la vanguardia actúa

como un acontecimiento traumático, manifestándose en recodificaciones diferidas que certifican su impacto (2001:27) y que posee la misma calidad ateleológica que caracteriza los eventos revolucionarios²⁷².

Y, como todo acontecimiento traumático, elude los intentos de conjuración definitiva. La voluntad de convertir la vanguardia en un objeto del pasado –de relegarla a un repertorio histórico cuyas fórmulas están a disposición del poeta actual– la instauro como objeto melancólico que revela, una vez más, que la tradición es algo que no se posee. Al igual que Foster hace con Bürger, no será difícil detectar cómo el rechazo de la vanguardia genera en García Montero la misma melancolía idealista que creía estar alejando. Foster habla de un tipo de “fijación en el pasado” peculiar:

... ¿qué es este objeto perdido de la crítica melancólica? Para Bürger no es solamente la vanguardia histórica, aunque sí la castiga como un melancólico traicionado por un objeto amoroso. La mayoría de los críticos de la modernidad y/o la posmodernidad abrigan un ideal perdido por comparación con el cual es juzgado el objeto malo del presente, y con frecuencia, como en la formulación freudiana de la melancolía, este ideal no es del todo consciente (2001:16).

Aunque la crítica de Foster tiene en cuenta sobre todo las artes plásticas, su reconocimiento de ese “ideal perdido” semiconsiente es especialmente relevante para comprender la procedencia y naturaleza de una nostalgia que, aunque solapada, aparece como una presencia endémica en los versos de García Montero.

En el terreno de la poesía, este elemento utópico estaría íntimamente conectado a la experimentación y ruptura con el lenguaje, precisamente a través de la problematización de la comunicación que García Montero

272 Dice, pues, Foster: “Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales de siglo: la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de propensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (2001:31).

rechazaba. Es precisamente en la explotación del significante donde se sitúan los Language Poets, tal como ha estudiado Marjorie Perloff; un mismo afán cuestionador de la palabra normalizada guía las prácticas de neovanguardia en la España de los 60 y 70.

La supuesta armonía del signo lingüístico ha sido ya cuestionada desde múltiples ámbitos. Ya no se trata de que la vanguardia abra o ensanche una brecha, sino de que esa brecha existe siempre, y parece tanto más peligrosa cuanto más inocentemente se percibe: su naturalización es también un proceso ideológico. Ya el propio Saussure reconocía un *impasse* en su rumbo crítico, provocado por la inseguridad en su teorización del signo, como explica Agamben²⁷³. Pero la reacción contra esta identidad signica vendrá de la mano de una corriente que parte de Émile Benveniste para aunar psicoanálisis, postestructuralismo y deconstrucción. Jacques Lacan o Giorgio Agamben son algunos de los que han contribuido a problematizar la relación signica, centrando sus esfuerzos interpretativos alrededor de la naturaleza enigmática –y resistente a la significación– de la barra que vincula a significante y significado y, también, reivindican para el significante una posición prioritaria o autónoma que lo libere de su tradicional sujeción al significado²⁷⁴. La conciencia de una postergación secular de otro modo de

273 En “La barrera y el pliegue”, un capítulo de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Agamben explica cómo el *Cours de linguistique générale* recoge una serie de lecciones a cuya publicación se había negado el propio Saussure, consciente de la “radical aporía” a la que había llegado su pensamiento lingüístico. Agamben cita varios textos del lingüista en los que este problematiza la relación entre significante y significado y hablaba del lenguaje como de un “plexo de diferencias eternamente negativas” (2002:261). Benveniste, en el capítulo IV –“Naturaleza del signo lingüístico”– de sus *Problemas de Lingüística General*, somete a examen la concepción del signo saussuriano y señala un silencio doloroso en la reticencia de Saussure a revisar sus teorías.

274 Jacques Lacan ha sido uno de los primeros en cuestionar ese equilibrio entre significante y significado sostenido por la tesis de Saussure. En “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (contenido en *Escritos I*), Lacan cuestiona la lingüística saussuriana por basarse en un signo que postula una identidad entre dos elementos, cuando en realidad entre ellos se impone “una barrera resistente a la significación” (1989:477). En lugar del esquema saussuriano, que propone un símbolo de equivalencia, Lacan instaura una barra S/s para indicar la no correspondencia entre ambos. Tan solo la “puntada” (un corte violento en lo que no es más que un flujo de significantes y significados desplegados sin vinculación alguna) la posibilita. El ámbito de lo Real, por tanto, es aquello que queda al margen del lenguaje, lo resistente a toda codificación convencional, que sólo aparece como fantasmagoría o figura de una ausencia. Esta misma inexpresabilidad es la que liga a lo Real con el trauma y con la imposibilidad de nombrar lingüísticamente una historia vivida como catástrofe: no en vano Jameson identifica a lo Real con la historia (1991:53), y Barciela habla de lo Real como ese “núcleo traumático inaccesible en torno al cual fracasan los intentos de simbolización” (2006:7). De hecho, esta

significación no ligado al signo saussuriano instaura un ámbito fantasmal relacionado con las posibilidades expresivas que la poesía explota. La potenciación de la instancia significante, tradicionalmente relegada, implica reconocer su presencia incansable, oponiendo restos materiales –y ligados a componentes pasionales– inasequibles a la voluntad de fijación del significado. Al tiempo, el reconocimiento de su carácter diferido y autorreferencial sitúa a todo significado o referencia como ámbito de inalcanzabilidad.

De esta manera, otros teóricos de la vanguardia como Roland Barthes (1995) o Julia Kristeva (1974) no solo no ven una actitud reaccionaria en esta ruptura del signo que despoja al significante de su función subsidiaria y servil respecto a un significado, sino que identifican en tal liberación el germen de una poética verdaderamente revolucionaria, al considerar que una forma establecida de expresión supone una forma establecida de opresión.

inaccesibilidad se pondrá de manifiesto en la reescritura que García Montero hace de Lorca, mediante la cual intenta recuperar, mediante la memoria, una experiencia histórica difícilmente representable. Pero, antes de la caída en el lenguaje, Lacan reconoce un ámbito anterior, el del Imaginario, que estaría caracterizado por una experiencia plena que finalizaría con la adquisición de la competencia lingüística y la castración. Este espacio utópico no parece lejano al anhelado por Alberti en mucha de su poesía: la libertad y el amor parecen instalarse en un estadio previo a la represión autoritaria y a la palabra insuficiente, que deja rastros melancólicos en los poemas del propio García Montero. Los ámbitos al margen del lenguaje quedan, no obstante, preservados de alguna manera mediante las imágenes del *vacío* y del *espectro*, que postulan un espacio liminar y fronterizo. En la medida en que constituyen figuras suplementales, tropos imperfectos que escapan a toda correspondencia signíca, suponen áreas de apertura, rendijas a través de las cuales una vivencia (lingüística o real) *otra* parece quedar posibilitada. Se ha visto, en la "Introducción" de este trabajo, cómo en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2002), Agamben explica que la definición de signo saussuriana es el resultado de una tradición metafísica que fue eliminando progresivamente la conexión del significante con una entidad fantasmática de origen pneumática relacionada con las pasiones, hasta acabar aludiendo solamente a una abstracción inteligible despojada de todo indicio emocional. Una de las manifestaciones de la incomodidad ante los símbolos propia de la civilización occidental sería la ausencia de significado de la barra que une a significante y significado en el signo postulado por Saussure: Agamben explica que, pese a no haberse explicitado nunca el tipo de relación que esta instauraba, su resistencia al significado quedaba sometida a una amnesia que toda la tradición hermenéutica occidental reforzaba pero, al mismo tiempo, instalaba una presencia espectral e incómoda en la base misma (precaria, por tanto) de la metafísica. Lo que los símbolos suponen es la reviviscencia de un modo de significación diferente (no basado en el mandato de la correspondencia entre significante y significado sino en la existencia de un instinto pasional) que, precisamente por haber constituido algo familiar que posteriormente resultó reprimido, acabó cobrando una presencia fantasmal de carácter siniestro.

La inestabilidad del signo sería, antes que una carencia, un elemento que garantizaría la permanente posibilidad crítica de lo establecido, obligaría a una actitud alerta y desnaturalizada ante los nexos que la palabra instituye y permitiría crear lazos con una realidad entendida como apertura y construcción. Esta perspectiva es la que anima a Marjorie Perloff a estudiar la obra de los movimientos poéticos de neovanguardia en Estados Unidos; en varios de sus trabajos, pero en especial en “Avantgarde Tradition and the Individual Talent. The Case of Language Poetry” (2005), Perloff repasa el rico y complejo panorama mundial²⁷⁵ y dice, a propósito de las propuestas radicales del grupo de Ron Silliman y Charles Bernstein:

Our public language, so the argument goes, is so debased, so formulaic, so cliché-ridden, that poetry must resist its reification by blowing apart its phraseology and syntax, to reassert the complexity and untranslatability of poetic language (Perloff 2005).

Ese mismo protagonismo del lenguaje está en la base de la neovanguardia que defiende Octavio Paz. Aunque la marcha de la primera vanguardia estuviera abocada a un primer fin, Paz defiende la existencia y posibilidades de una vuelta a la vanguardia (de la que él participaría) y que se centraría en torno a una aguda conciencia del lenguaje. Su convicción acerca de las posibilidades de la vanguardia no queda asolada por la clausura que supuso aquella versión histórica; al contrario, Paz considera que hay otra versión posterior que certificaría la vigencia de un credo en absoluto caduco. Esta “postvanguardia” se caracterizaría por una centralidad del lenguaje como instrumento de análisis y configuración del mundo, que sustituiría al afán meramente rupturista de los movimientos anteriores. Frente a los cultivadores del realismo socialista y a los vanguardistas arrepentidos, su

275 Algunos de los movimientos de esta neovanguardia, no solo estadounidense, serían para Perloff el Situacionismo de Guy Debord, el grupo de Black Mountain, la New York School (el círculo de Frank O'Hara), el grupo Oulipo (*Ouvroir de la littérature potentielle*, fundado en Francia por Raymond Queneau), el movimiento Black Arts, los “new Asian-American poetries” (2005).

generación emprendería una iniciativa consciente de los íntimos lazos existentes entre sujeto, lenguaje y mundo:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde concluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace. *El lenguaje es el hombre, pero también es el mundo. Es historia y es biografía: los otros y yo.* Estos poetas habían aprendido a reflexionar y a burlarse de sí mismos: sabían que el poeta es el instrumento del lenguaje (2008:157).

Lo mismo sucede en los movimientos de vanguardia que ocupaban ciertas zonas del espacio artístico y literario en la España previa a la transición. Además del grupo de Barcelona y de los poetas sociales, un importante abanico de propuestas ensayaba una renovada experimentación con el lenguaje, tal como han estudiado Jesús García Gabaldón y Carmen Valcárcel (1998), Felipe Muriel (2009), Antonio Méndez Rubio (2004b, 2008), Miguel Casado (2005, 2006) o Jonathan Mayhew (1992, 1999, 2009).

En “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, incluido en el volumen *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Jesús García-Gabaldón y Carmen Valcárcel realizan un exhaustivo repaso de una neovanguardia que abarcaría ramas artísticas de lo más diferenciado. Explican que el término “neovanguardia” procedía de la etiqueta empleada por la crítica italiana para denominar las apuestas del Gruppo 63, pero que su uso se había extendido para hacer alusión a toda la corriente de revivificación vanguardista que tenía lugar entre 1960 y 1975. Los autores la leen como una respuesta a la Guerra Fría y a la crisis social derivada de los profundos y rápidos cambios tecnológicos. Además de recorrer

las principales manifestaciones en otras disciplinas artísticas²⁷⁶, García-Gabaldón y Valcárcel reconocen en el terreno poético la potencia de autores como Ory, Cirlot, Brossa y Ullán y, pese a las reticencias que muestran acerca de lo que consideran una pervivencia de “la trascendencia del sujeto a través del arte” (1998:442) y de un “estéril ejercicio de autoconciencia artística” (1998:441), no dejan de apreciar la riqueza de una propuesta que, en su problematización de la palabra, se habría constituido en la “marginación cultural” y en una perspectiva de “enfrentamiento ideológico al régimen franquista” (1998:444).

En “La neovanguardia poética en España”, Felipe Muriel considera decisiva precisamente la búsqueda de una “nueva escritura” (2009) en una neovanguardia que surge ante el agotamiento de la poesía social. Integrada por ramificaciones tan dispares como “la letrista (Castillejo), la fónico-simbólica (Cirlot), la poesía objetual (Brossa), la música de acción (Hidalgo), los poemas públicos (Gómez de Liaño) y la concreta (Viladot, Pino, Boso)”, el denominador común es la voluntad de cuestionar la realidad a través de un lenguaje que resulta “sometido a una profunda revisión crítica” (2009). Este ejercicio resultará, para Muriel, en el hermetismo (Prat, Cirlot), el silencio (Pino, Scala) o en la incorporación de códigos tradicionalmente apoéticos (Millán).

Una similar riqueza se deduce del panorama extenso que presenta Julián Jiménez Heffernan en “Literatura en España (1939-2000)” (1993b) o del ensayo *Poesía 68* de Antonio Méndez Rubio (2004b). En este último, el poeta y crítico valenciano explica que existiría toda una corriente gadianesca de reverberación vanguardista que, desde ciertas obras del

276 Como resumen es útil este párrafo: “La neovanguardia artística española adquirió notabilidad principalmente en las artes plásticas, sobre todo en pintura (Tàpies, Millares, Sempere, Saura, Arroyo y el grupo Crónica) y en escultura (Chillida, Oteiza), entroncando con los grandes artistas españoles impulsores de la vanguardia histórica (Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris, Julio González, Alberto Sánchez, etc.) También se encontrarán obras neovanguardistas excepcionales en el campo de la música (Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco) y en la arquitectura de autores de Cataluña, donde Oriol Bohigas y Ricardo Bofill, entre otros, supieron continuar el magisterio vanguardista de Joseph Lluís Sert, del racionalismo español de los años veinte y treinta (Leopoldo Torres Balbás, Rafael Bergamín, F. García Mercadal, Luis Lacasa) y, en última instancia de la excepcional obra de Gaudí y de la arquitectura modernista catalana” (1998:444).

27, estaría latente en el cuestionamiento lingüístico ejercido por ciertos miembros del grupo de los 50, y tendría otro momento de eclosión en los novísimos, que él bautiza como “generación del 68” (2004b). Frente al retrato en términos de escapismo culturalista un tanto lúdico, anacrónico e incluso reaccionario que trazaba García Montero de los novísimos, este autor considera, en *La destrucción de la forma* (2008), que la poesía del 68 constituye una vanguardia de tintes libertarios, que participaría del posmodernismo de resistencia teorizado por Foster (2008:90). Méndez Rubio explora con detenimiento los medios de resistencia –densidad, vaciamiento, deriva, torcedura– impulsados por esa generación poética (2008:90)²⁷⁷.

Es en el seno de este panorama donde hay que situar la postura de García Montero. Conviene al respecto repasar la descripción que hace Luis Bagué Quilez del panorama de efervescencia cultural en el que surge la “otra sentimentalidad”. Es especialmente interesante la mención al Colectivo 77, definido como “beligerante” y “fundado en la militancia vanguardista”. De él había sido miembro fundador el propio Álvaro Salvador, uno de los otros dos firmantes del manifiesto de la “otra sentimentalidad”:

La otra sentimentalidad hundía sus raíces en el clima cultural de Granada a finales de los años setenta y se consideraba heredera de algunas iniciativas que se gestaron en ese momento. Entre los precedentes que allanan el camino para la aparición de esta tendencia destacan las revistas *Tragaluz* (1968-1969), dirigida por Álvaro Salvador; *Poesía 70* (1968-1970), donde colaboraron jóvenes autores cercanos a este grupo, y *Letras del Sur* (1978), también coordinada por Álvaro Salvador. Además, debería mencionarse el folleto semiclandestino *Ka-meh*, publicado por Justo Navarro y José Carlos Rosales; la antología *La poesía más transparente* (1976), en la que participaron Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán, y la creación del beligerante Colectivo 77, fundado en la militancia vanguardista (2006:97).

277 Sobre la existencia de compromiso en la poesía de los novísimos, es también concluyente Juan José Lanz: “El compromiso poético novísimo actúa fundamentalmente en el lenguaje, deconstruyendo la retórica del franquismo, resemantizando sus mitos, dinamitando la fundamentación histórica que lo justificaba y atentando directamente contra el discurso (como narración de poder) que lo sustenta” (2002:11).

Se hace entonces evidente que el énfasis de la crítica que García Montero realiza a la vanguardia no puede desligarse de las condiciones de posibilidad que le ofrecía el campo literario. Explicaba Bourdieu la necesidad de adoptar una posición diferenciada como manera de hacerse un hueco en el espacio de posibles: el propio autor se mostraba consciente de que estas apuestas de vanguardia dominaban un panorama en el que él necesitaba hacerse un lugar. Así, explica en “Una poética de la complicidad”, texto incluido en *Confesiones poéticas*:

Cuando los poetas de mi edad empiezan a formarse literariamente, la actualidad creativa estaba dominada por el esteticismo radical y extravagante de los novísimos. Viendo las cosas desde nuestra perspectiva, tengo la impresión de que los novísimos jugaron, entre los poetas españoles del 50 y los 80, el mismo papel alborotador que los ultraístas desempeñaron entre Juan Ramón Jiménez y la generación del 27 ... La tendencia dominante era una vuelta al utillaje poético retórico y espiritual del esteticismo radicalizado, propio de las tradicionales crisis entre la poesía y la sociedad (expresividad romántica, adornos modernista, agresividad de vanguardia) (1993b:169).

La condición de este rechazo adopta la forma de una renuncia; su consecuencia es la melancolía. Miguel Casado, Jonathan Mayhew y Antonio Méndez Rubio explican el ocaso de la vanguardia dentro del contexto de la transición española y de sus imperativos normalizadores. La toma de posición explícita de García Montero, así como la reescritura poética de sus precursores vanguardistas, adquiere nuevos sentidos a la luz de estos discursos críticos.

En cierta medida, la actitud ante la vanguardia en España no puede separarse de los discursos sobre la utopía, tal como ha visto Méndez Rubio. El descrédito de la primera habría corrido parejo a la pérdida del fuerte componente utópico que la sustentaba, y que no era coherente con las perspectivas de normalización potenciadas desde los ámbitos hegemónicos, tanto en el nivel de la política como en el de la cultura y literatura. Pero esta carencia deja una huella espectral, genera una nostalgia perdurable.

Aquella idea de la vanguardia como melancolía se halla modulada en la percepción, por parte de estos autores, de un espacio melancólico y fantasmal que, en forma de ideal perdido, viene generado por su carencia. Miguel Casado, Jonathan Mayhew y Antonio Méndez Rubio comparten otra idea de la vanguardia, que enfatiza la dimensión política de su “transgresión” lingüística, y proporcionan otro análisis de la poesía reciente, que identifica potentes zonas vanguardistas en ciertos recodos del canon realista o figurativo que encumbra la poesía experiencial.

En su reflexión acerca de las deficiencias teóricas sobre poesía derivadas de la ausencia de un verdadero romanticismo en la tradición hispánica, Miguel Casado identificaba como una de sus consecuencias más lastradoras precisamente la “no asimilación del legado que dejan las vanguardias en el siglo que termina” (2005:22)²⁷⁸. Casado lee, como Foster, la vanguardia como boicoteo constante de un estado de cosas cuya violencia ha sido naturalizada hasta la invisibilización, y destaca el papel indispensable que el lenguaje juega en ese análisis crítico-utópico de la realidad²⁷⁹.

Concebir la transgresión vanguardista como gratuita es solamente posible si, en una trampa de la pseudotransparencia ideológica, se ignora la dimensión violenta y totalitaria del escenario contra el que la escritura pugna. En *Deseo de realidad* (2006), Casado parte de Foucault, Deleuze o Negri para explicar que la defunción de la vanguardia no es posible mientras el enemigo –esa violencia de la totalidad descrita por Negri– siga en pie: esta penetra irremisiblemente en el lenguaje, que aparece como cristalización del poder dominante en la medida en que se halla imbuido

278 Como cómplices específicos de esta no-asimilación, Casado cita la “nacionalización humanista” realizada por el propio Dámaso Alonso de las vanguardias del 27 y la frivolidad de ciertas prácticas por Ortega en su idea del arte nuevo como algo en cierto modo jugueteón y gratuito (2005:22).

279 En *Deseo de realidad: tres notas de poética* (2006), Casado explica que es en la capacidad crítica-utópica del lenguaje donde se sitúa el potencial político de la escritura de vanguardia y su relación con una realidad entendida como construcción posible: “...la nueva filosofía del lenguaje ha desvelado la estructura lingüística que la realidad tiene y ha abierto el camino para comprender el poder de opresión que reside en los códigos lingüísticos. De ese conjunto de propuestas se deduce la naturaleza inevitablemente política de todas las formas del lenguaje humano y, en especial, del lenguaje retóricamente autoconsciente o literario; naturaleza política de por sí y no en el sentido representativo, psicológico o ético en que la relación entre literatura y política suele ser entendida” (2005:54).

por la lógica del capital²⁸⁰. La calcificación del poder económico en el lenguaje podría quebrarse mediante una poesía del “pensamiento dilatado” que instaure zonas de apertura más allá del encierro característico de las poéticas que, como las de García Montero, se hallan basadas en la razón, la utilidad y el sentido común. Si en *Los artículos de la polémica* (2005) ya identificaba el lenguaje poético experiencial con uno de esos dialectos esclerotizados, que además arrastraba ya el germen de la normalidad²⁸¹, ahora el crítico y poeta detecta cómo los barrotes de la razón traicionan un miedo mítico a lo irracional y lo desconocido (2006:18-9).

Jonathan Mayhew también reevalúa el canon de la poesía española reciente (en la que vislumbra, como Casado, potentes zonas de atención al lenguaje) y se centra especialmente en repasar las causas del rechazo de la vanguardia por parte de la corriente experiencial, así como las consecuencias de esta resistencia en la actitud hacia la tradición de estos poetas. Mayhew analiza con detenimiento la crítica que García Montero realiza a la vanguardia, para la que halla razones ideológicas, sociológicas, y comerciales. En “The Avant-garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry” (1999), el crítico estadounidense repasa las acusaciones que el poeta granadino vierte sobre la vanguardia²⁸²

280 Dice Casado: “Dentro del gran número de géneros de discurso y juegos de lenguaje que circulan socialmente y que no pueden traducirse entre sí, hacerse conmensurables, hay uno solo de esos géneros que es capaz de imponer sus reglas a los otros, obligarles a aceptar su sanción última; es el del capital” (2006:55).

281 La referencia a una “musa con vaqueros” alude inequívocamente a la definición de la poesía hecha por Luis García Montero en el citado artículo de *Ínsula* (1994a). La poesía experiencial supondría una de esas calcificaciones del poder que, además, estaría doblemente viciada al partir de un axioma y una tradición (el de la normalidad lingüística) que ya está lastrado por el uso común y establecido de los códigos convencionales: “Entre ese punto y nuestros días, definidos según algunos discípulos del realismo moral como los de una musa con vaqueros, el lenguaje así cristalizado –más algunos retoques que aportan el sabor de un retoricismo tradicionalista– se ha convertido en una fórmula dialectal del mismo carácter que la que pretendía eludir: artificiosa, articulada como repertorio, mecanismo de variaciones ... La formación dialectal que hoy se conoce en España como poesía de la experiencia suma a las lacras habituales de todo dialecto poético otro problema heredado de su origen en la línea Campoamor-Cernuda-Otero-Gil de Biedma: tener su núcleo en el lenguaje normal de uso” (2005:161).

282 Mayhew establece vínculos entre el rechazo de la vanguardia por parte de los poetas experienciales y su reivindicación de ciertas figuras del canon anglosajón que, como Auden, habían liderado una reacción similar en la poesía en lengua inglesa. W. H. Auden abanderó el giro hacia un modelo poético conservador en los años 30, tras la revolución creada por el Eliot de *The Wasteland* (1922) y generó un canon basado en “an Audanesque academic poetry” que eclipsaría durante años otros modos poéticos más experimentales, hasta la emergencia de autores como Ginsberg, Ashbery u O’Hara (1999:353). La

–idealización de la marginalidad social, transgresión lingüística, excesiva ambición programática (1999:348)– y las explica como derivadas de una preferencia por la normalidad y lo socialmente establecido (de ahí las alusiones al ridículo) que resulta conservadora precisamente porque acepta para la tarea poética unos límites “naturales” que vienen a coincidir, en último término, con las “socially defined norms” (1999:352)²⁸³. En “Three Apologies for Poetry” (2005), Mayhew recurre a Bourdieu para enlazar el canon experiencial con una poesía “middlebrow” que perseguiría la atención al lector para garantizar cierto margen de éxito comercial. Su hegemonía se vería amenazada por la emergencia de una corriente de vanguardia²⁸⁴ que se opondría al experiencialismo y a los residuos del canon modernista, en la medida en que concibe la poesía como un lugar de creación de alternativas a la cultura dominante.

La postura de Mayhew es también útil en la medida en que vincula la reticencia al riesgo lingüístico de estas corrientes con un tratamiento específico de la tradición. En “The Twilight of the Avantgarde: Spanish Poetry in the 1980s” (1992), además de reivindicar la filiación plenamente vanguardista de la generación novísima (cuestión que desarrollará

canonización de ese modelo audanesco en la poesía en lengua inglesa ha sido ampliamente tratada por Joseph Warren Beach en *The Making of the Auden Canon* (1957) y en el artículo, mucho más reciente, de Eva Müller-Zettelmann (2005), donde se pueden apreciar sorprendentes similitudes con las dinámicas canonizadoras del realismo en la poesía española contemporánea.

283 La argumentación completa de Mayhew es la siguiente: “The conservative view, as I understand it, emphasizes the constraints on human possibilities. There are natural limits to what humans can do – limits that coincide, to the conservative mind, with socially defined norms. Those who attempt to break with these norms are accused of going against the inevitable order of things. The hostility of the avantgarde among younger Spanish poets is conservative, then, in the precise genre that it posits a social norm – the poet is integrated into society, speaks to normal individuals in a plain style, and does not attempt to redefine the limits of the genre– and subjects any departure from this norm to the ultimate social sanctions –fear and ridicule” (1999:352).

284 Y es que pese al dominio experiencial existen otras manifestaciones poéticas que otorgan protagonismo a la interrogación del lenguaje. En el mismo artículo de 1999, reconocía dos corrientes alternativas a la personalizada en la figura de García Montero: la primera estaría representada por Valente, Gamoneda, Brines o Claudio Rodríguez, que producirían una poesía sagrada en la línea visionaria heredada de Rimbaud o Rilke; la segunda, de filiación vanguardista, estaría cultivada por Panero o Blanca Andreu (1999:361). La cualidad profundamente subversiva de esta última no estaría en absoluto ausente en autores de la anterior: en un artículo sobre Valente y Tàpies, el crítico reconoce en la poesía del primero un énfasis en la materialidad que constituye un modo de “break down the distinctions between signifier and signified and between matter and spirit” (1997:94) y que, además, procede de una tradición que, arrancando del *Cratilo* platónico, reivindicaría una relación carnal con las palabras y reconocería una potencialidad mimética en los fonemas (1997:97).

pormenorizadamente Méndez Rubio, como veremos), Mayhew confronta la “openly critical stance” con que poetas como Valente y los novísimos se acercan a la tradición, con el servilismo reverencial que, en los experiencialistas, genera una presencia sobredimensionada de una historia literaria vivida como frustración y melancolía.

Antonio Méndez Rubio también ha estudiado la condición utópica de la vanguardia y su pervivencia en la práctica poética española. Al igual que Casado, Méndez Rubio considera que la vanguardia es inextricable de un planteamiento crítico de las relaciones entre el lenguaje y una realidad entendida como proceso, creación y conflicto. A la hora de investigar la marginalidad oficial de la práctica vanguardista, el poeta y ensayista valenciano ahonda en las consecuencias que para la práctica utópica han tenido las peculiares condiciones sociopolíticas y culturales de una transición política que, a partir de un olvido supuestamente conciliador, instauraba un vacío amnésico como fruto de la resignación. La fuente inagotable de melancolía que esta carencia genera proporciona claves más precisas para entender la postura de García Montero ante sus precursores vanguardistas. En *Poesía sin mundo* (2004a) se refería Méndez Rubio a la “normalización” que García Montero opone a la lógica escapista de la vanguardia, y explica que lo que la última planteaba “no era una desconexión de lo real sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o reconocimiento” (2004a:40). En *La destrucción de la forma* (2008), defiende que la concepción de la poesía como espejo más o menos directo de la realidad no estaría sino reproduciendo las consignas del realismo socialista más dirigido (2008:23); frente a esto, la atención a la dimensión productora del lenguaje sustituiría emancipatoriamente la realidad dada por otra entrevista, en una dinámica que primaría, al modo deleuziano, el devenir sobre el resultado, y la diferición continua del proceso frente al producto (2004a:55-6). Frente a la (imposible) referencialidad, el lenguaje quebraría lo real dado y permitiría vislumbrar el ámbito de otra cosa posible. Se va comprobando cómo esta concepción de la potencialidad lingüística es común a varios planteamientos realizados

desde diferentes esferas, pero que están relacionados con la tradición que García Montero, de una u otra manera, evoca: está presente en la producción de la experiencia cognoscitiva mediante el lenguaje que Langbaum señalaba en los románticos ingleses y cristalizaría después en los personajes victorianos y no es ajena en absoluto, como se ha visto, a la operación de ensanchamiento ontológico que Ortega y Gasset propugna para la metáfora poética.

Además, ese deslizamiento perpetuo y constante de un significante que no se deja atrapar por un significado –Méndez Rubio habla de una “tensión significativa” que no deja de resistirse a la fijación del significado– será especialmente útil a la hora de explicar la atracción melancólica que relaciona a García Montero con la vanguardia y que impregna su reescritura de Alberti y Lorca. Aunque la constante diferición del significante evita la clausura de ningún signo y, con ella, la consecución de un luto definitivo en la esfera del lenguaje, el poeta granadino trata de suturar el inexpugnable vacío que media entre significante y significado, mediante una resimbolización que otorgue fijeza a un material intrínsecamente móvil. Esta tentativa hace a García Montero participar de una tendencia melancólica que, como explica Méndez Rubio, afecta a quienes rechazan la vanguardia en la España poética contemporánea. El crítico valenciano repasa la trayectoria de la poesía española durante el siglo XX y las controversias sobre la vanguardia en etapas más recientes y constata, pese a las voces que proclaman su muerte, la plena vigencia de una herencia “larga y multiforme” (2008:56) que atravesaría de modo intermitente pero firme todo el siglo. Constata que todos estos movimientos, desde el 27 hasta el colectivo Alicia Bajo Cero, acabarían siendo desvirtuados y aparentemente desactivados por la institución canonizadora²⁸⁵. Si el curso de los acontecimientos históricos y la manipulación posterior trunca el

285 En “Memoria de la desaparición: poesía y poder”, ensayo incluido en *La destrucción de la forma* (2008), Méndez Rubio repasa la polémica surgida a propósito de la crítica de la poética experiencial llevada a cabo por el colectivo Alicia Bajo Cero en su libro *Poesía y poder* e indica aquellos principios en que esta obra contradecía los argumentos apriorísticos que se suelen esgrimir en contra de la vanguardia, así como los mecanismos de silenciamiento a los que esa iniciativa fue sometida.

potencial o la herencia de los primeros movimientos, la desmovilización de la vanguardia novísima y el consiguiente impulso de una poesía realista obedecerían a la peculiar política de la transición, en especial a la necesaria claudicación que su “transigir” imponía (2008:34). La poesía del 68 – denominación con que Méndez Rubio se refiere a lo que García Montero denomina “novísima”– sería el resultado de un periodo prometedor, el transcurrido entre 1975 y 1985 (el intermedio entre “la dictadura del Estado y la del Mercado”) (2008:40), en el que los proyectos utópicos se ligaron a la vanguardia poética pero que, pronto, iba a ser sometido a una estrategia de invisibilización por parte de una doble transición que, en la política y en la poética, se edificaba sobre un pacto de olvido. Ya no sólo el trauma de la guerra civil y de la represión franquista, sino el impulso de la utopía, iban a ser preteridos por una sociedad que institucionalizaba el consenso y preconizaba, en el campo de la producción poética, una normalización paralela a la democrática, que tendría como efecto secundario la equiparación de novísimos y franquismo.

El tan mencionado “desencanto” sería sintomático de esta renuncia a la utopía que, no obstante, acabaría generando una impronta fuertemente melancólica en los poetas experienciales, cuyos versos quedan impregnados de espacios sombríos y fantasmales. Como ha explicado Teresa Vilarós (1998) y Cristina Moreiras-Menor (2000), la amnesia –del trauma dictatorial, pero también de la utopía– sobre la que la transición se instaura abre un espacio fantasmático que no deja de proyectarse, poética y políticamente, en la llamada poesía de la normalidad.

Esa ambición utópica soslayada y constantemente regulada permanecería de modo obstinado y adoptaría la forma de una mirada nostálgica y una enfermiza obsesión por el tiempo y la derrota, que consigna Méndez Rubio y que se manifiesta en la tonalidad de muchos poemas de García Montero. La sensación de descontento y desgana íntima que se desprende de muchas piezas experienciales se acompaña frecuentemente del anhelo de un estadio anterior al de la pérdida de la utopía, que a veces toma la forma de una irrupción de lo semiótico en lo simbólico, de otra

vivencia lingüística divergente de la establecida. Los recursos vanguardistas que estos poetas dicen estar tomando a voluntad del repertorio histórico transgreden los límites intencionales y, en el caso de García Montero, instalan en el espacio poético un ámbito parpadeante de experimentación y utopía que solo puede emanar de ese objeto melancólico no conjurado.

Las “promesas de lo no posible”²⁸⁶ parecen seguir constituyendo un objeto melancólico subrepticio y difuso que no está siquiera reconocido por aquellos a quienes aqueja. Si Méndez Rubio se acerca a Agamben, Foster y Mayhew al identificar en la renuncia a la ruptura del signo llevada a cabo por la vanguardia “el miedo de lo establecido a la aparición de lo otro que debía haber quedado invisibilizado” (2004a:127), la ambivalencia melancólica que sienten estos poetas queda intensificada por el carácter siniestro y abyecto que toma un objeto melancólico que enfrenta al poeta a las consecuencias de su propia renuncia. Y ello parece especialmente relevante en un autor que comenzó su carrera dentro de las filas de la vanguardia a la que después ha dedicado sus críticas más acerbas: no hay que olvidar que el primer poemario de García Montero, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, guardaba amplias similitudes con el culturalismo novísimo²⁸⁷. Y, también, en un intelectual que, además, iniciaba su formación en un entorno ideológico radical: el marxismo althusseriano, que acabaría progresivamente matizado por una concesión al posibilismo.

Esta perspectiva sirve para situar la reescritura que García Montero emprende de dos precursores a los que vincula estrechamente con la vanguardia de los años 20: Rafael Alberti y Federico García Lorca. La crítica

286 Así explica Méndez Rubio en *Poesía sin mundo*: “Entendido asimismo de una forma amplia ... puede afirmarse, y de hecho ya se ha afirmado que “el concepto de vanguardia es fundamental para comprender la transición misma, ya que las vanguardias en España no fueron sino proyectos de transición (...), no son sino las utopías de la transición, de aquella transición que pudo ser pero que no fue” (Buckley, 1996:5). En otras palabras, promesas de lo no posible, signos de un tiempo nuevo, de una nueva manera de vivir el tiempo y de compartir el lenguaje y sus límites, huellas de lo improbable que no llega, y que es por eso mismo imprescindible, raíz del deseo” (2004a:146).

287 *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* guarda muchas similitudes con el programa novísimo. Pero, más allá del deje culturalista, el poemario ensaya una ruptura de la subjetividad tradicional que va unida a la ruptura lingüística y se caracteriza por un onirismo de tintes surrealistas, así como por una atmósfera de negatividad y muerte. En concreto, ya la longitud y disposición de los versos anuncia una serie de similitudes –formales y temáticas– con *La muerte en Beverly Hills* (1968) de Pere Gimferrer.

a la ruptura lingüística se apoya en una fe en la capacidad figurativa de la palabra poética, con la que sitúa a la poesía en la realidad y vencer a toda forma de melancolía. Sin embargo, la principal fuente de nostalgia es la que deja la conjuración del elemento utópico, vehiculado por la vanguardia y que no resulta fácilmente reductible. Explicaba Subirats, en un texto que cita el propio García Montero, que a pesar de que la vanguardia estaba muerta, “su superación sólo es pensable a través de la restitución de sus objetivos críticos y de su principio de utopía” (1984:22). Quizás sea esta la que subsiste bajo las formas enigmáticas que invaden la reescritura poética que García Montero realiza de Alberti y de Lorca. En la poesía del primero, se encuentran claras huellas de este ideal que, aún relacionado con un ámbito prelingüístico, García Montero parece interpretar como nostalgia vacía y sometible a una cura de realidad. En el caso de Lorca, la obra del precursor entraña un conflicto expresivo de dimensiones tan amplias que escapa a los intentos de clausura histórica y signica que su sucesor trata de imponer. La melancolía deriva en este caso de un duelo interminable por ocupar el espacio poético del creador anterior.

4.2. Alberti o la melancolía de la integración

La reescritura de Rafael Alberti por parte de Luis García Montero nos va a ofrecer un primer ejemplo de la relación ambigua y compleja que este autor mantiene con la vanguardia y, en particular, con su versión hispánica. La vanguardia aparece ligada a una determinada vivencia imposible y utópica, parecida a aquel ideal perdido del que hablaba Foster, y cuya cancelación lo elimina del horizonte futuro para convertirlo en objeto de una experiencia profundamente melancólica.

La interacción de García Montero con Alberti resulta especialmente compleja debido a que, a su vez, el granadino identifica en la poesía de su precursor un hondo y obstinado sentimiento melancólico, que explora

sobre todo en relación con los poemarios *Marinero en tierra* y *Sobre los ángeles*. Esta interpretación guiará su reescritura poética de la poesía albertiana, en la que someterá ciertas imágenes albertianas como la del mar y el ángel a una intensa –pero problemática– resimbolización, con la que pretende despojarlos de esa tendencia nostálgica.

En este sentido, una misma confianza parece aunar la postura de García Montero frente a la tradición, entendida como un diálogo amistoso con los precursores, y frente a la melancolía, que aparece como una patología fácilmente curable. No es difícil ver que tal optimismo descansa sobre la seguridad en el lenguaje y en las posibilidades de un signo que, no obstante, revelará ciertas inestabilidades. Para García Montero parecen existir modos de reformular eficazmente a un precursor, y el lenguaje es un instrumento de emancipación frente a la tradición y, también, frente a la melancolía.

En primer lugar, se repasará el diagnóstico de la melancolía albertiana por parte de García Montero, quien la presenta como la consecuencia de un profundo abismamiento subjetivo, cuya manifestación más radical tiene lugar en la etapa vanguardista de *Sobre los ángeles* (1929). Para García Montero, Alberti perseguiría un objeto ideal inexistente, que se desvanecería en contacto con la realidad de una integración cívica positiva. La nostalgia se une además a la consideración de una palabra en crisis. Otras lecturas pueden identificar en la trayectoria de Rafael Alberti cómo la existencia de una penetrante conciencia lingüística acaba uniéndose al anhelo por un estado utópico, que sería inaccesible mediante el signo convencional.

Es precisamente esta negatividad lingüística la que asoma en la reformulación que García Montero hace de los símbolos albertianos, como se examinará en tercer lugar. El poeta granadino se esfuerza en promover un duelo mediante la sustitución progresiva de las connotaciones ideales por una referencia a lo empírico, pero la expulsión del idealismo se torna especialmente difícil. La palabra poética, mediante su tensión significante, revela su resistencia a un luto clausurado y, con él, cuestiona tanto la reinstalación del espacio lírico albertiano en una realidad inmanente y

temporal, como la adquisición por parte de García Montero de un lenguaje simbólico absolutamente propio.

4.2.1. *La lectura de García Montero. La nostalgia inútil por lo inexistente*

Como se ha dicho ya en el capítulo primero, Luis García Montero estudia con profundidad a Alberti con profundidad tanto en su tesis doctoral (1986) como en la edición de su obra poética completa (1988). Allí definió esta trayectoria como impregnada de una acusada tendencia a la melancolía que, derivada de la insatisfacción provocada por la conciencia poética moderna, haría de la poesía una búsqueda permanente e infructuosa. Las etapas del poeta gaditano conformarían un itinerario lógico, que tendría su punto de inflexión en el abismo vanguardista que suponen *Sobre los ángeles* (1929) y *Sermones y moradas* (1930). Tras la crisis provocada por la quiebra lingüística ensayada en ambos poemarios, el poeta buscaría alivio en el compromiso político y poético: de la mano del realismo íntimo, que recuperaría en poemarios como *De un momento a otro* (1937).

Estas serían las líneas maestras de una aproximación que se desarrolla también en los dos capítulos de *Los dueños del vacío* (2006b) en los que García Montero dedica atención a Alberti. Con títulos en sí mismos significativos como “El óxido de la melancolía” y “La conciencia y la identidad”, el poeta gaditano aparece caracterizado por una nostalgia perpetua cuyo objeto, pese a quedar en cierto modo desdibujado, parece ser una plenitud perdida y constantemente buscada. Esta herida íntima trascendería lo propiamente biográfico y, en lugar de ser una consecuencia de su destierro “real”, constituiría la clave de una esencia poética que encontraría en la carencia el motor para la búsqueda continua. El acusado nomadismo estilístico de Alberti sería entonces la manifestación intrapoética de una añoranza que, erigida en fundadora de la voz y de la enunciación lírica (2006b:50), modularía toda su obra poética, desde *Marinero en tierra* (1925) hasta los poemarios del exilio²⁸⁸. Tan solo, como se tendrá ocasión de ver, una

288 La interpretación de la nostalgia como clave de la poesía de Alberti es recurrente en la crítica. En “El

pequeña parte de su poesía –aquella más parecida al proyecto de García Montero– lograría una conjuración temporal de este sentimiento ubicuo. García Montero resume así el recorrido poético albertiano:

Sin embargo, la insoslayable nostalgia albertiana es muy anterior a las consecuencias de su militancia política. Ya desde el primer libro, publicado en 1925, se presenta como un *Marinero en tierra*, como alguien instalado en la pérdida. La voz de Alberti es melancólica, tiene una nostalgia peregrina, sobre todo por designio lírico, porque representa como pocos autores en lengua española la condena al nomadismo del poeta contemporáneo. Se siente instalado en la insatisfacción, en la carencia, con el impulso de un deseo que recuerda lo que ha perdido o que persigue aquello que aspira a conquistar. Y ese nomadismo se hace estilo, modo de estar en los estilos, de pasar de un tono a otro, del neopopularismo al gongorismo, del surrealismo a la poesía política o a la meditación moral. Conviene recordarlo para valorar en sus justos términos el calado del formalismo de Rafael Alberti, que no responde a un simple juego de superficies, sino a la herida profunda de un nómada, de un exiliado, que se mueve en busca de su territorio poético. Vivir en la carencia impone la movilidad, la búsqueda, el miedo a la repetición o el estancamiento (2006b:50).

En este sentido, *Marinero en tierra* ofrecería una primera versión de la nostalgia, que estaría proyectada hacia la vivencia de un sujeto que recuerda el paisaje marítimo idealizado de su niñez. García Montero ofrece una lectura del poemario en la que la separación entre el yo y la realidad, que funda su condena de la poesía moderna y vanguardista, deriva, precisamente, de una melancolía entendida en términos del primer Freud.

En primer lugar, García Montero presenta una pérdida un tanto falsa e impostada como origen de un apego caracterizado por la obstinación típicamente melancólica. Aunque es consciente de que el desplazamiento de Alberti adolescente desde El Puerto de Santa María a Madrid constituye la dolorosa separación que da como fruto poético la citada colección, el entusiasmo que el gaditano sintió ante la vida intelectual madrileña desmiente para García Montero la veracidad de ese trauma, proporcionando

producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”, Andrés Soria Olmedo explica que es un elemento común con el surrealismo francés: “tanto en esta modalidad francesa como en Alberti hay coincidencia en la búsqueda y la añoranza de un mundo puro, perfecto, en función de la cual actúa la escritura (por otro lado éste es uno de los “leitmotive” de Alberti)” (1980b:160).

la prueba de realidad satisfactoria que garantizaría la adaptación del poeta al nuevo entorno. Pero la persistente voluntad de Alberti, que sigue convirtiendo este suceso de su juventud en fuente de una serie de imágenes de la pérdida y la nostalgia, cristaliza en la melancolía casi patológica que sintomatizaría de modo especial *Marinero en tierra*. Los poemas muestran, según esta lectura, un terco aferramiento al mar, convirtiéndolo en su símbolo central, y abriendo la vía para abordar freudianamente la complejidad de la pérdida de su lugar natal, representado en el mar. El siguiente poema, que es analizado con detenimiento en “El óxido de la melancolía” (2006b), condensa perfectamente esta dinámica:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá? (Alberti 1988a:123)²⁸⁹.

La desposesión que origina la melancolía, aunque preside todo el poema, se haría explícita en ese distanciamiento del mar causado por la decisión familiar de trasladarse a Madrid. A partir de ese requiebro –“¿Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad?”– García Montero explica cómo el mar perdido pasa a formar parte de la propia identidad del poeta, en una interacción compleja que, gobernada por la ambivalencia, tiene lugar en el inconsciente, y establece vínculos con el ámbito de lo reprimido. Así,

289 Los poemas de Rafael Alberti se citarán empleando la edición completa que de sus obras realizó el propio Luis García Montero en 1988.

la negativa del poeta a adaptarse a su nuevo lugar vital lo induce a una identificación con lo perdido en la imagen poética del desarraigo: “¿Por qué me desenterraste / del mar?”. García Montero considera que este poema es la expresión de “un sentimiento que obliga a fundar la propia personalidad en la pérdida” (2006b:53), gracias a un desplazamiento –indicado en el propio título del poemario, que alude a un marinero separado de su entorno natural y condenado a una existencia terrestre alienadora– que opera aquella conversión de la pérdida del objeto en una pérdida subjetiva e identitaria.

La ambigüedad de esta afección es patente en esas “dudas iniciales (el mar, la mar, el mar)” que, para García Montero, presentarían “la desorientación de un muchacho dividido entre sus recuerdos infantiles y su experiencia de la ciudad” (2006b:52), ya que la denominación femenina es la propia de las gentes de puerto y la masculina típica de las de ciudad. Pero esta vacilación enseguida se resuelve con una decisión firme por esa primera posición –“¡Solo la mar!”–, que reconfirma la reticencia de Alberti a adquirir distancia con el objeto perdido, algo que su nueva atmósfera urbana posibilitaría. Por otra parte, estas dudas indicarían una lucha de la que daría cuenta la imagen de la marejada que, en su emplazamiento urbano, “tira del corazón” al sujeto en el sueño, reino del inconsciente. También es significativa la asociación del conflicto con la represión por parte de una autoridad, la paterna, algo que también destaca García Montero²⁹⁰.

Lo fundamental para este trabajo es que de esta lectura de la melancolía, basada en una plantilla freudiana, extrae García Montero una comprensión de la poesía de Alberti, y en general del surrealismo, en términos de un enfrentamiento entre el yo y la realidad, entre la subjetividad y el mundo

290 “Es un muchacho que sabe decidir (solo la mar), pero su deseo no resuelve el conflicto, sino que lo agudiza, porque bien se ve que la autoridad paterna ha fijado ya la insoslayable existencia urbana” (2006b:52). La lectura que realiza García Montero es similar a la efectuada por Ricardo Senabre en *La poesía de Rafael Alberti* (1977:15 y siguientes). Gustavo Correa lee este poema como la expresión de “ser un *desterrado* que oye a lo lejos la voz hechizante de su verdadera patria” (1966:66). Solita Salinas de Marichal habla de una “aguda nostalgia, paralela a una situación vital” (1968:14).

empírico. El poeta granadino explica en *La palabra de Ícaro* que, a causa del conflicto melancólico:

se crea una distancia entre la parte pura de la subjetividad (la esencia sublimada) y la conciencia represora, desacreditada con todos los imperativos normalizadores de la civilización (1996a:105).

De este modo, el mar se convierte en un símbolo del apartamiento de la realidad empírica, uno de esos “consuelos estéticos capaces de equilibrar la sensación de fracaso y de pérdida” (1996a:105)²⁹¹. Los versos albertianos padecerían así la afección típica de la poesía moderna: un ansia de irrealidad que vuelve la mirada cara a una plenitud idealizada e inexistente. Dice en *Los dueños del vacío*:

El mar será en los poemas un símbolo del deseo, frente a la miseria de la realidad, encarnada por las calles sin azul de la metrópoli (...) pertenece al ámbito del deseo, del sueño, en el que actúa también otro tipo de energía o violencia íntima motivada por la nostalgia (2006b:52).

Esta nostalgia primera iría siendo sustituida por una melancolía que explotaría en su deriva surrealista. Si en dosis justas originaba cierto consuelo mediante la escritura, la explotación surrealista la socava y muestra el verdadero pecado de la melancolía: la ausencia de objeto, que funda la poesía en la nada. Pues bien, *Sobre los ángeles* expresaría la corrosión de una melancolía que descubre su mentira: lo anhelado, lo ausente, se define por

291 El acusado protagonismo del mar en la obra de Alberti ha sido tratado también con detenimiento en los trabajos de Concha Zardoya (1961), Gustavo Correa (1966), Solita Salinas de Marichal (1968) y Ricardo Senabre (1977). Para Zardoya, la imagen marítima es “el tema más sostenido” de la obra de Alberti (1961:301), que se relaciona con el subconsciente y el surrealismo (1961:603); una lectura parecida es la que realiza Senabre, que examina el contraste entre mar y tierra en términos del choque entre la realidad y el sueño (1977:15-6). Gustavo Correa, que traza la genealogía del mar en la poesía española, constata su relativamente pobre presencia en el romanticismo (1966:62) y considera que el mar se liga, en los poemas del gaditano, además de a la “evocación de edades inmediatamente anteriores en la vida del poeta” (1966:66), a un “deseo de identificación íntima” con las aguas (1966:67) que, en ocasiones, adquiere tonos funerarios (1966:69). Solita Salinas explora con pormenor las diversas fuentes y antecedentes del mar en la poesía de Alberti, que liga especialmente a la influencia de Baudelaire y, de modo más secundario, de Rimbaud. De Baudelaire hereda Alberti la voluntad de recuperar la visión infantil en un mar identificado con el paraíso (1968:15).

la falsedad y por el vacío; es simplemente inexistente. En cierto modo, esta crisis revela que el mar anterior también representaba una plenitud que, por no existir, no merecería la pena buscar; una misma inutilidad preside la búsqueda de ciertas opciones poéticas, que persiguen una perfección cuya lejanía, sin embargo, parece emparentar con la utopía. El poeta lo condensa en esta cita:

La desesperación estalla cuando la melancolía se oxida, cuando descubrimos que la propiedad inocente del pasado es un tejido que sólo se sostiene en la mentira. Además de los años y los kilómetros, de las telarañas y las suciedades que se pueden limpiar, nos separa entonces del paraíso una sabiduría que descubre la corrosión interior de la nostalgia, los huecos de las estatuas sagradas, el vacío de los símbolos. No perdimos nada, porque nada tuvimos, porque utilizamos el pasado para sublimar el vacío, para embellecer con adjetivos azules y soleados una existencia oscura. El niño inocente que vivía la libertad de las arenas y las promesas del mar era un ser engañado, ignorante, cómplice de la descomposición general del mundo por culpa de su sinrazón y su crueldad. El artista puro, dueño de la perfección deshumanizada de un vocabulario abstracto, era además un iluso, una voz convencional, un vitalista de guante blanco, guiado por la esperanza ridícula de que la inteligencia puede ordenar el caos de la realidad exterior y de los abismos inconscientes (2006b:54).

García Montero presenta *Sobre los ángeles* como producto de una crisis comprensivamente vital: personal, amorosa y poética²⁹². Menciona una

292 En “El producto de una crisis: *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti” (1980b), Andrés Soria Olmedo sitúa esta crisis como paralela a la que sufrieron Lorca y Cernuda, de la que dan fe *Poeta en Nueva York* y *Un río, un amor* (1980b:157) y a la que Soria Olmedo se refiere con el nombre de “desgarramiento” (1980b:157). Sería el componente revolucionario del surrealismo lo que crearía un discurso verbal radical: “En suma, se trata de confundir conscientemente lo que la sociedad burguesa trata de separar con tanto cuidado: el dominio de lo público y el dominio de lo privado. Esta es la gran experiencia libertaria de los surrealistas, y su gran lección. Los surrealistas tratan de unir la revuelta privada, interior, contra la moral, contra la religión, contra las prácticas concretas en que estos conceptos se manifiestan, con el hecho público de la revolución, intentando abolir las barreras entre ambos dominios, en un esfuerzo fracasado al fin, pero no por eso menos impresionante. Alberti en estos momentos se acerca al surrealismo en este punto concreto: su rebeldía, su agresividad contra las trabas de la moral burguesa, su malditismo, serán ahora más intensos que nunca, y se expresarán por todos los medios, el poético, el periodístico, el teatral ... La resolución de la crisis estribará en su adhesión a la causa de la clase obrera, que devolverá al poeta una visión del mundo consistente, aunque de signo inverso. La obra teatral y la poética son jalones de una especie de terapia, que alinea a la obra albertiana con los grandes poetas modernos, desde Baudelaire (“dominar artísticamente una lengua equivale a ejercer una especie de conjuro mágico”) hasta el florecimiento de las vanguardias” (1980b:158-9).

reflexión sobre “las posibilidades expresivas del lenguaje” (2006b:57) y explica la particular lucidez que Alberti adquiere en 1929 basándose en ciertos rasgos que, como se verá, no dejan de implicar también un conflicto acerca de la naturaleza de las palabras. El poeta se centra en la figura del ángel como símbolo de un ente caído que, procedente de la tradición romántica becqueriana, sintomatizaría el vacío en que desemboca cierta corriente de la poesía moderna, basada en la persecución de lo inexistente.

El ángel caído que habita los versos de *Sobre los ángeles* sería, pues, la mejor encarnación de una plenitud perdida en último término falaz; representaría “al elegido que vuela hacia la verdad y acaba encontrándose con el infierno” (2006b:54)²⁹³. García Montero se refiere a composiciones como “Los ángeles crueles”, y a la glosa que proporciona el propio Alberti desmintiendo la sinceridad de un poema que recrearía un episodio infantil en el que el propio Alberti quemaba los ojos a unos pájaros. Como “la muerte de unos pájaros no puede doler tanto”, el poema enunciaría más

293 La figura del ángel caído es fundamental en la tradición. En un libro reciente, *El ángel caído* (2008), Harold Bloom trazaba la genealogía de esta imagen, desde textos persas hasta la modernidad y desmiente que su configuración fuera solo romántica. Bloom repasa las diversas modulaciones de una imagen que tendría en Milton y Byron (2008:22-3) dos de sus cultivadores fundamentales, y destaca la profunda ambigüedad de un ser, el ángel caído por un pecado de *hybris*, que posee la conciencia de que la naturaleza angélica era su esencia y que, por tanto, puede volver a recuperarla (2008:33). Además de relacionarlo con la imaginación (2008:62), Bloom explica que el humano es precisamente una de estas figuras en la medida en que posee “la insoportable conciencia de nuestra mortalidad” (2008:82). Abrams emplea la figura del ángel para referirse a las teorías deconstructivas, que postularían una “abysmal vision of the textual world of literature, philosophy, and all the other achievements of mankind in the medium of language” (1977:436). La versión específica de los ángeles de Alberti ha sido tratada por Horst (1966), Jiménez (1982) y Soria Olmedo (1980b) entre otros. El primero habla de una ausencia de fe (1966:174) mientras que el segundo repasa con exhaustividad las improntas dejadas por diversas tradiciones en el poeta español. Además de la influencia de la teoría platónica de la caída, Jiménez considera que los protagonistas de *Sobre los ángeles* muestran rasgos de los clásicos españoles (Gil Vicente y el barroco), así como de Milton, Blake y Baudelaire (1982:40). De Bécquer Alberti tomaría la evocación del “sueño y la transición entre la vida y la muerte” (1982:47) en una formulación ecléctica también apoyada en la pintura de El Greco, Murillo o Goya. Soria Olmedo vincula el ángel caído albertiano con el malditismo de Rimbaud (1980b:159) y, en general, con la tradición bíblica (1980b:170). Pero también destaca la presencia de Baudelaire: “En cuanto a la relación entre Alberti y Baudelaire, arranca de *Marinero en tierra*, inaugurado por una cita del gran poeta francés, como es sabido. En esta obra concreta, el influjo puede haber venido por el demonismo: Alberti, convertido él mismo al malditismo, se acerca a todos los grandes de esta familia de genealogía romántica: al hablar de las obras del “sobrerromántico” Alberti observamos su lectura de Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, en suma de todos aquellos que se esforzaron por separarse del mundo cotidiano y por situarse “más allá del bien y del mal” en virtud del poder de su palabra poética. Hasta tal punto se preocupa el gaditano por este tipo de poetas, que incorpora a su “corpus” un miembro más: el sevillano Gustavo Adolfo Bécquer” (1980b:172).

bien la corrupción interna de una idealización y pasaría a ser “símbolo de la inocencia degradada” (2006b:60)²⁹⁴.

Casi toda la colección trataría de impugnar aquella sublimación de la infancia para revelar el vacío que el pasado encierra, pero sería “El ángel desconocido” el punto culminante de una anagnórisis dolorosa, gracias a la cual “Rafael Alberti, poeta de la nostalgia, da una vuelta de tuerca para descubrir que los ecos del pasado no hablan de una pérdida, sino de un vacío, de una estafa” (2006b:64). El poema es el siguiente:

¡Nostalgia de los arcángeles!
Yo era...
Miradme.

Vestido como en el mundo,
ya no se me ven las alas.
Nadie sabe cómo fui.
No me conocen (1988, I, 389-390).

La procedencia romántica de esta figura icariana es patente además por sus vínculos con la poesía de Bécquer. Sin embargo, Alberti iría un paso más allá en la senda de la negatividad moderna, al descubrir el vacío y la nada detrás de los ecos y las brumas del sevillano. La influencia del autor de las *Rimas*, que el propio Alberti ha reconocido en diversos lugares, se hace explícita mediante la utilización del verso bécqueriano “huésped de las nieblas” en la “Entrada” del libro, así como en el poema extenso “Tres

294 La primera parte del poema dice así: “Pájaros, ciegos los picos / de aquel tiempo. / Perforados, / por un rojo alambre en celo, / la voz y los albedríos, / largos, cortos, de sus sueños: / el mar, los campos, las nubes, / el árbol, el arbolillo... / Ciegos, muertos.” (1988a:410-411). García Montero ofrece la siguiente glosa: “En una famosa conversación con Manuel Bayo, recogida en el libro *Sobre Alberti* (1974), el poeta relaciona “Los ángeles crueles” con la costumbre infantil de cazar pájaros, una práctica que devuelve de forma poco idílica a los años en el Puerto de Santa María. Su hermano cazaba a veces con red, y “luego venía la operación más terrible, que yo hice muchas veces por la inconsciente crueldad que se tiene a cierta edad: matar a los pájaros, apretándoles la cabeza con dos dedos, uno a uno, para aplastarles los sesos”. Parece lógico pensar que el recuerdo de la crueldad infantil no justifica por sí mismo la desmedida pulsión trágica de *Sobre los ángeles*, ni el carácter corrosivo del poema, que se sumerge en la ira nocturna y perfora con un rojo alambre la voz de los sueños. La muerte de unos pájaros no puede doler tanto, y después de tantos años, a no ser que se convierta en símbolo de la inocencia degradada” (2006b:60).

recuerdos del cielo”, cuyas distintas partes van encabezadas con otras citas becquerianas. Pero García Montero encuentra que la presencia del sevillano se manifiesta sobre todo en el clima de contradicción e incertidumbre que impregna la colección, así como en el choque entre realidad y deseo que también se percibe. Lo que sucede es que Alberti llevaría al paroxismo esa “geografía de estados inciertos” (2006b:62) becqueriana, descubriendo bajo ellos el vacío más impío e inescapable. Aunque ambos parecen transmitir “la imposible complicidad con un pasado que sólo sirve para encubrir el vacío” (2006b:63), la lucidez del gaditano es mayor pues, en lugar de sospechar el riesgo de una caída, se erige ya sobre los escombros de una idealización nostálgica derrumbada. Así lo explica García Montero a propósito de los versos de “El alma en pena”²⁹⁵:

Esta lógica irónica, negativa, trágica, esta sabiduría del desengaño y la descomposición, es la que hereda Rafael Alberti para radicalizarla. Bécquer es un maestro indispensable en un libro que quiere contar la perversión de la nostalgia, la imposible complicidad con un pasado que sólo sirve para encubrir el vacío. Pero si la inteligencia de Bécquer se diluye en un deseo cíclico, en las contradicciones de una ilusión que se repite, el desengaño de Alberti resulta absoluto, porque en las nebulosas sólo se esconden “sueños oxidados” y porque el ideal poético, más que encontrarse en un ángulo oscuro del salón, forma ya parte de los escombros: “Catástrofes celestes tiran al mundo escombros, / alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas, / restos de ángeles” (2006b:64-5).

Y esta evolución se verificaría en la imagen poética del eco, que, en Bécquer, haría referencia a una “verdad inasible” mantenida al margen de la impureza colectiva, pero que, para Alberti, en cambio, no contendría nada y formaría ecuación con el vacío. A propósito de las apariciones del eco en

295 Los versos de “El alma en pena” que tiene en cuenta García Montero son los siguientes: “Cerrojos, llaves, puertas / saltan a deshora / y cortinas heladas en la noche se alargan, / se estiran, / se incendian, / se prolongan. / Te conozco, / te recuerdo, / bujía inerte, lívido halo, nimbo difunto, / te conozco aunque ataques diluido en el viento. / Párpados desvelados / vienen a tierra. / Sísmicos latigazos tumban sueños, / terremotos derriban las estrellas. / Catástrofes celestes tiran al mundo escombros, / alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas, / restos de ángeles. / No hay entrada en el cielo para nadie”. (1988a:419-420).

poemas como “Ascensión”, “El ángel avaro” o “Los ángeles sonámbulos”, García Montero explica que:

el eco es siempre negativo, porque no expresa nada, no es el resultado de una verdad, de una nostalgia en activo, sino el ruido de cristales rotos que nos deja en herencia la explosión de una nostalgia muerta (2006b:64).

El influjo de Bécquer también resulta útil para analizar la imagen del espectro que, procedente de los versos del romántico, se halla en la base de esos ángeles caídos similares a muertos vivientes, constituyendo unas figuras liminales que pueblan, también, la poesía de García Montero. En contra de otras aproximaciones que lo relacionan con las represiones inherentes a la razón moderna, este lo considera el resultado de ese vacío provocado por una identidad basada en un objeto melancólicamente idealizado que, en un momento de lucidez, se revela inexistente. Así, explica que:

El desconcierto, el “yo no sé”, que caracteriza la poesía de Bécquer, se extiende en un proceso de incertidumbre, de fragmentación, de desconocimiento, que caracteriza el tono de *Sobre los ángeles*. La espiritualización del ideal poético rodea al personaje becqueriano de ojos fantasmales, presencias sin cuerpo, extraños seres que flotan en el aire de una alcoba. El protagonista de *Sobre los ángeles* sufre este mismo cerco, y es también un muerto en pie, un alma en pena, alguien que ha descubierto “la derrota del cielo” gracias a la información cínica de un amigo (2006b:62).

La merma identitaria simbolizada en el espectro será la misma que, acentuada, sustenta la imagen del hombre deshabitado con la que Alberti se aproxima a otros poetas contemporáneos suyos. Al igual que los hombres huecos de T. S. Eliot, los cuerpos vacíos de Luis Cernuda o las “criaturas vestidas ¡sin desnudo!” de García Lorca, esta figura albertiana sería otra manifestación del “descubrimiento de la mentira que hay en los procesos sublimadores de la subjetividad” (2006b:70-1), y testificaría la actitud

“profundamente antimetafísica” de una poesía que transforma el alma en una jaula que impide al individuo el necesario contacto con el mundo²⁹⁶.

De hecho, este vacío sería el que resultaría de varios procedimientos que García Montero rastrea en la poesía de Alberti: por una parte, la inversión de mitos o imágenes positivas como la nieve, la pureza, el amanecer, o la infancia; por otra, la problematización de la sabiduría que el poemario acomete y, finalmente, la fragmentación del sujeto y sus consecuencias para la comunicación lingüística. En esta lectura, la radicalidad lingüística inherente a la crisis de *Sobre los ángeles* ocupa un papel secundario, acorde con el protagonismo dado a la figuración en la poética explícita del autor. Pero su importancia se hace evidente incluso en los poemas manejados por García Montero.

En primer lugar, García Montero considera que el poemario subvierte todos los símbolos que en la tradición tenían un valor positivo. La referencia a un problema sobre la naturaleza del lenguaje se posterga en favor de una interpretación acerca de la irrealidad de la nostalgia. Así ocurre con la nieve que, indicativa de blancura y pureza, iría ligada en un primer momento a la “felicidad infantil” de los inviernos de El Puerto, pero más tarde “se convierte en una mentira, en algo inconsistente, llamado a engañar y desaparecer, sin crédito alguno en el momento de la lucidez” (2006b:65-66). Eso sucede en “Nieve viva” pero sobre todo en “El alba denominadora”: “Error de nieve en agua, tu nombre”. Aquí, la nieve aparece ligada al engaño pero, a pesar de la obvia relación entre error y lenguaje que el propio título establece y el verso desarrolla²⁹⁷, García Montero lo atribuye a una “frustración amorosa” derivada de convertir a la amada en espejo del poeta:

296 La conexión entre estas imágenes es tratada por Howard T. Young (1998) como un síntoma de una modernidad obsesionada con el vacío y la quiebra de la imagen (1998:3). Marta Edo Ramón (2006) se centra en las similitudes entre estas figuras en Alberti, Cernuda y Lorca. Considera que “guardan relación estrecha con las sensaciones de angustia y de vacío interior que en aquel momento sufrían sus respectivos autores” (2006:103).

297 El poema “El alba denominadora” contiene una reflexión acerca de la adecuación entre lenguaje y realidad: “A embestidas suaves y rosas, la madrugada te iba poniendo nombres: / Sueño equivocado, Ángel sin salida, Mentira de lluvia en bosque. / Al lindero de mi alma que recuerda los ríos, / indecisa, dudó, inmóvil: / ¡Vertida estrella, Confusa luz en llanto, Cristal sin voces? / No. / Error de nieve en agua, tu nombre” (1988a:430).

Esa blancura soñada se deshace, está falta de sustancia, se disuelve en la existencia líquida que afecta a las ilusiones de la subjetividad: “Error de nieve en agua, tu nombre”. Este verso pertenece a “El alba denominadora”, un poema en el que parece temblar una frustración amorosa. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, siguiendo la estirpe de Bécquer, el “tú” femenino condensa un mundo de sentimientos, en el que se reúnen la poesía y la intimidad del propio poeta. La estrategia de nominar, de poner nombres, es decisiva para el poeta. La famosa canción de *Marinero en tierra* que duda entre “el mar” y “la mar” establece la frontera entre la plenitud y la nostalgia, porque, según hemos señalado, “la mar” es fórmula utilizada por los habitantes de la costa y “el mar” pertenece al vocabulario de los seres de la ciudad (2006b:66).

Es más, el amanecer no viene sino a romper la ilusión de la pureza, en lugar de preservarla intacta²⁹⁸. Aunque García Montero no ahonda en la naturaleza de esa pureza, lo cierto es que su lectura de “Tres recuerdos del cielo” reconoce la remisión a un pasado de armonía utópica que concibe como “anterior al nacimiento, a la experiencia de la vida” (2006b:66)²⁹⁹

298 Miguel Ángel García lee el poemario de 1929 desde la crisis de la ideología estética de la pureza. Ya se ha visto cómo Miguel Ángel García (2001) y Juan Carlos Rodríguez (2001, 1994a) desvelaban la dependencia de la poesía pura respecto a la fenomenología y las lecturas hechas por Valéry y Ortega de Mallarmé y Góngora respectivamente. En “La pureza en crisis. O de cómo Alberti rasgó sus vestiduras poéticas (1928-1929)” (2006), Miguel Ángel García explica que es este paradigma lo que entra en crisis, y de ella da fe *Sobre los ángeles*, escrito después de *Cal y canto*: “Lógicamente la ideología burguesa sublima a la poesía como expresión de una subjetividad privada, leída y gozada íntimamente por otra subjetividad” (2006:137). Pero la salida comprometida estaría dentro de este mismo circuito ideológico: “La poesía del compromiso o la poesía civil (Jiménez Millán, 1984, 1985, 1990 y 2003) sacan al autor del reducto íntimo de la subjetividad para conducirlo hasta el escenario público: el poeta en la calle. Se abandona transitoriamente lo “trascendental” para atender a lo “empírico”” (García 2006:137). Andrés Soria Olmedo cree que el protagonismo de la pureza queda intacto en la etapa comprometida de Alberti, sustentada sobre la idea de “pueblo”: “Sin embargo, la ruptura no es nunca completa dentro de la producción poética de nuestro autor. El neopopularismo, el gongorismo, el vanguardismo, aunque dejan improntas decisivas, atañen, más que todo, a los modos de expresión, pues a lo largo de toda su obra pervive una tensión entre un mundo puro, originario, soñado, y la realidad. Esta línea no se interrumpirá ni siquiera con el cambio de ideología política, es más, cristalizará en la noción de pueblo, en la que es posible encarnar de nuevo este mundo puro” (1980b:163).

299 Así, dice a propósito del “Prólogo” de “Tres recuerdos del cielo” que: “La pureza, como se esfuerza en imaginar todavía la nostalgia rota de “Tres recuerdos del cielo”, sólo resultaba posible “cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña”. O sea, una ilusión anterior al nacimiento, a la experiencia de la vida” (2006b:66). El “Prólogo” completo es el siguiente: “No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel. / Todo, anterior al balido y al llanto. / Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña. / Cuando el viento soñaba melenas que peinar, / y claveles el fuego que encender, y mejillas, / y el agua unos labios parados donde beber. / Todo, anterior al cuerpo, al nombre y el tiempo. / Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo...” (1988a:427).

y que, como se verá, se relaciona con una experiencia anterior a la caída en el lenguaje. Y la infancia, otro de sus reductos tradicionales, aparece como objeto de un “descrédito implacable”, que logra desvelar la carencia sustancial que sustenta su idealización por parte de un sujeto lírico adulto. García Montero expone como ejemplos de esta perversión del territorio infantil los poemas “El ángel de arena” y “Muerte y juicio”. Es especialmente significativa la explicación que se da de ambos, pues se presenta la verdad vacía y cruel de la niñez como consecuencia de una mirada lúcida e inteligente que trae consigo “palabras duras”, pero no se profundiza en la relación implícitamente establecida entre la sabiduría y la crisis lingüística:

Quien se atreve a ver con sus propios ojos las postales nostálgicas desemboca en un “sí”, que no es exaltación vitalista, sino ironía trágica. Recordemos la lección de “El ángel de arena” ... La vigilancia agobiante de los jesuitas y de los numerosos tíos, evocada después en *La arboleda perdida*, se desplaza aquí a los ojos de un niño confundido con el mar. Este niño, expulsado no ya del colegio, sino del cielo, va a descubrir que la infancia es un territorio de robos y crímenes. Mientras conserva la ingenuidad parece posible el desnudo, el traje del paraíso, la apuesta por las estrellas, la ilusión del viaje. ¡Sí, sí!. En cuanto ve, en cuanto abre los ojos y comprende, se imponen las palabras duras. Más valiera cerrar los ojos, dormir, no ver. Porque la lucidez dicta una sentencia cruel. En el poema “Muerte y juicio” se destroza pormenorizadamente la mitología de la infancia (2006b:67).

Como consecuencia de estas subversiones, sobreviene la lucidez: la mentira del vacío interior aparece como producto de un ejercicio de vigilancia, que tiene en la constante aparición de los ojos y la mirada su manifestación poética privilegiada. No obstante, la postura de García Montero se revela manifiestamente ambigua a la hora de examinar los pulsos de esa inteligencia. Si él mismo parte de un intento de destruir las melancolías poéticas revelando su falta de objeto, no deja de sorprender su actitud tan negativa a la hora de enfrentarse a un poemario que, como él mismo explica, escenifica esa anagnórisis de modo magistral.

Pero quizás una mirada al papel de la crisis lingüística de *Sobre los ángeles* proporcione más datos: como se comprueba, el cuestionamiento

radical del instrumento lingüístico que Alberti lleva a cabo en este poemario es tenido en cuenta. El último de los “procedimientos desenmascadores del vacío” es precisamente el “discurso fragmentado”, que aparece como plasmación poética del drama de un sujeto constituido sobre un vacío. Y son precisamente las consecuencias de esta ruptura las que podrían explicar la reticencia de García Montero ante la experiencia poética de *Sobre los ángeles*, pues esta fragmentación atentaría contra los presupuestos de una poesía entendida como comunicación y colectividad:

Y a la fragmentación de un sujeto que descubre su propio vacío pertenece un discurso fragmentado, en el que el yo se hace tú, y él, y vosotros, y ellos. Pero ya no se trata de un todo unitario, sino de una unidad fragmentada. Es decir, la voz lírica se deshace frente a un destinatario que resuena en el libro como un tumulto de cristales rotos: vete, se fue, dime, miradme, tú, dejadme, levántate, salta, hiérelos. Hay poco lugar para el nosotros, porque en el proceso de lucidez de *Sobre los ángeles* el diálogo es el territorio de la incomunicación. El verso y la música pura, perfecta, se llenan de sílabas dislocadas y de carbón, de frases cortas que esconden más de lo que deberían decir. Una rosa es más rosa si en ella habitan las orugas, afirma el poeta en “Los ángeles feos” (2006b:71).

A pesar de que reconoce los vínculos entre la crisis de un sujeto que descubre su propia mentira y la desmembración del discurso poético, García Montero otorga un rol secundario y subsidiario a esta última. Acusa, por tanto, el protagonismo que en todo proceso poético adquiere el lenguaje y su papel insoslayable en la consecución de una visión específica, pero le interesa en menor grado que otras posibilidades poéticas. Su diagnóstico de *Sobre los ángeles* parece perfectamente aplicable a su posición:

Los ojos se han atrevido a mirar, se han rebelado en las alcobas contra un rey en tinieblas, y han descubierto una realidad más trágica. Abrir los párpados no parece una buena decisión (2006b:69).

Una misma ambigüedad está presente en la descripción de la encrucijada que Alberti encontraría inmediatamente después de esta colección. El

poeta gaditano tendría entonces dos caminos: el de la inteligencia y el de la persistencia en la ceguera. Identifica la segunda opción con *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, donde Alberti continúa por la senda vanguardista. García Montero explica que la opción adecuada es la de “romper la jaula del alma para desplazar la lucidez hasta una perspectiva histórica” (2006b:72); es decir, volver la mirada hacia el entorno empírico y la historia comunitaria, en una cura de realidad semejante a la que Freud recomendaba para solventar la melancolía.

Los caminos de la primera opción serán objeto de otro capítulo de *Los dueños del vacío*, el titulado “La conciencia y la identidad” (2006b). Allí, García Montero explica cómo el tránsito entre la etapa vanguardista y el posterior compromiso sería un paso determinado por esta lógica poética, que obligaba a situarse en la historia colectiva como medio de parapetarse contra la nada íntima. El giro tendría un capítulo sustancial en el poemario *De un momento a otro*, publicado en 1937³⁰⁰. Este constituiría un intento exitoso de conjurar aquella nostalgia endémica: los versos pasarían a ser “un espacio de conocimiento histórico de la propia educación sentimental”, y abordarían “la subjetividad como una parte de la realidad” y no como una esencia absoluta (2006b:312). Tal renovación vendría de la mano de una serie de elecciones estilísticas que igualmente apostarían por el realismo: entre ellas, destaca el aire meditativo, el coloquialismo y los efectos retóricos de naturalidad. Poemas como “Colegio” o “Al volver a empezar”

300 En “El compromiso político en la poesía de Rafael Alberti”, Jiménez Millán traza los pasos del compromiso de Alberti después de un momento, 1930, en que “ya casi nadie cree en las posibilidades de la vanguardia: del homenaje a Góngora, es decir, del elogio a las formas puras y a la palabra esencial, se había pasado a la expresión de la angustia y de la rebeldía en libros como *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Pasión de la tierra*, *Un río, un amor* y *Cuerpo perseguido*. Como escribió Vittorio Bodini, la búsqueda de una libertad en el lenguaje se transformó en una exigencia de libertad frente a la opresión y la injusticia social” (2001:104-5). En el caso de Alberti, ese tránsito comienza con *Elegía cívica*, de 1930 que dará paso a *El poeta en la calle* (2001:1931-5), con versos ya “netamente comprometidos” (2001:108). El año 1932 se perfila como clave de esta evolución, por los contactos con figuras mundiales y la asistencia de Alberti al Congreso Mundial contra la guerra en Ámsterdam. *De un momento a otro*, que recoge algunos textos incluidos en los ya citados, significaría “la liquidación de la conciencia burguesa y la denuncia de la familia como institución conservadora, lugar de reproducción de la ideología dominante” (2001:121) en una lectura similar a la que hace Juan Carlos Rodríguez en 2003 y Luis García Montero. Posteriormente, la poesía de Alberti se definirá cada vez más en torno a “la dialéctica Poesía/Vida/Revolución” (2001:122) que marcará *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas* (1935) y otros.

se convierten en las mejores pruebas de que esta opción representaría el mejor antídoto contra la melancolía. García Montero exalta esta etapa albertiana, que guarda evidentes similitudes con su propuesta experiencial, y no deja de constatar la trascendencia de unos poemas que “enriquecieron los registros poéticos de Alberti” pero también “de la evolución posterior de la poesía española” (2006b:78).

No obstante, la llegada de la guerra civil y el consiguiente exilio del poeta ofrecerían la ocasión más propicia para que la melancolía resucite y vuelva a impregnar el proyecto poético del gaditano. Para García Montero, el destierro añade a la idealización infantil la sublimación del país natal, pero la conciencia de que el regreso supondrá otra pérdida acumulada duplica el sentimiento nostálgico, que se vuelve a erigir en fundador de poemarios como *Retornos de lo vivo lejano* (1952) o *Baladas y canciones del Paraná* (1953). La inestabilidad íntima que se deriva de la falta de raíces habría servido a Alberti para problematizar la idea de una identidad sólida: la permanente movilidad, que es también estilística, acaba por someterla a un juego de metamorfosis que, en su vértigo de sustituciones, revela que “todo es y no es” (2006b:92). Aunque García Montero no apuesta por una lectura en términos ontológicos, muestra cierta conciencia de la precariedad del ser en su lectura de la “Balada de la sinceridad al toque de las ánimas”, pieza que enuncia una cadena de metamorfosis similar a algunos momentos lorquianos³⁰¹:

Como ya quedó dicho, creo que la clave última del libro radica en la toma de conciencia de que esta movilidad íntima hace imposible el consuelo de una entidad esencial. Las expresiones de la verdad natural están desmentidas por dentro. En la “Balada de la sinceridad al toque de las ánimas”, el poeta desata el juego de la unidad y la diversidad, que es el juego último del deseo. El viento desea ser campo, el campo quiere ser yerba, la yerba aspira a ser nido, al nido le gustaría ser pluma, la pluma sueña con la nube, la

301 Esta composición enuncia un deseo de transformación continuo: “Señor, ser viento, Señor. / Viento, ser campo, Señor. / Campo, ser yerba, Señor. / Yerba, ser nido, Señor. / Nido, ser pluma, Señor. / Pluma, ser nube, Señor. / Nube, ser cielo, Señor. / Cielo, ser lluvia, Señor. / Lluvia, ser río, Señor. / Río, ser barco, Señor. / Barco, ser humo, Señor. / Humo, ser mares, Señor. / Mares, ser luna, Señor. / Luna, ser rayo, Señor. / Rayo, ser trueno, Señor. / Trueno, ser calma, Señor.” (1988b: 697).

nube con el cielo, el cielo con la lluvia... Y al final de la cadena, el poeta deja oír la voz de su vacío (2006b:93).

Pero sobre todo el regreso de la melancolía en esa segunda gran fase de la poesía de Alberti revelaría en cierto modo la provisionalidad del proyecto que subyacía a *De un momento a otro*, pues este poemario constituiría tan solo una tregua en una trayectoria imbuida de nostalgia. Un episodio histórico y vivencial, la guerra y el exilio, la reinstalan inmediatamente, sugiriendo que quizá nunca se evaporó y que, pese a la inexistencia empírica de su objeto, la melancolía persiste funcionando de modo pertinaz. El compromiso, la historia y el realismo no parecen constituir una cura eficaz para una poesía que tiene en la promesa uno de sus horizontes y motores.

Lo normal, entonces, es el anhelo. Los intentos de Alberti de reemplazar un objeto por otro en una cadena sin aparente fin revelan que ninguna sustitución borra la sombra de la utopía, y problematizan por tanto aquellas que García Montero ensaya en su reescritura.

4.2.2. Conciencia utópica y lenguaje en la melancolía de Alberti

La trayectoria poética de Alberti puede ser abordada desde perspectivas que permitan identificar una potente conciencia del lenguaje, íntimamente relacionada con el funcionamiento de la melancolía tan señera y central en la crisis que *Sobre los ángeles* escenifica, así como, de un modo más solapado, en su evolución posterior a 1929. Incluso se podría postular que la imposibilidad de una conjuración definitiva de la nostalgia depende directamente de la causa que la funda: la conciencia de un lenguaje insuficiente, que crea el anhelo de un estado “otro”, despojado de la precariedad a que la caída en este lenguaje condena al hombre.

No parece demasiado arriesgado aventurar que el objeto, borroso y elusivo, de la melancolía albertiana está estrechamente vinculado a una utopía prelapsaria y pre-lingüística, en la que el hombre goza de una

armonía ontológica y de una plenitud que se verá turbada por la irrupción de las palabras y, también, de la historia. No será difícil encontrar rastros de este peculiar edén en los poemas que el propio García Montero ha empleado para su análisis, así como en otras muchas composiciones. De este modo se pueden hallar más dimensiones en la naturaleza de ese mar omnipresente en la poesía primera de Alberti.

Algo similar sucede con la crisis que da lugar a *Sobre los ángeles*, y con la particular lucidez que esta proporciona. El poemario exhibe un sentimiento de caída fatal que, además de revelar el vacío de una subjetividad esencializada, se liga a la conciencia de un caos ontológico, del que es principal responsable un lenguaje incapaz de establecer relaciones entre el sujeto y el mundo. Muchas piezas ponen de manifiesto un lenguaje fragmentado, un mundo que se difumina, y un sujeto quebrado como consecuencia de la estupefacción que la fragilidad lingüística le provoca. El espectro vendría a ser, entonces, la cristalización de un sujeto disminuido ontológicamente por unas palabras que minimizan su experiencia. García Montero, como se ha visto, identifica la profundidad de esa crisis, pero al vincular la problematización del lenguaje con el ensimismamiento subjetivo, muestra reticencias a ahondar en esa veta explicativa y poética.

De hecho, la poesía posterior de Alberti no dejaría de exhibir índices de esta problemática: ni el realismo meditativo de *De un momento a otro*, ni las posteriores recaídas en la melancolía de las colecciones del exilio, estarían por completo libres de esta radical percepción del conflicto lingüístico, que ha sido especialmente enfatizada por críticos como García Sarriá, Anthony L. Geist, Salvador Jiménez Fajardo, Barbara Dale May, Judith Nantell, Paul Ilie o Armando López Castro.

El cuestionamiento del lenguaje que la poesía de Alberti –en especial *Sobre los ángeles*– pone de manifiesto ha sido tratado por casi todos los críticos que se han aproximado a la figura del poeta gaditano, aunque desde diferentes perspectivas y con distintos énfasis. En “*Sobre los ángeles de Rafael Alberti y el surrealismo*” (1978), Francisco García Sarriá cifra la filiación surrealista de Alberti en la “revolución lingüística” (1978:37)

que la colección de 1929 llevaría a cabo, mediante dos procedimientos destinados a problematizar la armonía del signo priorizando el significante. Así, la asociación fonética libre y la lógica referencial interna de una serie de metáforas continuadas establecerían una suspensión del significado convencional cercana a la propuesta por los surrealistas. Andrés Soria Olmedo explica que Alberti utiliza una imagen surrealista que “actúa por identificación; se anula muchas veces al referente, el *tertium comparationis* de base en la naturaleza” (1980b:166).

Anthony L. Geist también identifica en el poemario de 1929 una triple crisis: mundial, estética y de clase. En “Hell’s Angels: A Reading of Alberti’s *Sobre los ángeles*” (1986), explica cómo la segunda pondría de manifiesto la concepción del Alberti de ese periodo del lenguaje como entidad necesariamente fallida. De ese “failure of poetic language” (1986:165) darían cuenta la enunciación de la imposibilidad dialógica; la desintegración e incoherencia gramaticales; la alusión constante a un lenguaje que destruye, decepciona, oculta o es incapaz de nombrar y, significativamente, una proliferación de imágenes de vacío que tendría como objetivo el tematizar metapoéticamente el espacio del lenguaje y la poesía en la colección (1986:167). Con esta ruptura, Alberti estaría participando de una reacción colectiva contra la tendencia racionalista y lógica del modernismo y de la primera vanguardia (es decir, la propuesta por Ortega y Gasset: pura, deshumanizada y basada en la metáfora), y escenificaría de modo inmejorable el declive de la subjetividad romántica (1986:180).

Probablemente la voz crítica más contundente acerca de la negatividad lingüística de esta etapa albertiana sea la de Judith Nantell en “Irreconcilable differences: Rafael Alberti’s *Sobre los ángeles*” (1991). Nantell aplica una lente deconstructiva, basada en las teorías de Derrida y Hillis Miller, para explicar cómo la constante diferición del significado crea impasses de sentido en los versos de *Sobre los ángeles*. A propósito de “Los ángeles muertos”, Nantell relaciona la inestabilidad e indecidibilidad significativa con la muerte y con una presencia excesiva y espectral, que derivaría de la

existencia de múltiples restos de sentidos otros. Paul Ilie (1972) también encuentra “un vacío en el significado” (1972:180) que, procedente del choque entre el lirismo psicológico y el antirrealismo de las metáforas, certificaría el carácter surrealista de la colección y constituiría uno de los momentos más brillantes de la carrera poética de Alberti. Ilie, además, parece identificar una precariedad en la realidad, que imposibilitaría el realismo y produciría una percepción caótica que testimoniaría la primacía de lo material: “Lo que permanece, en consecuencia, es un vestigio de conciencia humana y una densa plétora de “cosas” (1972:191). Un mismo énfasis en la materialidad es lo que resulta del examen deconstructivo que Robert Havard (2004) realiza de la influencia del catolicismo en el poemario: la materia carga incluso con los afectos humanos (2004:148). En *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti* (1985), Salvador Jiménez Fajardo examina la trayectoria de Alberti como símbolo de una constante voluntad de renovación y evolución poéticas, que tendría en *Sobre los ángeles* un punto de inflexión fundamental. Aunque no lo relaciona directamente con la mediación lingüística, el autor halla un conflicto que podemos leer en clave ontológica: afirma que entre el poeta y el mundo se impone un velo opaco que problematiza lo que hasta *Cal y canto* era “a strong, selfconfident celebration of the powers of the poetic word” (1985:45). Armando López Castro liga la cuestión del lenguaje con la de la melancolía. En “El discurso elegíaco de Rafael Alberti” (2005), Castro, que concibe la trayectoria de Alberti como una búsqueda de una palabra originaria, halla una preocupación fundamental acerca del lenguaje en toda la obra del poeta, patente en sus referencias a la inefabilidad musical o al carácter ontológico del recuerdo poetizado (2005:124).

Con conclusiones un tanto diferentes, C. B. Morris ha dedicado varios trabajos a la poesía de Alberti: la inagotabilidad de significados de esta le ha permitido interpretar *Sobre los ángeles* como una confesión de su apostasía personal (1960), y como la manifestación de una crisis más amplia que tiene en el lenguaje uno de sus vértices más destacados (1963). Pero el título del volumen reciente que recopila algunos de estos ensayos es

ya indicativo del optimismo con que Morris juzga este conflicto: *Cantaron los ruiseñores. Ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti* (2008). Frente a las otras aproximaciones, este crítico encuentra que el propio acto de escritura del poemario supone un triunfo, paradójico pero efectivo, del lenguaje ante sus propias limitaciones. Las palabras poseerían así la doble condición de síntoma y solución: “la paradoja asombrosa de *Sobre los ángeles*” sería “que una obra que pone en tela de juicio el valor de las palabras sea una demostración tan brillante de su potencia” (2008:160). En cierta manera, esta idea es compartida por Soria Olmedo, que cree que la confianza en el “poder de la palabra”, en su función pública, es la “vía de liberación” que consuela a Alberti de la pérdida del paraíso (1980b:188)³⁰². La existencia de una reflexión potente sobre el lenguaje no es exclusiva de este poemario³⁰³.

En primer lugar, se tratará de perfilar el vínculo de ese objeto melancólico con el estado utópico y prelingüístico que ya halla en la inconmensurabilidad del mar una de sus principales representaciones. En segundo lugar, se leerá la crisis de *Sobre los ángeles* como escenificación de una caída en el lenguaje, que sigue reservando para su quiebra otras potencialidades igualmente idealistas: tanto los poemas que emplea García Montero para avalar su tesis como otros revelan la persistencia de una esperanza utópica en la postulación de una palabra otra. Por último, se atenderá a los ecos melancólicos que este vínculo entre utopía y lenguaje sigue proyectando sobre la trayectoria ulterior de Alberti.

302 Un paraíso que “por supuesto, no es un paraíso religioso, sino un conjunto de virtudes definidas por vía nostálgica, negativa” (Soria Olmedo 1980b:175).

303 El consenso mayoritario acerca de la valoración de *Sobre los ángeles* como uno de los puntos más brillantes de la obra albertiana y el debate sobre la preeminencia del lenguaje que este desarrollaría podría constituir incluso un tema de debate, en la medida en que ya ha sido objeto de posturas contrapuestas: Nantell explica que el debate sobre la filiación surrealista de Alberti es estéril y parece una tapadera de un debate crítico más profundo sobre el lenguaje, a menudo eludida por los estudiosos (1991:148). Jiménez Millán, por su parte, tiene una óptica ideológica contraria. En “Literatura, ideología, compromiso (Lecturas idealistas de la poesía de Rafael Alberti)” (1985), explica que la preferencia que los críticos han mostrado por *Sobre los ángeles* se relaciona con la valoración de la poesía pura legitimada por el inconsciente ideológico burgués. La atención al lenguaje habría sido objeto de alabanzas por ambos sectores, el progresista (Valbuena Prat, Cano Ballesta) y el conservador (Dámaso Alonso, Vivanco), de la estilística fenomenológica, lo que probaría su total inserción dentro de los parámetros burgueses.

No es difícil ver ya en el mar de 1925 que protagonizaba el poema “El mar. La mar” la remisión a un estado original, caracterizado por una vivencia lingüística otra o por la inexistencia del lenguaje convencional. Así, Armando López Castro ha hablado de la búsqueda del poeta de un “inicial idioma” (2005:134), que podría tener en la inmensidad marina uno de los correlatos para aludir a un modo de significación distinto. Precisamente Argente del Castillo ha relacionado la inconmensurabilidad del mar albertiano con “la libertad de lo no marcado” (1985:40). El poema “El mar. La mar”, con su vacilación entre el artículo masculino y el femenino, sería precisamente el síntoma de una realidad no acotable mediante las categorías de un lenguaje convencional. Además, su asociación con un estado onírico –“En sueños, la marejada / me tira del corazón”– y previo a la represión paterna –“Padre, ¿por qué me trajiste / acá?”– permiten enlazarlo con aquel estadio feliz que Lacan denominaba Imaginario.

De hecho, la crisis que *Sobre los ángeles* pone de manifiesto podría leerse como provocada por la separación de ese estado prístino: el advenimiento del lenguaje podría ser el detonante de una caída que tendría como consecuencia esa serie de quiebras y cuestionamientos posteriores: la del sujeto, la de la expresión, la del propio mundo que se desvanece ante los intentos del hombre y de la palabra por aprehenderlo. La historia aparece aquí como caída y destrucción. Ese estado anterior permanecerá latente, esbozado a modo de ausencia utópica, generadora de sentidos e impulso incansable de la tarea poética. La quiebra y la desmembración lingüística no serían sino maneras de aludir a ese otro estado inalcanzable e inefable, mostrando así que la inexistencia real de lo perseguido es irrelevante, pues su carencia opera como matriz productiva.

Como se ha adelantado, la mayoría de los críticos reconocen una crisis plenamente lingüística en *Sobre los ángeles*; algunos de ellos enfatizan la caída en el lenguaje como una de sus causas principales. Geist es consciente de la alusión de Alberti a un estado armónico anterior al lenguaje –“an era before the existence of language” (1986:177)– que no deja de recordar al postulado

por Lacan o Kristeva: el Paraíso se pierde cuando adquirimos el lenguaje, que impone a la vez una separación y la conciencia de esa separación:

We acquire language when we lose Paradise (or perhaps more likely, we lose Paradise when we acquire language). Thus, for Alberti language paradoxically separates us from Heaven and gives us a consciousness of that separation. We try to recuperate Paradise through language, yet it constantly eludes us. Paradise does not exist in *Sobre los ángeles*: the poet can only apprehend it in its absence, describe it by its contrary (1986:178).

Jiménez Fajardo relaciona la expulsión del Paraíso con una incapacidad del sujeto para aprehender un mundo que parece desvanecerse – “the world tumbles through nothingness” (1985:54)– y también halla un vínculo entre historia y lenguaje que problematiza la oposición que traza García Montero, para quien una mirada a la historia colectiva posibilitaría la senda por la que huir de los abismos lingüísticos de la incomunicación. A propósito de “Tres recuerdos del cielo”, Jiménez Fajardo relaciona la caída en el lenguaje con la caída en la historia: “But events here antedate the fall into history. The beloved’s action has a creative effect: it is at the origin of language” (1985:60).

El objeto melancólico, el paraíso perdido, parece mucho más amplio que la infancia idealizada: implica un estado prelingüístico, ontológico, incluso social, anterior al actual y que, al mantener su eficacia, podría proyectarse utópicamente en un futuro³⁰⁴. El cotejo con los hechos biográficos del autor empírico que realiza el autor granadino para probar el carácter impostado de la melancolía albertiana no parece, entonces, invalidar la potencialidad de algo que, si bien no existe, funciona.

Esta comprensión diferente de la melancolía podría ya servir de punto de partida para repasar con mayor detenimiento aquellas explicaciones en que García Montero basaba su lectura de *Sobre los ángeles*. Este poemario desvelaría la inexistencia del objeto melancólico mediante una anagnórisis

304 No se trataría solo de un periodo prelingüístico lo que se pierde, sino la plenitud (social, ontológica, amorosa) que se relaciona con la utopía. Así, para Geist, “Heaven is a literal utopia, a no-place and a no-time” y “Paradise, then, becomes a metaphor for everything irretrievable: lost faith, lost love, lost social order” (1986:178).

que afectaría, en primer lugar, a los recuerdos de infancia, que se revelarían crueles e indignos, en absoluto compatibles con la versión idealizada. En segundo lugar, García Montero se centraba en el descubrimiento de la nada melancólica para explorar una serie de “procedimientos desenmascadores del vacío”. La inversión de símbolos tradicionalmente positivos y la fragmentación del discurso actuarían como indicios de una determinada lucidez: la que proporcionaría el desvelamiento de la nada identitaria.

Una mirada a los poemas en que García Montero apoya sus lecturas enseguida halla rastros de un conflicto que tiene, de una u otra manera, por objeto ineludible el lenguaje. La misma mirada a la infancia que el granadino explora está impregnada de una problematización de la palabra humana. Si bien García Montero presentaba el poema “Los ángeles crueles” como un reconocimiento de una maldad infantil, que simbolizaba la incoherencia de idealizar esta época³⁰⁵, lo cierto es que los pájaros ciegos a los que el poema alude escenifican de modo bastante diáfano la problematización del canto³⁰⁶. Son los “picos”, y no los ojos, los que están “ciegos” en el poema, y no pueden dejar de remitir a la dificultad del canto, al menos de un canto nítido o articulado. La “voz” aparece igualmente perforada por ese “rojo alambre en celo”, emblema de una esfera artificial nefasta. Y su realización libre parecía darse más bien en otro mundo, el de los “sueños”: frente a una ceguera que se liga a la muerte –“Ciegos, muertos”–, surge otro estado armónico en el que el lenguaje contactaba con la naturaleza: “la mar, los campos, las nubes, / él árbol, el arbolillo...”. El resultado –“¿Cómo quieres que volemos?”– es familiar: una sensación de encierro e inmovilidad:

Pájaros, ciegos los picos
de aquel tiempo.
Perforados,
por un rojo alambre en celo,
la voz y los albedríos,

305 Nantell (1991) explica que muchas de las interpretaciones de Alberti se han basado en sus escritos autobiográficos, y han ignorado que *La arboleda perdida*, como toda obra autobiográfica, es un ejercicio narrativo plagado de silencios e incoherencias.

306 Para Andrés Soria Olmedo, en este poema se “rompe con la pureza, con la tónica sureña y las directrices juanrramonianas” (1980b:163).

largos, cortos, de sus sueños:
la mar, los campos, las nubes,
el árbol, el arbolillo...
Ciegos, muertos.
¡Volad!
-No podemos.
¿Cómo quieres que volemos? (1988a:410)³⁰⁷.

Algo similar sucede con “El ángel desconocido”, la composición en la que García Montero se centra para explicar el engaño de una melancolía que encubre un hueco estéril, al mostrar que “los ecos del pasado no hablan de una pérdida, sino de un vacío, de una estafa” (2006b:64). Es obvio que el sujeto lírico se halla estupefacto ante un cambio en su condición, que ha desvirtuado su verdadera naturaleza o, al menos, una naturaleza “otra”: “Yo era... / Miradme”. Pero es sintomático que ese otro estadio anterior esté aludido mediante su ausencia: los puntos suspensivos indican la insuficiencia del lenguaje actual para dar cuenta de lo desvanecido. Fuera lo que fuera, se ha perdido la capacidad de nombrarlo, y quizá esta evidencia nos pueda estar sugiriendo que lo anhelado consistiese precisamente en un lenguaje capaz de alcanzar las cosas y de expresar el yo:

¡Nostalgia de los arcángeles!
Yo era...
Miradme.

Vestido como en el mundo,
ya no se me ven las alas.
Nadie sabe cómo fui.
No me conocen.

Por las calles, ¿quién se acuerda?
Zapatos son mis sandalias.
Mi túnica, pantalones
y chaqueta inglesa.

307 El resto del poema presenta un deseo de metamorfosis por parte de un viento que parece querer alcanzar la consistencia de la materia: “Jardines que eran el aire / de aquel tiempo. / Cañas de la ira nocturna, / espolazos de los torpes, / turbios vientos, / que quieren ser hojas, flor, / que quieren... / ¡jardines del sur, deshechos! / Del Sur, muertos”. Pero incluso estas entidades han perdido su vitalidad y hoy son restos difuntos: “En tus manos, / aún calientes, de aquel tiempo, / alas y hojas difuntas. / Enterremos.” (1988a:410-411).

Dime quién soy.

Y, sin embargo, yo era...

Miradme. (1988a:389-390).

Parece también pertinente analizar a esta luz “Los ángeles colegiales”. García Montero lo utiliza como término de comparación para contrastar con el tratamiento más feliz que se hará de la infancia en *De un momento a otro*. Frente a una idealización de la niñez cuya mentira originaría la frustración y el vacío más desesperados, el análisis ideológico y la mirada histórica efectuados en poemas como “Colegio” le sirve a García Montero para exaltar la segunda solución poética. Sin embargo, y como se verá, el giro no responde tanto a una renovada voluntad colectiva como a una recuperación de la confianza en la capacidad referencial del lenguaje para aprehender un mundo caracterizado por la estabilidad y la consistencia empírica.

En cambio, en el poema de *Sobre los ángeles* el mundo parece en cierto modo modulado por la imaginación de los muchachos, que poseen una amplitud (poética) de miras que escapa a la estrechez de la razón y el empirismo. Una sabiduría virgen y ajena a normas y convenciones aparece como posible resto de ese ideal estado prelapsario, al que se encuentran todavía cercanos. Como en la utopía, el espacio y el tiempo son entidades flexibles, pues “una circunferencia puede no ser redonda” y “la luna” “adelanta el reloj de los pájaros”:

Ninguno comprendíamos el secreto nocturno de las pizarras
ni por qué la esfera armilar se exaltaba tan sola cuando la mirábamos.
Sólo sabíamos que una circunferencia puede no ser redonda
y que un eclipse de luna equivoca a las flores
y adelanta el reloj de los pájaros. (1988, I, 435).

Es significativo que aparezca tematizada la “tinta china” puesto que, además de recordarnos a la tinta negra baudeleriana, supone un indicio de la negatividad inherente a la escritura. La incompreensión del carácter escritural de los dedos –“ninguno comprendíamos ... por qué nuestros dedos eran de tinta china”– se une al contraste entre vida y literatura, que esboza un verso en que “la tarde cerraba compases para al alba abrir libros”.

Los niños perciben de modo intuitivo y espontáneo –y la imprecisión vanguardista del poema ayuda a transmitir esa sensación de indefinición y de desconcierto– que lo escrito no se corresponde con lo vital: no comprenden “por qué nuestros dedos eran de tinta china”, significando quizá la paradoja de tratar de apresar la esencia del mundo con un lenguaje que lo evacua. Frente a él y de modo incompatible, los niños poseen ese otro modo cognitivo que proporciona la calidad poética de la imaginación, que flexibiliza la realidad –“una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada”– y la abre a nuevas posibilidades al convertirlos en “estrellas errantes”³⁰⁸. Esa certeza no racionalizada –“sólo sabíamos”– introduce otro modo de conocimiento y significación ontológica:

Ninguno comprendíamos nada:
ni por qué nuestros dedos eran de tinta china
y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros.
Sólo sabíamos que una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada
y que las estrellas errantes son niños que ignoran la aritmética. (1988, I, 435).

En cambio, como se verá, en “Colegio” el mundo aparece como una entidad sólida, que ya no ofrece problemas para un lenguaje fiable capacitado para explicarla y racionalizarla.

Otro punto relevante es la conexión entre Alberti y Bécquer a través de las imágenes del eco y del espectro. García Montero identificaba en el *eco* albertiano un grado más de negatividad respecto al de las *Rimas*: si

308 Para Soria Olmedo, en “Los ángeles colegiales” es “donde se tematiza la fuente concreta que ha sido origen del mundo religioso que lo tiene apesado y de donde desea salir: el colegio. El poeta desprecia la ciencia, la educación, las normas impuestas, en nombre de lo irracional e inasible, lo que él entiende por poético, que a la vez es lo intuitivo, algo que no puede ser aprendido” (1980b:188).

Bécquer aludía a una tonalidad poética y a una “verdad inasible” mantenida al margen de la impureza colectiva, para Alberti, el eco está vacío y no contiene nada. Sin embargo, lo que García Montero parece acoger bajo la imagen del eco es todo lo que no es fácilmente simbolizable con el código lingüístico convencional, identificando lo no decible con lo no existente. La palabra colectiva parecería, entonces, el método idóneo para rellenar ese vacío revelado por el eco. En este sentido, la actitud del poeta granadino frente a él recuerda a la mantenida frente a la ruina, como se ha visto en el capítulo anterior, en la medida en que ambos parecen ofrecer un espacio aprovechable. Lo cierto es, sin embargo, que el eco en Bécquer no se puede desligar de una conciencia romántica del lenguaje y del desencuentro entre la palabra y la realidad imaginativa, reconocida ya en la famosa Rima I³⁰⁹.

Lo mismo sucede con el *fantasma* y su filiación becqueriana: en la “Introducción sinfónica” de 1868 presenta precisamente como entidades fantasmales a aquellos “extravagantes hijos de mi fantasía” que, esperando su encarnación lingüística, vagan “por los tenebrosos rincones” de la mente del poeta. No es difícil ver que la figura espectral está íntimamente relacionada con una conciencia del desencuentro, que amenaza a la poesía: los espectros vendrían a ser esas entidades que, todavía no vestidas con el lenguaje, corren el riesgo de quedarse en ese limbo, ya que “entre el mundo

309 La no correspondencia entre ambas esferas es obvia en el deseo imposible de Bécquer de hallar un manera de escribir ese himno gigante y extraño: “Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas” (1984:97). Pero el eco alude, además, a una problematización de la mimesis que estaría llena de potencialidades: así, frente a la inmediatez de la imagen que supone el mito de Narciso, el de Eco apuntaría a la necesaria mediación que supone la representación lingüística (Pérez Villalón 2010, Hollander 1984). Ya se ha visto en el capítulo segundo de este trabajo la lectura ideológica que hacen Miguel Ángel García y Luis García Montero de la equiparación entre poesía y mujer en los versos de Bécquer. García Montero, además, dedica parte de “Gustavo Adolfo Bécquer y la épica de la intimidad”, incluido en *El sexto día*, a analizar la famosa Rima I. Después de indicar las características que hacen de Bécquer un poeta moderno –como sus semejanzas con Baudelaire, que también resalta Miguel Ángel García en “La mujer a la moda de Bécquer” (2010)–, García Montero explica la contradicción ideológica que encierra la posesión de un himno grandioso que debe ser relegado a la esfera de la intimidad: “El poeta sabe un himno gigante, una de esas composiciones llamadas a conmover a la sociedad, a representar los ideales colectivos de una nación o de un grupo con voluntad de alianzas y de caminos amplios. Pero este himno se reduce por fuerza a la intimidad, porque nace para ser cantado a solas, al oído de una mujer” (2000:180).

de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra” y esta es “tímida, perezosa” (Bécquer 1984:91). Es decir, insuficiente.

Este vacío que se esconde dentro del eco sería también, según la lectura de García Montero, el producto de otra serie de procedimientos poéticos. García Montero destacaba especialmente la inversión de símbolos que, como la nieve, la pureza infantil, el amanecer o la luz, habían tenido un sentido tradicionalmente positivo en la historia literaria, pero que la modernidad habría sometido a una intensa degradación. Esta lógica reversora no es gratuita ni está únicamente asociada a una nada derivada del precipicio interno del yo lírico. Los propios poemas que cita García Montero exhiben un conflicto alrededor del lenguaje que adquiere diversas modulaciones, tanto en su bosquejo de un paraíso prelingüístico como en la enunciación de la insuficiencia del lenguaje humano. Ambos motivos aparecen, en mayor o menor grado, en composiciones como “El alba denominadora”, “Tres recuerdos del cielo”, “El ángel de arena” o “Muerte y juicio”, que García Montero cita repetidamente.

“El alba denominadora” le proporcionaba a García Montero dos ejemplos de entidades –la nieve y el amanecer– cuyo sentido positivo era pervertido para significar el vacío interior. La nieve, en principio una reminiscencia lógicamente alegre de “la felicidad infantil ante un fenómeno exótico en El Puerto” (2006b:65), acaba por volverse algo “llamado a engañar y desaparecer” al simbolizar la inconsistencia de “las ilusiones de la subjetividad” (2006b:66). El poeta citaba el verso “Error de nieve en agua, tu nombre”, y explicaba que pertenecía a un poema amoroso en el que la amada no vendría sino a constituir un ente especular para el yo lírico. De ahí procedería el esfuerzo del poeta por hallar un nombre adecuado (2006b:66).

Sin embargo, la verdadera perversión del alba podría ser la operada por su identificación con el momento del lenguaje, que se revela además como un instrumento fallido: el inicio al que remite es al de la incapacidad de nombrar. La historia parece empezar con una madrugada que va ensayando distintas denominaciones para ese tú, pero todas ellas yerran,

y las imágenes –“Sueño equivocado, Ángel sin salida, Mentira de lluvia en bosque”; “¿Vertida estrella, Confusa luz en llanto, Cristal sin voces?”– ofrecen el desencuentro como denominador común, testificando el fracaso del lenguaje ante la tarea de etiquetar y compartimentar una realidad que parece quedar al margen siempre. Así, la “lluvia” no es sino una “mentira” ante el nombre que la evoca. Y el “nombre” sólo se puede definir como “error”:

A embestidas suaves y rosas, la madrugada te iba poniendo nombres:
Sueño equivocado, Ángel sin salida, Mentira de lluvia en bosque.

Al lindero de mi alma que recuerda los ríos,
indecisa, dudó, inmóvil:
¿Vertida estrella, Confusa luz en llanto, Cristal sin voces?

No.
Error de nieve en agua, tu nombre. (1988a:430).

Geist realiza una lectura metapoética de la composición: frente a la fe en la posibilidad para denominar la realidad que se desprendería del poema guilleniano “Los nombres”, la pieza de Alberti muestra la palmaria incapacidad del lenguaje para realizar la misma tarea, en un poema que “questions the poetic process itself” (1986:170). Las expresiones que el amanecer prueba para aludir a ese tú no vendrían a ser sino “metaphors for poetry itself” (1986:170)³¹⁰.

310 Morris, en cambio, ve en el último verso de “El alba denominadora” el indicio de la redención o solución definitiva del problema del lenguaje mediante el acto de escritura, contraponiéndose a otras lecturas que enfatizan la conciencia de desajuste lingüístico entre el lenguaje y la realidad que suponen los nombres. “Error de nieve en agua, tu nombre” aludiría no a un último y definitivo fallo del lenguaje a la hora de abrazar el mundo, sino a una metáfora que “conecta el nombre al destino de la nieve que se derrite en el agua” y así conjura el carácter negativo de las seis metáforas anteriores. Su conclusión es esta: “Aquí Alberti demuestra el poder inagotable de las palabras para reafirmar, redefinir, renombrar y, al hacerlo, replantear la vocación del poeta, su negación a aceptar el silencio como una solución a sus problemas. El temor al mutismo lo articula Alberti elocuentemente en *Sobre los ángeles*: el escribir es una derrota del silencio, y la obra es ejemplo de la creatividad triunfante que, dentro del contexto de los problemas personales, es una liberación, y, dentro del contexto de su trayectoria poética, es un renacimiento, una exhibición briosa de la diferencia que tanto desconcertó a Vela” (2008:164).

La impugnación de la pureza que provoca la percepción de esos símbolos –alba y nieve– profanados tendría otra de sus manifestaciones en el poema “Tres recuerdos del cielo” (1988a:427)³¹¹. García Montero se refiere a esta extensa composición para aludir, además de a la utilización de versos bécquerianos como epígrafes de sus distintas secciones, al carácter inexistente y por tanto falaz de ese cielo ideal: la prueba de su irrealidad sería precisamente su pertenencia a un ámbito “otro”, el anterior al nacimiento:

La pureza, como se esfuerza en imaginar todavía la nostalgia rota de “Tres recuerdos del cielo”, sólo resultaba posible “cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña”. O sea, una ilusión anterior al nacimiento, a la experiencia de la vida (2006b:66)³¹².

Pero esa “pureza” no era solo anterior al nacimiento, sino al lenguaje humano. El poema recrea la pérdida del paraíso, la caída en la historia a través de la memoria quebrada y precaria del edén. Y no es difícil comprobar cómo es precisamente la negatividad del lenguaje uno de los detonantes de esta degradación. Ese “cielo” rememorado un tanto platónicamente se caracteriza por un estado pre-verbal, como se puede deducir del “Prólogo”: “Todo” era “anterior al balido y al llanto”, e incluso la división genérica parece ser consecuencia de una estrategia lingüística: “la luz ignoraba ... si el mar nacería niño o niña”. Allí no existían tampoco ni el “cuerpo”, ni el “nombre” ni el “tiempo”, es decir, los tres ámbitos que encierran al sujeto en la terrenalidad: el cuerpo y su precariedad física; el lenguaje que deforma la vivencia, y el tiempo que impone límites a la vida. El estadio idílico que se anhela parecía caracterizarse también por una sed de contacto con el mundo y las cosas, que

311 Soria Olmedo se refiere a la herencia de Bécquer en esta composición: “Su tono general, onírico, misterioso, es precisamente la faceta de Bécquer que a Alberti le impresiona decisivamente” (1980b:173).

312 Es curioso cómo inmediatamente después relaciona el descubrimiento de la inexistencia del cielo con el sobrevenimiento de un lenguaje insuficiente en “El alba denominadora”. De alguna manera el vínculo entre pérdida del paraíso y caída en el lenguaje sobrevuela de forma tácita. Decía García Montero: “Pues bien, a la hora de la verdad, del amanecer, cuando la luz ya no es ignorancia, sino lucidez, los nombres del poeta, o del amor, o del propio yo, son de este cariz: “sueño equivocado, ángel sin salida, mentira de lluvia en bosque, vertida estrella, confusa luz sin llanto, cristal sin voces, error de nieve en agua”. Cuando ya no es posible imaginar los trineos felices en la nieve del alma, el poeta califica al amor como “pulpo de sombra, malo” (2006b:66).

posteriormente se difuminan. Así, el “viento soñaba melenas”, el “fuego”, “claveles” y “mejillas”, y el “agua”, “labios” para beberse mutuamente:

No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel.
Todo, anterior al balido y al llanto.
Cuando la luz ignoraba todavía
si el mar nacería niño o niña.
Cuando el viento soñaba melenas que peinar,
y claveles el fuego que encender, y mejillas,
y el agua unos labios parados donde beber.
Todo anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo.
Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo... (1988a:427).

El “Primer recuerdo”, encabezado por el verso becqueriano “una azucena tronchada”, redonda en la cualidad felizmente ignorante del tú habitante del paraíso: “No sabía”. No existe autoconciencia, pues la “luna” es un “espejo” en el que ese ser se refleja “mirándose sin verse”, y esta ceguera va acompañada de una ausencia de lenguaje, pues está “a un silencio asomada”. Sin embargo, el hecho de que fuera anterior “al arpa, a la lluvia y a las palabras” no inhibía su sensibilidad, ya que “temblaba con las estrellas, con la flor y los árboles”. Así dice la primera parte:

Paseaba con un dejo de azucena que piensa,
casi de pájaro que sabe ha de nacer.
Mirándose sin verse a una luna que le hacía espejo el sueño
y a un silencio de nieve, que le elevaba los pies.
A un silencio asomada.
Era anterior al arpa, a la lluvia y a las palabras.
No sabía.
Blanca alumna del aire,
temblaba con las estrellas, con la flor y los árboles.
Su tallo, su verde talle. (1988a:427-428).

La aparición del yo lírico trata de instaurar en esa ceguera una mirada que desencadena la visión lúcida y desencarnada de la realidad y determina la muerte de aquel estado primero. Es relevante la comparación de estos

“ojos” funestos con “dos lagunas” y “dos mares”, pues de nuevo evidencian cierto vínculo entre la negatividad lingüística y la imaginería acuática. También parece pertinente tener en cuenta el carácter ambiguo de esa muerte, que no es total pues no impide el desplazamiento físico de esa figura femenina, sino que más bien la reduce a una presencia espectral. Es una “muerta” con vida:

Con las estrellas mías
que, ignorantes de todo,
por cavar dos lagunas en sus ojos
la ahogaron en dos mares.
Y recuerdo...

Nada más: muerta, alejarse. (1988a:428).

El “Segundo recuerdo” ofrece más pistas acerca de la naturaleza de esa muerte y del estado anterior a ella. Además de la alusión, mediante la cita becqueriana, a un tipo de lenguaje no articulado y animal, el fragmento confirma que ese lugar prístino era anterior al lenguaje y al cuerpo: “antes de que tú me preguntaras / el número y el sitio de mi cuerpo”. La causa de la caída parece ser precisamente esa “primera palabra”³¹³. Pese a posibilitar

313 Críticos como Geist y García Sarriá comparten esta lectura. Geist, como se ha adelantado, relacionaba la pérdida del Paraíso con la entrada en la historia y el lenguaje y explica que es precisamente el intento de recuperarlo lingüísticamente lo que determina el alejamiento de un edén irreductible al lenguaje. Así, este poema ilustraría cómo el Paraíso se convierte en símbolo de todo aquello que la mediación lingüística hace irrecuperable (1986:178). Por su parte, García Sarriá, que enfatizaba la radical ruptura del código que ejecutaba *Sobre los ángeles*, reconoce precisamente en el “Prólogo” de esta composición la reminiscencia de un “mundo prístino”, del que solo puede dar cuenta una “profunda alteración de la lengua” en absoluto gratuita, sino vehículo de una “visión profundamente alterada también del mundo y de las cosas” (1978:40). El reconocimiento de esta potencialidad del lenguaje estaría ligado al ensanchamiento del concepto de realidad que este puede operar: “En nuestros comentarios de la poesía de Alberti nos hemos limitado al plano lingüístico pero nos parece indudable que la profunda alteración de la lengua tenía que abocar necesariamente a una visión profundamente alterada también del mundo y de las cosas. En el último ejemplo citado Alberti nos da la instalación de un mundo prístino en el que las categorías racionales ordinarias han desaparecido. Es necesario situarse en tal perspectiva para que la belleza del verso, “y el agua (soñaba) unos labios parados donde beber” nos cale y nos permita entrever por unos instantes esa visión de lo surreal en la que las contradicciones lógicas quedan abolidas. Durante esos momentos al menos nuestra visión de las cosas queda ampliada para incluir en ella esa surrealidad que el poeta ha conseguido expresar en su poesía” (1978:40). Incluso C. B. Morris, que postula que la insuficiencia del lenguaje que lamenta Alberti acaba siendo conjurada por el propio acto de escritura del poemario, vislumbra en este poema ciertos enlaces entre el lenguaje y la

el “encuentro” de los dos sujetos, alberga una enorme ambigüedad al ser consecuencia de esa recién adquirida capacidad de visión –“al mirarme en la nada”– que, como se ha visto en la estrofa anterior, estaba directamente relacionada con la muerte:

También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo.
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste en la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.

Entonces, nuestro encuentro. (1988a:428).

De hecho, en el “Tercer recuerdo” aparecerán referencias a la acción negativa de ese lenguaje castrador. El nuevo estado se halla sujeto a las órdenes de una autoridad que sustituye la riqueza natural por su imperfecta réplica libresca, frente a un momento anterior en el que aún no había “decretado el rey que la violeta se enterrara en un libro”. La realidad era algo plenamente existente precisamente porque estaba al margen de los intentos lingüísticos por encerrarla. El amor no necesitaba nombres, y la “golondrina” becqueriana, por tanto, “viajaba sin nuestras iniciales en el pico”. El “abanico” del verso final vendría a simbolizar la artificialidad lingüística, que frustra la plenitud natural de aquella “nuestra luna primera”:

muerte: “el libro sirve de tumba”, explica (2008:161). Andrés Soria Olmedo lo lee en esta línea: “Pieter Wesseling estudia estos poemas desde una perspectiva metapoética, de modo que según él, el prólogo aludiría al momento de la creación poética, el primer recuerdo simbolizaría el mundo anterior, límbico, el Segundo recuerdo la invención de la palabra, y el tercero contendría referencias a la decadencia del romanticismo. Para nosotros, el alcance del poema es mucho más general y más pesimista: en efecto, este mundo perfecto no puede ni siquiera llegar a ponerse en movimiento, al hacer su aparición la imagen de la muerte, que se cruza ante la idílica visión, rasgándola” (1980b:186).

Aún los vales del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve,
ni los aires pensado en la posible música de tus cabellos,
ni decretado el rey que la violeta se enterrara en un libro.

No.

Era la era en que la golondrina viajaba
sin nuestras iniciales en el pico.

En que las campanillas y las enredaderas
morían sin balcones que escalar y estrellas.

La era

en que al hombro de un ave no había flor que apoyara la cabeza.

Entonces, detrás de tu abanico, nuestra luna primera. (1988a:429).

No parecería demasiado arriesgado establecer a partir del análisis de este poema ciertas concomitancias con las teorías de Lacan y Agamben. La caracterización prelingüística que adquiere ese lugar primigenio lo vincula de alguna manera con la teorización lacaniana del Imaginario. Esta conexión aparece todavía más perfilada por la naturaleza corruptora de un lenguaje que destierra al individuo del paraíso y lo somete a una autoridad castradora. En el nuevo estado, el lenguaje somete al hombre a los dictados de su insuficiencia, imponiendo etiquetas precarias para un mundo que permanece, como lo Real lacaniano, siempre al margen desde entonces. Si queda algún reducto de aquella otra etapa, se hallará siempre ligada a un tipo de vivencia lingüística “otra” que, como explicaba Agamben, perturba las limitadas significaciones convencionales con ecos fantasmales de otros sentidos posibles, y efectúa una apertura por donde se desliza la utopía.

Otro de los poemas albertianos que García Montero cita como revelador del vacío que la idealización de la infancia contiene es “Muerte y juicio”. La verdad cruel de la niñez aparecía como consecuencia de una mirada lúcida e inteligente que trae consigo esas “palabras duras” que aparecen en “El ángel de arena”³¹⁴.

314 Se pueden recordar las palabras, ya citadas, de García Montero al respecto: “Quien se atreve a ver con sus propios ojos las postales nostálgicas desemboca en un “sí”, que no es exaltación vitalista, sino ironía trágica. Recordemos la lección de “El ángel de arena” ... La vigilancia agobiante de los jesuitas y de los numerosos tíos, evocada después en *La arboleda perdida*, se desplaza aquí a los ojos de un niño confundido con el mar. Este niño, expulsado no ya del colegio, sino del cielo, va a descubrir que la

Una lectura detenida de “Muerte y juicio” muestra que si la perversión de la infancia está ligada a su vacío, este vacío depende irremisiblemente de un lenguaje cuyo aprendizaje se impone al niño. Así, la visión crítica de la institución escolar está motivada por una conciencia de la abstracción y negatividad de una serie de conceptos escriturales, que despojan el mundo de su calidez vital y acaban con aquel otro estadio virginal y armónico. En la segunda estrofa, el sujeto lírico recuerda la infancia como un espacio “hueco” que, como resultado de la caída de un ángel “desprendido”, origina la devastación: es ya “tizo electrocutado”, “ceniza”, zona liminar “entre la muerte y la nada”. La frontera entre los individuos se difumina ante la precariedad del lenguaje para individualizar el “tú”, el “yo” y el “niño”:

Tizo electrocutado, infancia mía de ceniza, a mis pies, tizo yacente.
Carbunco hueco, negro, desprendido de un ángel que iba para piedra
nocturna,
para límite entre la muerte y la nada.
Tú: yo: niño. (1988a:432).

Esta situación contrasta directamente con un estadio anterior que todavía “bambolea” en el caos presente. Su peculiar naturaleza, la de un lenguaje de “gritos” carentes de referencialidad y previos al nacimiento –“anteriores al mundo”– induce a relacionarlo con esa caída con el lenguaje que se impondrá posteriormente. La llegada al mundo del “niño” aparece ya concebida en términos de degradación, de “descenso”:

Bambolea el viento un vientre de gritos anteriores al mundo,
a la sorpresa de la luz en los ojos de los recién nacidos,
al descenso de la vía láctea a las gargantes terrestres.
Niño. (1988a:432).

infancia es un territorio de robos y crímenes. Mientras conserva la ingenuidad parece posible el desnudo, el traje del paraíso, la apuesta por las estrellas, la ilusión del viaje. ¡Sí, sí! En cuanto ve, en cuanto abre los ojos y comprende, se imponen las palabras duras. Más valiera cerrar los ojos, dormir, no ver. Porque la lucidez dicta una sentencia cruel. En el poema “Muerte y juicio” se destruye pormenorizadamente la mitología de la infancia” (2006b:67).

Las tres estrofas siguientes son fundamentales, pues en ellas se puede observar que las críticas al aprendizaje no proceden solamente de la transmisión de un contenido autoritario y caduco de índole religiosa. No hay en ellas referencias a esa cosmovisión reaccionaria en la que García Montero cifra un compromiso latente, que encontraría un desarrollo más adecuado y sosegado en ulteriores composiciones. En realidad el vacío que se encubre o descubre es el creado por el lenguaje. La primera de estas estrofas ofrece repetidas imágenes de frío y muerte, pero es especialmente interesante tener en cuenta la vinculación de esta gelidez con el material escolar, en esa “frialdad de tiza amortajada en los yelos”. De ella dependería el desahucio de la vida y del calor humano. En la segunda, la mención a esas primeras palabras redundante en este vínculo entre el lenguaje y la negatividad: crean “sueños sin nadie” y están “muertas”, unidas a un tremendo “cansancio frío”, probablemente el surgido de un esfuerzo imposible. Tampoco debe obviarse la referencia a la superioridad sobre ellas de un “mar” que las “devora”. El contraste entre el mundo y la versión desangelada que de él proporciona el lenguaje es explorada en la tercera estrofa, en la que “las flores” aparecen “desangradas” al contacto con ese “aburrimiento de cartillas y pizarrines”. El lenguaje aparece totalmente desprovisto de funcionalidad pues los vínculos que establece con el mundo son irrisorios. Por eso el yo lírico puede dedicarse a identificar unos signos con otros: la imposibilidad de sentido que los caracteriza los convierte en meros significantes que pueden reenviarse constantemente unos a otros, manteniendo el significado al margen e impugnando una realidad artificialmente compartimentada:

Una cuna de llamas, de Norte a Sur,
de frialdad de tiza amortajada en los yelos
a fiebre de paloma agonizando en el área de una bujía,
una cuna de llamas, meciéndote las sonrisas, los llantos.
Niño.

Las primeras palabras, abiertas en las penumbras de los sueños sin nadie,
en el silencio rizado de las albercas o en el eco de los jardines,

devoradas por el mar y ocultas hoy en un hoyo sin viento.
Muertas, como el estreno de tus pies en el cansancio frío de una escalera.
Niño.

Las flores, sin piernas para huir de los aires crueles,
de su espoleo continuo al corazón volante de las nieves y los pájaros,
desangradas en un aburrimiento de cartillas y pizarrines.
4 y 4 son 18. Y la X, una K, una H, una J.
Niño. (1988a:433).

En medio de ese caos creado por un lenguaje categorizador, “de mapas confundidos y desiertos barajados”, el niño aún guarda una “memoria” –precaria o “extraviada” al haber sido domesticada hasta casi convertirse en un depósito de “nombres y fechas”– de otra plenitud: la simbolizada por esos “afluentes del cielo”. Pero la acumulación funesta de esquemas y abstracciones –“ecuaciones, triángulos, fórmulas y precipitados azules”– viene solo a predecir la caída de su alma, que es, de modo muy significativo, consecuencia directa de un acto de lenguaje performativo: el ejecutado por las “voces” de unos “ángeles” que “anunciaron la botadura y pérdida de tu alma”. La anunciación angélica contiene ahora un mensaje negativo:

En un trastorno de ciudades marítimas sin crepúsculos,
de mapas confundidos y desiertos barajados,
atendida a unos ojos que preguntan por los afluentes del cielo,
a una memoria extraviada entre nombres y fechas.
Niño.

Perdido entre ecuaciones, triángulos, fórmulas y precipitados azules,
entre el suceso de la sangre, los escombros y las coronas caídas,
cuando los cazadores de oro y el asalto a la banca,
en el rubor tardío de las azoteas
voces de ángeles te anunciaron la botadura y pérdida de tu alma.
Niño. (1988a:433).

Sin embargo, otra vivencia lingüística parece vislumbrarse de la mano de la anegación en el mar. Como en Baudelaire, el abismo marino aparece como

un lugar que ofrece la promesa de una huida del infierno alegórico pero, a diferencia del francés, Alberti reduce esa esperanza a una pretensión: el “fondo de las mareas” aparece como ese espacio en que “el azogue, el plomo y el hierro pretenden ser “humanos” y “tener honores de vida”. El “desnudo” de la última estrofa es el resultado de ese intento arriesgado, de esa valentía que supone el despojarse de los trajes con que el lenguaje convencional viste al mundo. No es, por tanto, una consecuencia del descubrimiento de un vacío en el seno de la actividad melancólica, como pretendía García Montero. Ese desnudo es el resultado de una pérdida de inocencia que convierte al muchacho en un escéptico frente al lenguaje y la escritura: así, ya no creerá ni en el mito que supone Venus ni en otras historias transmitidas librescamente, en otras realidades aprendidas lingüísticamente:

Y como descendiste al fondo de las mareas,
a las urnas donde el azogue, el plomo y el hierro pretenden ser humanos,
tener honores de vida,
a la deriva de la noche tu traje fue dejándote solo.
Niño.

Desnudo, sin los billetes de inocencia fugados en sus bolsillos,
derribada en tu corazón y sola su primera silla,
no creíste ni en Venus que nacía en el compás abierto de tus brazos
ni en la escala de plumas que tiende el sueño de Jacob al de Julio Verne.
Niño.

Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni de postura.
(1988a:434).

Todo ello proporciona pistas para leer esa referencia última a un infierno ubicuo e interior a todo hombre, y que para García Montero representa el hallazgo de la nada en el interior de la subjetividad. Sin embargo, ese infierno no puede dejar de ligarse a todo el cuestionamiento de la representación que el poema planteaba, al repasar críticamente toda una serie de imágenes –“voces”, “triángulos”, “nombres y fechas”, “mapas”, “palabras”, “4” y

“18”– que, aunque intentan ofrecer un reflejo fidedigno de la realidad, lo que hacen es enfriarla y traicionarla en copias precarias. Además de la censura de unos determinados valores ideológicos relacionados con la educación católica, el poema ensaya una problematización del valor del lenguaje que ha sido también abordada en “Los ángeles colegiales”, como se ha visto.

De este modo, la lucidez provocada por el vacío derivaría también del lenguaje. Se ha visto cómo las técnicas que García Montero identificaba como desveladoras del vacío se apoyaban en una serie de poemas que contenían una intensa reflexión sobre la negatividad del lenguaje. De hecho, esta conexión íntima ha sido puesta de manifiesto por algunos críticos como Geist, quien explica que el vacío representa precisamente “the space of language and poetry” en el poemario. El hecho de que la poesía aparezca definida mediante imágenes de ausencia en una colección excepcional ofrece ya un primer indicio de su potencialidad.

Yet the paradigm of emptiness does more than convey an image of body without soul. It defines the space of language and poetry in *Sobre los ángeles*. Evicted from its normal social space, language seems to move into the void left by the *desahucio*. The negative spaces of “pozos”, “bodegas”, “simas negras”, “boquetes”, even “esas ausencias hundidas que sufren los muebles desvencijados” (“Los ángeles muertos”, p. 155), become the domain of language: “Sé que habitan los pozos frías voces” (“El ángel del misterio”, p.113). This is the only space in which poetry can exist, and at the same time, language is the only thing that can fill it. Withdrawn into these hollows, language searches insistently for meaning: “Nadie lo sabe”, “No saben nada” (“Paraíso perdido”, p.66), “que no sé”, “Te pregunto”, “Dímelo” (“Desahucio, p. 71) (1986:167).

La fragmentación del lenguaje que García Montero identifica, y que presenta como derivación estilística de la fragmentación de un sujeto que descubre su propio vacío, es la que, forzando los límites que impone el código y la convención, genera ese vacío potenciador de la lucidez. El sujeto descubre que sus idealizaciones melancólicas están encubriendo un hueco estéril, pero ese vacío está inserto en la propia naturaleza del lenguaje

poético y, en la medida en que supone una rendija por la que se filtra un flujo de sentidos que nunca se asientan, actúa como espacio propenso para la postulación de la movilidad permanente y atenta que requiere la utopía.

En este sentido, la lectura de García Montero revelaría otra modalidad aún más imbricada de melancolía, al soslayar esta potencialidad. La reticencia a explotar la centralidad del lenguaje erige a este mismo lenguaje en objeto de una melancolía que, precisamente por no haber precisado su objeto, lo revela como especialmente potente. Ya explica Nantell que la discusión sobre el carácter surrealista de *Sobre los ángeles* no hace más que soslayar el punto de debate clave que correspondería a la palabra³¹⁵; este procedimiento no sería más que otro subterfugio para evitar enfrentarse a la inseguridad provocada por un texto con un lenguaje poético tan rico que es capaz de desestabilizar todo intento de significado unitario, incluido, por supuesto, el que aquí se ha propuesto:

By focusing on the presence or absence of Surrealism in the text, attention has often been diverted away from the real debate taking place not *about* this collection of poems but rather *in* it. This debate, as will be demonstrated, concerns language and the labyrinth of irreconcilable semantic differences encountered in the poems as differing and deferring signs create and foster semantic displacement and instability while at the same time undermining a determinable reading of *Sobre los ángeles* (1991:148).

Incluso se puede reconocer un cambio en la actitud respecto al lenguaje en la evolución posterior de Alberti. Se ha visto cómo García Montero reivindicaba el poemario *De un momento a otro* (1937), por considerarlo un antídoto efectivo contra la nostalgia, un giro inteligente después de la anagnórisis que *Sobre los ángeles* le había proporcionado. El gaditano habría sustituido el vuelco subjetivo que descubría el vacío por una mirada

315 Ha habido posiciones encontradas respecto a la existencia de un auténtico surrealismo en la poesía española de los años veinte. Vittorio Bodini defiende la potencia de un movimiento surrealista propio, que tendría en el Alberti de *Sobre los ángeles* uno de sus representantes más conspicuos (1971:65). C.B. Morris se muestra más cauto y, aunque diferencia el caso español del francés, en el que hubo un movimiento institucionalizado y consciente capitaneado por Breton, cree que varios autores muestran rasgos de ese ideario creativo (1972:9). Paul Ilie habla abiertamente de un modo surrealista en la literatura española (1972).

sosegada y analítica respecto a un pasado que era abordado desde la conciencia de la colectividad y de la historia: los vínculos sociales que esta perspectiva lograba establecer aparecían como la recompensa reconfortante para un poeta que se había extraviado en el peor de los solipsismos. Pero el exilio habría truncado esa terapia, al obligar al poeta a abandonar su país natal y vagabundear por América y Europa; no obstante, García Montero reconoce cierto carácter endémico de la melancolía, al considerar la nostalgia de *Retornos de lo vivo lejano* y *Baladas y canciones del Paraná* como reverberaciones de una tendencia que, instalada en la propia raíz de una poesía entendida como búsqueda, impregnará de modo irremisible todas las obras de Alberti.

A esta visión se puede oponer ciertas objeciones. Por una parte, parece especialmente significativa en la transición de *Sobre los ángeles* a *De un momento a otro* la restauración de la confianza de Alberti en las posibilidades del lenguaje para captar una realidad sólidamente conformada de antemano. De hecho, un análisis del poema “Colegio”, que García Montero cita expresamente para ilustrar el cambio de actitud albertiano, se opone a “Los ángeles colegiales” o a “Muerte y juicio” en la benevolencia con que Alberti presenta una escuela en la que el niño ya no cuestiona ni la realidad ni los medios para aprehenderla, y dirige su atención crítica hacia los contenidos autoritarios y religiosos de esa educación.

García Montero veía en la sección “La familia” de *De un momento a otro* la prueba de que el “el resultado doloroso de una indagación ensimismada, hundida en la propia subjetividad, invita a buscar salidas al exterior” abriendo una vía caracterizada por “el compromiso político” (2006b:72). El poema “Colegio” actúa como una ilustración de la posibilidad de “superar la nostalgia, y la consiguiente desesperación” a través del “conocimiento histórico de la propia educación sentimental” (2006b:74). Pero en 1929 el sujeto poético daba cuenta de un mundo en crisis mediante un lenguaje en crisis, que refleja la misma fragmentariedad y desconexión; el paso a un énfasis crítico de tinte sociológico e ideológico se ha producido gracias a que otra crisis anterior, ontológica y lingüística, se ha cerrado (quizás en

falso). En “Los ángeles colegiales”, el niño sabía “que una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada” (1988a:435). Ahora, esa noción de lo real como una esfera amplia y compleja, que se mostraba esquiva ante las herramientas convencionales que trataban de conceptualizarla, desaparece en “Colegio”, donde los muchachos celebran el poseer “buena voz para el canto” y “pulso firme” para dibujar una circunferencia cuya relación con el mundo no se cuestiona en absoluto (1988a:614). Con esa renovada fe en la posibilidad referencial, el sujeto lírico puede emplear esas mismas herramientas lingüísticas para cuestionar una serie de *contenidos* y recordar una niñez dominada por la servidumbre religiosa y el conservadurismo hipócrita: “Veo los años, / los mismos que ahora escucho volver a mí esta tarde colgados de sotanas, / espantajos oscuros, / ... / dejando tras de sí una cola de tinta goteada de esperma sucia y vómito” (1988a:616-617). Así, puede rechazar toda nostalgia, proclamar que “No es posible, / no quiero, / no es posible querer para vosotros la misma infancia y muerte” (1988a:617) y conjurar definitivamente un paraíso que solo escondía un universo de depravación moral: “Pero ya para mí se vino abajo el cielo” (1988a:618).

Otros poemas de esta colección demuestran que es la posibilidad de representación realista lo que sustenta un compromiso entendido en términos contenidistas o temáticos. Es especialmente relevante, por la diferencia que supone respecto a su aparición en *Baladas y canciones del Paraná*, cómo la cuestión política se simboliza mediante referentes escriturales: el mapa de España actúa en varios poemas como metáfora privilegiada, para aludir a un país que se muestra a veces desdibujado y caduco: así sucede en “Geografía política”, donde un mapa descolorido representa a la vieja España conservadora (1988a:632).

En segundo lugar, la vuelta del sentimiento melancólico a raíz de la experiencia biográfica del exilio no vendría sino a confirmar el carácter problemático de la terapia ensayada en *De un momento a otro*, que constituiría tan solo la excepción en el corpus de Alberti. Pero sobre todo conviene resaltar que esa recaída nostálgica está muy a menudo unida a

nuevas reflexiones que cuestionan la entidad de las palabras y la consistencia del mundo. No es difícil ver un reconocimiento de la fragilidad del lenguaje para dar expresión lingüística a la levedad en la “Canción 2” o en la “Balada de lo que el viento dijo”; una conciencia de la negatividad de las palabras en la “Canción 4” y en la “Canción 5” o, de modo especialmente interesante, un vínculo explícito entre el objeto melancólico y la escritura en la “Canción 8”.

La “Canción 2” es un canto a la levedad que provoca la falta de pertenencia, pero la voz poética solicita unos “pies quebrados” para dar expresión a un mundo empírico desdibujado: “Para cantar lo que el aire / lleva sin casi llevarlo, / volved a mí, finos aires, / los aires cortos, ligeros, / de pies quebrados” (1988b:679). Hay incluso imágenes que recuerdan el análisis demaniano de Wordsworth: “Nada pesa, suspendido. / Vuela el árbol. / El bañado está en el aire, / por el aire los caballos” (1988b:678). La “Canción 12”, que García Montero contrasta con la fe en la claridad de un poema de Pedro Salinas, presenta a un sujeto cuyo caos interior redundante en una imposibilidad de expresión poética: “Pero si en mí está lo oscuro, / ¿cómo he de cantar diáfano?” (1988b:694). La “Canción 6” opone vida y escritura: “Lo que me importa es la vida / que se me va en cada canto” (1988b:709).

En la “Canción 8”, una nube con la forma del mapa de España desencadena el recuerdo del yo lírico: “Hoy las nubes me trajeron, / volando, el mapa de España”. Ya es significativo que, de nuevo, el objeto melancólico adopte un referente escritural, como lo es también el hecho de que su poder cautivador sea independiente de su inexistencia. Pese a estar compuesto de la inconsistencia de una nube, su reflejo puede adquirir enormes proporciones: “¡Qué pequeño sobre el río, / y qué grande sobre el pasto / la sombra que proyectaba!”. El espacio espectral, hecho de sombra, que este objeto crea, ejecuta una nueva vuelta de tuerca sobre la nostalgia, al mezclar el pueblo español natal del sujeto con los caballos propios del continente americano. Lo propio y lo ajeno se desdibujan en una

conjunción siniestra: “Se le llenó de caballos / la sombra que proyectaba. / Yo, a caballo, por su sombra / busqué mi pueblo y su casa”:

Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

Se le llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra,
busqué mi pueblo y mi casa. (1988b:687-688).

Tampoco es soslayable la encarnación de este objeto en la imagen del agua, que proyecta su poder destructivo en la imagen de la estrofa anterior. Pero sobre todo es muy significativo que, pese a moverse en este ámbito de radical irrealidad, el objeto anhelado es comparado con “una fuente con agua” que, aunque no existe ya (“no estaba”), sigue ofreciendo la paradoja de su funcionamiento: siempre “sonaba”. De esta manera, ese “agua que no corría / volvió para darme agua” aparece como ilustración inmejorable de la dinámica productiva de la melancolía, de la utopía y del poder del vacío:

Entré en el patio que un día
fuera una fuente con agua.
Aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.
Y el agua que no corría
volvió para darme agua. (1988b:688).

Además, el mar es también en este poema el espacio, la barrera indefinible e infranqueable que separa al sujeto de su objeto, al exiliado de su patria, en una mediación tan potente como aquella que gobierna el vínculo entre significativo y significado en el lenguaje.

La fuerza del lenguaje poético de Alberti no solo condiciona la apreciación teórica de la poesía de Alberti que hace García Montero, sino que determina también su relación intertextual con este precursor. La confianza en un signo lingüístico estable y armónico lo lleva a emprender la resimbolización del objeto melancólico albertiano –el mar– reduciendo su problematicidad lingüística, para tratar de asociarlo a un significado histórico, estabilizando así el sentido y minimizando el amenazador espacio vacío que emana de la quiebra lingüística.

Pero ese hiato entre significante y significado, siempre existente y en el que se ubica una zona de apertura fundadora, persiste, minando todo intento de sutura. La reescritura de García Montero se ve así condenada a ser un eco que no avanza, sino que preserva tal desencuentro radical en pequeñas rendijas que guardan, al tiempo, el resto casi asfixiado de la utopía.

4.2.3. Reescritura y claudicación. La despedida del precursor

La aproximación a Rafael Alberti realizada por García Montero en su obra ensayística se halla efectuada desde una sólida confianza en el lenguaje como modo de solventar una melancolía que parece emanar de una palabra intransitiva y que, como se ha insistido, tendría en *Sobre los ángeles* una de sus manifestaciones más radicales.

El optimismo acerca de las posibilidades de la palabra sustenta una reescritura en la que se trata de someter el símbolo albertiano del mar a una reelaboración progresiva, que consiste en acercarlo al entorno colectivo y real de una tierra entendida como producto de la historia. Esta es, en líneas generales, la clave que aúna el tratamiento intertextual de una serie de imágenes relacionadas con el agua y con el mar: toda una isotopía vinculada con sus distintas manifestaciones –*marea, hielo, nieve, lluvia*– se halla al servicio de una traslación de las cualidades idealizadas de un mar al espacio comunitario de la ciudad. Así, el carácter subjetivo y atemporal del mar se sustituye por la naturaleza pretendidamente empírica de una tierra en

la que los ideales acaban por instalarse, sugiriendo una aplicación práctica que haría perder parte de su esencia utópica. Ese desplazamiento tiene dos modulaciones: una horizontal, la proporcionada por el movimiento de la marea y su penetración en las calles; y otra vertical, dada por la liquefacción del hielo en una lluvia que instala el tiempo en la urbe.

Esta dinámica se puede comprobar en una serie de poemas pertenecientes a la época temprana de García Montero. De esta manera, “1966” enuncia la intención de hallar *otra* significación para un mar que no puede evitar seguir manteniendo las connotaciones quiméricas heredadas. “Sus ocho nombres” se configura como un diálogo con Rafael Alberti, en el que la vuelta del exilio del precursor se identifica con un mar que, procedente de los acantilados, se instala en la nueva realidad colectiva de la democracia. “Che si preparava in Firenze” presenta la inundación de la ciudad por una lluvia intensa, que expresa el alivio de un tiempo que amenazaba con congelarse ante un hecho histórico reconocible y, finalmente, en “Paseo marítimo” el joven poeta ensaya una despedida ambivalente al mar, que verificaría su independencia respecto al sistema poético de su precursor³¹⁶.

Otro apoyo para esta reinterpretación sería la presencia de numerosas marcas que pretenden una referencialidad histórica: nombres, títulos y, especialmente, fechas señaladas, vendrían a situar el contacto entre ideal y realidad en determinados momentos históricos, en un vínculo –el de tiempo y agua– que hallaría en la similitud entre gotas y segundos una de sus justificaciones. También el apóstrofe claro y directo al precursor constituye otra muestra de la fe en el lenguaje y en el diálogo que mueve la reescritura de García Montero: los poemas se configuran frecuentemente como una conversación repleta de guiños intertextuales.

La fe en que descansa esta operación procede también de la particular vivencia histórica por parte de una generación, la del propio poeta, que

316 “1966” (2006a:49) y “Che si preparava in Firenze o la tarde por fin lluviosa de un 24 de febrero” (2006a:53) pertenecen a *Poemas de Tristia*, el volumen que García Montero publicó en 1982 en colaboración con Álvaro Salvador. “Paseo marítimo” (2006a:65) y “Sus ocho nombres” (2006a:85) están incluidos en *El jardín extranjero*, de 1983.

asistía esperanzadamente a la consolidación de la democracia y participaba de un entusiasmo histórico que, no obstante, oculta fisuras y ambivalencias. Pero esta reelaboración poética entendida como progreso y avance sugiere la plantilla de una historia concebida como línea recta, redentora y teleológica, que ha presidido ciertas visiones de la historia política reciente de España. La sucesión de fechas y datos, así como la propia metáfora de un tiempo que fluye, confirma la noción subyacente de lo que Teresa Vilarós ha definido como “una narrativa lineal que se estructura generacionalmente” conformando en ese curso “el cuerpo histórico ... que va creciendo según los años pasan y las generaciones se suceden” (1998:6).

No obstante, este proyecto de reescritura efectuado por García Montero se fractura en ciertas zonas, que revelan la autonomía de un lenguaje poético que parece reticente a convertirse en instrumento emancipador frente a idealizaciones nocivas, y que, además de problematizar su relación con la historia, exhibe grietas que resquebrajan su versión oficial y delatan la existencia de márgenes espectrales relacionados con la renuncia y la utopía.

Mediante la voluntad testimonial que ese acopio referencial indica, García Montero estaría procurando la cura de realidad que la melancolía requiere y que consigna el primer Freud. Pero un examen detenido de los poemas del granadino, que muestran el asomo permanente de una ambivalente nostalgia, parecen confirmar las hipótesis de toda una corriente de transfondo psicoanalítico que cuestiona la posibilidad de una conclusión taxativa para el duelo. El silencio o el fallo del lenguaje parecen las condiciones específicas para preservar un luto interminable, que respete la alteridad de lo perdido y evite sustituciones forzosas y precarias.

Se pueden repasar algunos de los apuntes básicos en este sentido. La teoría que Freud exponía en “Duelo y melancolía” (1917) identificaba un término efectivo para el proceso de duelo, que vendría dado por la eliminación de los lazos emocionales con el objeto perdido: el choque con la realidad en que concluyen los repetidos ejercicios de memoria obligaría al reconocimiento de la pérdida del objeto, por parte de un individuo que solo puede hallar consuelo mediante la sustitución de ese objeto por otro.

Esta conexión entre sustitución y consuelo ha sido cuestionada, al depender de una concepción narcisista del individuo que no respeta la otredad, en la medida en que los otros son vistos tan solo como objetos necesarios para restablecer una cierta economía –libidinal– del sujeto. Para Kristeva, la sustitución parece imposible debido a que el componente afectivo de la melancolía es irreductible al esquema signico tradicional –“affectivity comes to grips with signs –exceeding, threatening, or modifying them” (1987b:9)– y solo puede ser evocado mediante la significancia que el lenguaje de la vanguardia poética libera. Quizás una de las propuestas más útiles para abordar la relación intertextual desde la teoría psicoanalítica de la melancolía sea la de Tammy Clewell (2004, 2009). Frente a otros modelos elegíacos, Clewell halla en la escritura modernista de Woolf el paradigma de un “mourning beyond melancholia” que, aunque parte de la identificación del yo con el ser perdido, se niega a hallar un reemplazo para este, y genera un luto que se confirma como proceso interminable, sustituyendo la rabia por el reconocimiento. Clewell se basa en el último Freud para defender que, aunque lo perdido pasa a formar parte de la identidad del yo, el carácter no armónico ni dialécticamente resoluble de esta interiorización preserva su radical alteridad sin generar hostilidad³¹⁷.

La condición interminable y frustrada del luto entendido como clausura y el papel insuficiente del lenguaje son los elementos enfatizados por Jacques Derrida y Eva Plonowska Ziarek, que reflexionan sobre el vínculo indisoluble entre duelo, palabra y fallo. En “By force of Mourning” (1996), Derrida explica que el funcionamiento del luto se erige sobre

317 Clewell reconoce en Freud una evolución desde sus primeros planteamientos de 1917 hasta su última época: en los ensayos escritos en tiempos de la guerra –*Lo perecedero* y *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, ambos de 1915– se percibiría ya la propuesta germinal de un luto anticonsolatorio y antiidealista que se concretaría en *El yo y el ello* (1923), donde la idea del consuelo mediante la sustitución se cambia por la propuesta de una interiorización del objeto perdido que, según Clewell, no elimina su alteridad y lo convierte en objeto de un luto interminable. La evolución en la postura de Freud respecto a la irremplazabilidad de este objeto quedaría mostrada en la carta que, en 1929, envía a Binswanger: “Although we know that after such a loss the acute state of mourning will subside, we also know we shall remain inconsolable and will never find a substitute. No matter what may fill the gap, even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually, this is how it should be. It is the only way of perpetuating that love which we do not want to relinquish” (Freud citado por Clewell 2004:61-2).

una aporía: la de que su posibilidad de éxito depende necesariamente de su fracaso. Así, dice Derrida que “the law of mourning, and the law of the law, always in mourning, is that it would have to fail in order to succeed. In order to succeed, it would well have to *fail*, to fail *well*” (1996:173)³¹⁸. Este fallo legítimo es el que evita la tentación de representar el objeto perdido mediante una imagen (representación) que impondría su sustitución como una (segunda) muerte³¹⁹. El objeto perdido posee un estatuto liminar, no reducible a presencia ni a ausencia, que debe quedar respetada mediante una “infinite renunciation” a la simbolización, que actúa como “potentialization of the virtual work” (1996:177). Es la misma condición fantasmática que adquiere una vanguardia que, como todo elemento familiar posteriormente preterido, presenta una configuración siniestramente espectral en el espacio textual de García Montero. También es significativo cómo Derrida presenta al otro perdido ejerciendo una vigilancia desde el mismo interior del individuo: el hecho de que lo mire desde dentro –“He looks at us. *In us*. He looks in us. This witness sees in us” (1996:189)– posibilita que, en ocasiones, realice esa usurpación de su voz que Bloom describía con el nombre de *apophrades* y que reconoceremos en determinados versos del poeta granadino.

Esta perspectiva es similar a la de Eva Plonowska Ziarek que, en *The rhetoric of failure: deconstruction of skepticism, reinvention of modernism* (1996), ve en la iteración el síntoma del fallo del lenguaje. Esta es una idea especialmente pertinente para explicar el *impasse* en que cae la resimbolización procurada por García Montero. La repetición del mar albertiano –así como la de ciertos símbolos lorquianos– no serían sino

318 Explica Derrida: “And that is why I took the risk of speaking a moment ago of an aporia. You will also understand, for this is the law, the law of mourning, and the law of the law, always in mourning, that it would have to fail in order to succeed. In order to succeed, it would well have to *fail*, to fail *well*. It would well have to fail, for this is what has to be so, in failing *well*. That is what would have to be. And while it is always promised, it will never be assured” (1996:173).

319 La representación opera una especie de muerte en la realidad. El poder de la imagen emana de la supresión del referente. Así, dice Derrida acerca del retrato de un rey: “The trait of the portrait, its infinite attraction, is that it subtracts or withdraws: it withdraws or takes back all the power that it confers, the death of the king as subject and of the subject of the subject in question, that is, of everything related to its reference” (1996:190).

síntomas inequívocos de que, como para Derrida, “iteration signals the risk of linguistic failure because it describes the subject’s inability to control all possible meanings in his or her everyday speech act” (Ziarek citada en Clewell 2004:40).

La relación de historia y lenguaje es también problemática, como ya se desprendía del capítulo dedicado a Baudelaire y como certifican, entre otros, Jameson (1991), Lyotard (1984) o Lacoue-Labarthe (1989): Auschwitz no se puede reducir a un signo, dice este último.

Así, los grados de distancia que los poemas de García Montero van procurando respecto a los versos del precursor aparecen constantemente obstaculizados por un mar que desafía toda estabilidad significativa. La aparición del agua revela insistentemente reflujos de sentido y zonas de petrificación que resisten toda reducción a una historia que no parece ser convocada mediante fechas y datos, sino que se extraña constantemente ante unas referencias que enseguida cobran carácter libresco y alegórico. También el diálogo parece irse desvaneciendo, dejando paso a ciertos reproches y a un tono de incipiente hostilidad. De esta manera, la voluntad de distanciamiento respecto al mar albertiano muestra otra faceta más profunda: más que un intento de exorcizar melancolías inútiles e insanas, parece enunciar el proceso de una renuncia progresiva a la utopía, con todas sus consecuencias de culpa y melancolía.

Quizá se puedan leer estas composiciones en el marco de un conflicto que emanaría de las peculiares dinámicas –políticas, culturales y poéticas– que rodearon la transición a la democracia en los años setenta y ochenta. Ya se ha visto cómo Méndez Rubio relacionaba el rechazo de la vanguardia poética con el fin del sentimiento utópico³²⁰. El crítico valenciano comparte las tesis de toda una serie de autores que, en los últimos años, han venido cuestionando el relato oficial de un periodo cuyo final supuestamente feliz

320 Es interesante la aportación de Bague Quilez que, en su reflexión sobre las modulaciones de la posmodernidad en la lírica reciente, enmarca el rechazo a la vanguardia y la fortuna del ideario habermasiano a un contexto de posibilismo político: “La llegada al poder del partido socialista significaba la configuración de un discurso ideológico en el que las consignas libertarias de Mayo del 68 habían de concertarse con un moderado posibilismo” (2007:178).

eliminaba todo elemento desapacible o crítico para presentar un panorama exento de conflicto. Méndez Rubio habla de una “generalización de la renuncia y de la aceptación” que implicaba precisamente “la destrucción de las ilusiones revolucionarias y libertarias de los años 30; ahora tenderán a considerarse como un “residuo desfasado, extemporáneo, demasiado vinculado a la catástrofe del dolor y al trauma colectivo de la guerra” (2008:34). Alberto Medina (2001), Cristina Moreiras-Menor (2000), Eduardo Subirats (1995, 2002), Joan Ramon Resina (2000) o Salvador Cardús (2000) han dedicado interesantes aportaciones a la época, que confirman lo que Teresa Vilarós ha resumido como el “colapso de los grandes proyectos utópicos de izquierda” (1998:8). Juan Carlos Rodríguez hablaba de la disolución de los “planteamientos radicalmente marxistas” de la otra sentimentalidad en el tránsito a la corriente experiencial (1999:43). Pero ese residuo deja una indeleble melancolía en esta generación. Para Vilarós, el pacto de olvido produce todo un *mono* o síndrome de abstinencia, que tendría en el nostálgico desencanto y en la euforia de la movida dos manifestaciones sucesivas de una carencia –la de la utopía– en absoluto reemplazable³²¹. También Méndez Rubio (2008) y Alberto Medina (2001) se refieren a esta nostalgia por una derrota que, al no estar apenas asumida, impele ciegamente a “tapar agujeros” (Méndez Rubio 2008:39). En el terreno poético, esto se traduce en la tarea, digna de Sísifo, de llenar el hueco sin fondo que el lenguaje abre.

En este sentido, el poema “1966” (2006a:49) marcaría el inicio de esta reelaboración. Constituye un primer intento de hallar otro significado para un significante previo, que conjure sus relaciones con una nostalgia vacía y vincule el idealismo a una aplicación práctica en la realidad empírica. Esta voluntad es obvia en la aparición de un “mar” que se postula repetidamente como “otro”, así como en la diferencia respecto al pasado que esa otredad procura: “era ... es”. Ambas maniobras aparecen presididas por una ambivalencia que impide darlas por exitosas, y la voz

321 Vilarós explica que el fin del franquismo provoca “una profunda fisura” a consecuencia de la que “la alegría y el desencanto se dan en estos años la mano, y van del brazo el duelo y la celebración” (1998:13).

lírca acaba sucumbiendo al atractivo de la utopía pasada mediante una atracción irrefrenable por el mar. Este revela su inevitable dimensión libresca mediante la remisión a un tercer intertexto un tanto escondido que ayuda a situar el texto en una determinada coordenada del panorama poético reciente.

Después de una primera estrofa que nos presenta un mar visto desde la lejanía, la segunda estrofa presenta ya una visión de ese otro mar que se quiere enunciar: visto desde la prudencial distancia que da la perspectiva urbana –“es otro el mar que vimos / desde aquella glorieta”– parecería constituir un objeto de deseo ya superado. No obstante, no es difícil ver cómo una cierta incoherencia temporal –“es otro el mar que *vimos*”– apunta ya a una vacilación en un sujeto lírico que, además, reviste a ese océano infantil con el esplendor de la libertad que daban las vacaciones “a finales de junio” y, significativamente, el escape de una ciudad presidida por el gobierno temporal:

Es otro el mar que vimos
desde aquella glorieta,
desde aquella constancia con que partir el año
a finales de junio
y huir de la ciudad con su reloj
y el tiempo.

De hecho, la tercera estrofa confirma la condición libertaria del mar al relacionarla con la figura romántica del pirata que también es evocada en *Marinero en tierra*³²². El otro mar es ahora el del ayer –“era”– y parece reformularse ya como “historia”: la distancia geográfica de la segunda

322 En *Marinero en tierra*, esta figura aparece en composiciones como “Pirata” (1988a:131) o en “A un capitán de navío” (1988a:83). Para Solita Salinas, la imagen del pirata albertiano se enmarca dentro de la tradición romántica que relaciona al marinero con la libertad, conexión también presente en la poesía de Espronceda. Sin embargo, Alberti se une a Baudelaire a la hora de conjugar la idea de la libertad con la de la melancolía: “Para Baudelaire como para Alberti el viaje hacia el mar simboliza la partida hacia un mundo donde reina la libertad ... Encontramos aquí la coincidencia con los poetas románticos. Aun en España, donde el mar, que casi la rodea, no es tema frecuente en la lírica, y aparece muy poco en la poesía romántica, surge la imagen del pirata, en la “Canción” de Espronceda, bogando alegre por los mares de la libertad. Pero tanto Baudelaire como Alberti buscan en el mar algo más que libertad. La substancia marina es, para ellos, además, el símbolo de un pasado luminoso que ya sólo vive en la memoria: su nostalgia” (1968:17).

estrofa aparece ahora como distancia temporal respecto a un pasado marítimo que, sin embargo, estaba presidido por el tiempo futuro de una utopía cuya conjuración se revelará complicada. No es difícil identificar en esa comparación con una “historia de libertad y ron” la condición del mar como depósito de utopía, de inagotable potencialidad futura pero necesariamente alejada de los hechos presentes. Así, constituye un lugar desde “donde pensar feliz en la distancia” sin que ello implique una entrega al irrealismo. La ilusión y la desconexión de unas vacaciones infantiles es empleada como metáfora de una época anterior, en la que el mar no representaba una historia irreal sino otra visión de la historia, entendida, más que como mera sucesión de datos, como proyecto y sueño a cierta distancia de la facticidad. Esta comparación se hace de alguna manera explícita en unas preguntas retóricas –“quién no guardó un pirata / debajo de su piel, / quién no buscaba ...”– que atribuyen a la participación utópica pasada la misma legitimidad que al afán de aventura de la infancia: es una etapa comprensible, pero todavía inmadura dentro de una evolución lógica, y por ello es necesario ponerle término. Un indicio de este fin es el carácter “último” del “espigón” en el que la “espuma” se confundía con “pólvora”. Pero esta despedida está presidida por fuertes ambivalencias. Aunque parece dar por concluido el tiempo de sueño y barricada, existe cierta voluntad de perseverar en un riesgo, el representado por la capacidad de destrucción de la “pólvora” y la amenaza de anegamiento en “la boca del diablo”, que no obstante el sujeto lírico presenta como fingido. Son ambos peligros forjados por la imaginación infantil: la primera es solamente “espuma” y la catarata tan solo un “rompeolas” inofensivo.

Pese a estas precisiones, el intento de presentar al mar como espacio de cierto idealismo inmaduro e irrealista que debe abandonarse aparece cuestionado por varias tensiones. Todas ellas conducen a cierta sensación de claudicación y nostalgia, que el sujeto trata de justificar al convertirla en una experiencia colectiva: “quién no guardó un pirata debajo de su piel”. Más que una instalación en el presente empírico, lo que parece compartir con su generación es una mirada retrospectiva y melancólica un tanto

paralizante. En este sentido, la reformulación poética del mar se enfrenta a la misma imposibilidad que ese “espigón” que trata de canalizar y reducir su inmensidad:

Era otro el mar, o tal vez una historia
de libertad y ron
donde pensar feliz en la distancia.
Quién no guardó un pirata
debajo de su piel,
quién no buscaba pólvora en la espuma
del último espigón
o escondía
la boca del diablo sobre los rompeolas.

La siguiente estrofa revela cierta dimensión de renuncia implícita en tal maduración. Esta es aludida mediante un enigmático “después” que no tiene un antecedente explícito: el punto de inflexión que determina el paso de aquel pasado al presente no se consigna sino que, al ser preterido, parece confirmarlo como un momento de rendición y miedo. “Después” de ese hiato, la voz habla desde un plural colectivo que confirma su apuesta por unos utensilios –“el ancla”, “las amarras”, “algunos salvavidas”– que garantizan “la seguridad”, en unos movimientos que también encadenan y cierran posibilidades, al imponer obstáculos a un rumbo libre por el mar y ofrecer una red para el salto. Así, su definición como “todo lo impreciso” parece aludir, antes que a la opción explicada, a la complejidad de una posición, la propia, que no acaba de resultar coherente y, al tiempo, confirma que la atribución de un carácter infantil y juguetero a la utopía no se sostiene. El peligro existía realmente, por ello era necesario ponerse a salvo:

Nos quedamos después
con todo lo impreciso,
el ancla,
las amarras,
y la seguridad de algunos
salvavidas.

Su preferencia por la seguridad ha reducido aquella amplitud vital que la atracción libertaria posibilitaba: con la elección del verbo “resta” en lugar de “queda”, se traiciona la inevitable pérdida que el abandono del riesgo de abismo conlleva. El resultado de esa decisión no es una acción positiva en el presente –“ahora”– sino una mirada retrospectiva hacia el pasado, que certifica la insoslayable presencia de una “nostalgia” no conjurable. Lo que se echa en falta es precisamente aquella capacidad de configurar un rumbo divergente del marcado, gracias a una trayectoria que asumía los propios errores como conocimiento: “haber sabido siempre equivocarnos”. Frente a aquel espigón que canalizaba el agua, frente al mandato de direccionalidad cara a la tierra empírica y colectiva, se reconoce una llamada instintiva y potente, que no pudo ser frenada por “las amarras” y “el ancla”, y que empuja a desafiar las consignas y seguir “más allá de la ruta”. Embarcarse en esta aventura posibilita una experiencia vital distinta, más cercana al ensueño –“y los cálidos vientos sobre la piel en proa / y una nube celeste curtiéndonos los ojos”– y, sobre todo, convierte “la historia” en algo más que una teleología dada, una sucesión de datos y fechas ordenados como previsibles e “insufribles cuadernos de bitácora”:

Pero nos resta ahora la nostalgia
de haber sabido siempre equivocarnos
más allá de la ruta
y los cálidos vientos sobre la piel en proa
y una nube celeste curtiéndonos los ojos,
haciendo de la historia
algo más que insufribles cuadernos de bitácora.

La “nostalgia” por otra historia distinta va unida a un reconocimiento del error como sabiduría que, además de aludir al necesario fracaso de reducir la utopía a empeños prácticos, plasma la cualidad paradójica de un luto que, como han señalado Ziarek o Derrida, hace del fallo la mejor condición para salvaguardar la memoria de ese pasado perdido. Así, este se revela como todavía potente, y la última estrofa muestra la resolución de

toda la ambivalencia constitutiva del poema: pese a que el deber implica el regreso a tierra, la pervivencia de esa melancolía utópica le hace desear llegar a un lugar un tanto virginal y vacío –“las playas del trópico”, y no la ciudad– en donde poder empezar de nuevo, “amanecer”. La “esperanza” se halla de nuevo, como en la infancia, vinculada al “ron” y, tras una doble reticencia señalada por los puntos suspensivos y el paréntesis, se reconoce su dependencia de una “marea” que certifica el carácter intempestivo y cíclico del impulso utópico.

Se trata, por supuesto, de un “secreto deseo” que alberga el riesgo de una “deriva”, aquella a la que las amarras, el ancla y los salvavidas pretendían poner freno. Esta es también lingüística: el “barco encallado” supone la perfecta representación de un rumbo resimbolizador detenido también “irremediamente”. El fracaso en la canalización significativa del mar invita a cierto abismamiento en él que, en la medida en que se presenta como una perspectiva radiante, recuerda a aquel dulce naufragar en un poema de Leopardi, “L’infinito”, cuyo mar relacionaba Agamben con el espacio del lenguaje (Agamben 1999:126):

Era otro el mar
y distintos los golpes de sol sobre la arena,
pero nos queda ahora
tal vez una esperanza de ron... (o de marea),
un secreto deseo con rumbo a la deriva
y amanecer radiantes en las playas del trópico
con el barco encallado
irremediamente.

Pero no es esa la única referencia textual que el mar invoca: el título del poema, que hace referencia a una fecha, la de 1966, podría estar aludiendo al año de la publicación de *Arde el mar*, la colección con la que Pere Gimferrer inauguraba un nuevo sendero al apartarse de las corrientes sociorrealistas de la poesía española de los cincuenta y proponer el mundo del arte como fuente de una experiencia intensamente vital, en una veta que sería explotada por el famoso movimiento novísimo. Gimferrer, además,

estaba usando un verso de Alberti para dar título a su colección y, como García Montero, había estudiado la obra del gaditano con profundidad³²³.

Con este poema, incluido en *Tristia* –el primer libro escrito tras *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*–, García Montero, que había censurado esta neovanguardia al considerar que sustituía el pulso vital por la ostentación culturalista, podría estar manifestando su intención de distanciarse respecto al principal planteamiento poético de los setenta en el que, además, había dado sus primeros pasos poéticos. El poeta granadino podría estar contraponiendo un mar natural y exento de referencias alegóricas a aquel otro fuertemente literaturizado del poemario de 1966. Pese a ello, una veta común parece abrirse en ambos símbolos: el mar gimferreriano posee toda una *mecánica* artificial que lo relaciona con cuestiones de representación³²⁴. Es espejo, superficie reflectante, instancia de quiebra de la imagen o desmentido de la realidad. Pese a que García Montero huye de una excesiva textualización de sus espacios naturales, no será difícil ir comprobando cómo el mar va adquiriendo los poderes destructores de la representación en los siguientes poemas. Así, irá difuminando contornos y deformando reflejos hasta lograr la completa destrucción de todo prurito referencial.

En “Sus ocho nombres”³²⁵ (2006a:85), poema perteneciente a *El jardín extranjero* (1983), la reescritura adopta la forma de un apóstrofe explícito al precursor, cuya vida se conforma en paralelo a una historia que, pese a los intentos de referencialidad diseminados por el poema, no logra convocar con éxito más que su dimensión escritural y fantasmagórica. El mar del pasado es comparado con “este cielo de ahora neblinando”, que lo sustituye en el presente y que alberga la promesa de una lluvia en la que

323 Gimferrer escogía como uno de los dos epígrafes para *Arde el mar* (2009:103) el verso “¡Ardiendo está todo el mar!” procedente de “Mala ráfaga”, poema incluido en *Marinero en tierra* (1988a:137). Además, el poeta catalán ha realizado una edición de este poemario (Gimferrer 1977) y ha dedicado algunos estudios a la poesía de Alberti, como “*Sobre los ángeles y Sermones y moradas* de Rafael Alberti” (Gimferrer 2000).

324 Dice el primer verso de “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”: “Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos” (2009:107).

325 Reformula evidentemente *Los ocho nombres de Picasso*, poemario de Alberti publicado en 1970 (1988c:91).

la utopía marítima se diluya y adquiera contacto efectivo con la realidad empírica. La referencia a la “bahía entre los barcos” también acentúa la postergación de un mar reducido al espacio sobrante, a los huecos vacíos que quedan entre embarcaciones. No obstante, la comparación del “cielo ... neblinando” con un fondo “terso”, que parece hacer posible la representación, no es del todo convincente, y la propia reescritura acusa rastros de la inseguridad que afecta a un sujeto cuya postura dubitativa –“el mar *debiera ser* entonces...”– revela una distancia respecto al idealismo de una época que no conoció:

El mar
debiera ser entonces parecido
a este cielo de ahora neblinando,
terso como la luz,
diciembre y la bahía entre los barcos.

A continuación, el sujeto presenta explícitamente su enunciación en un presente marcado por una tempestad imprevista que, no obstante, certifica la vinculación del mar con la plenitud y con la inspiración. Desde esa “noche de tormenta, inesperada y fría”, se comprende mejor la potencialidad de un mar, cuya vitalidad intempestiva está tan marcada por la presencia del precursor que los hace inseparables: Rafael Alberti parece ser esa “vida que llega” “levantando las viñas sobre la cabellera del mar”, una fuerza que confirma la condición del océano como almacén secreto de utopía y energía:

Hablo desde una noche de tormenta,
inesperada y fría,
me refiero
a la vida que llega por ejemplo
levantando las viñas
sobre la cabellera del mar
secretamente.

La llegada de un Alberti identificado con el mar corre pareja a la traslación del idealismo a la realidad, algo que permitiría la concreción de su potencial utópico en una historia positiva y feliz: “por los acantilados / vino también la historia a recogernos”. Las quimeras parecen adquirir una realización efectiva, más allá de la sublimación a que las había remitido una enfermiza melancolía: así, aquel “marinero en tierra” albertiano muestra su apasionada adaptación al nuevo entorno terrestre reformulándose como un “enamorado en tierra”, en la que halla un nuevo arraigo; lo mismo le sucede al ángel caído de *Sobre los ángeles*, que también parece abandonar sus frustradas aspiraciones celestiales para merodear felizmente en forma de “ese perfil nevado de los ángeles / que recorrió las calles”. Y esta conversión dichosa se debería a la entrada de la historia en el poema: así parece operar la referencia a la llegada de la II República. Es “ese día de abril” en el que el espacio urbano vivió el contacto vivificador de los ideales puestos en práctica, y “las plazas / semejaron marismas”. En la misma línea se podría leer la referencia a esa “piel de octubre” que “entra / de golpe por las puertas de un palacio”: como una alusión a la Revolución Rusa de octubre de 1917, que tendría su eco en el compromiso político de un Alberti que fundaba en 1933 la revista *Octubre*:

Por los acantilados
vino también la historia a recogernos
con su antigua presencia de enamorado en tierra,
buscando el litoral, las alamedas
y ese día de abril donde las plazas
semejaron marismas
y ese perfil nevado de los ángeles
que recorrió las calles
como la piel de octubre cuando entra
de golpe por las puertas de un palacio.

Pero el mar no parece tan fácilmente reducible a una historia que se convoca fácilmente. Así, la tercera estrofa nos presenta una voz que, a pesar de esforzarse por procurar referencialidad al invocar directamente

al precursor³²⁶, se encuentra frente a un “mar” que se rebela contra toda imposición de un sentido clausurado y surge repentinamente como “un enigma poblado de fantasmas”. Si está forzado a representar la historia, esta será una historia cruel y ensombrecida por los espectros de otros significados que han sido reprimidos. Si bien es cierto que los versos aluden al exilio biográfico del poeta gaditano tras la guerra, también lo es que la siniestralidad que irradia ese mar se vincula a una determinada vivencia del lenguaje: con la referencia a “las orillas apenas cicatrices / hechas de tinta china”³²⁷, el mar revela su carácter inacotable y la imposibilidad de cualquier reescritura de imponer unos límites que enseguida se borrarán. Al mismo tiempo, esos mismos intentos aparecen como resultado de una historia vivida como herida que, sin embargo, no es expresable mediante la escritura y prueba, asimismo, que su línea recta se quiebra revelando fisuras y agujeros (Vilarós 1998) irreductibles a la nombrabilidad (Lyotard 1984). No es de extrañar que sea precisamente el episodio traumático de la guerra civil el hecho histórico que ha dejado de narrarse, para dar cuenta de un exilio de ultramar que tendría una de sus últimas etapas en Roma:

Una canción sonaba en los tejados,
C'est la police, ¿te acuerdas?,
el mar era un enigma poblado de fantasmas,
las orillas apenas cicatrices
hechas de tinta china
y Roma
tendió su barba blanca para esperar contigo.

El final del poema es fundamental, porque explicita la estrecha conexión entre la actitud ante el precursor y una determinada apuesta por el posibilismo político. La misma atmósfera de confiada espera

326 Alude a un verso de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (escrito por Alberti en 1939): “*C'est la police*, ¿te acuerdas?” (1988b:37).

327 En “Los ángeles colegiales” aparece una imagen parecida que, como en el caso de Baudelaire, condensa la mediación que la escritura ejerce en la relación intertextual de García Montero con Alberti. Allí se decía: “Ninguno comprendíamos nada: / ni por qué nuestros dedos eran de tinta china / y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros” (1988a:435).

que imaginaba el sujeto poético en la primera estrofa lo arroja en su recibimiento a Alberti, que vuelve del exilio en 1977: “cuando la niebla vuelve a lamernos las manos” iguala de modo más o menos explícito los momentos previos a la proclamación de la II República y los instantes anteriores a la consolidación democrática, en una misma fe por el futuro político inmediato. La espera es también aludida en “tú, luna de los taxis retrasados”, la cita de Alberti utilizada como epígrafe del poema que se está analizando³²⁸. Pero el apóstrofe con que se da la bienvenida a Alberti está imbuido de tal ambigüedad que linda con lo hostil: tras un anuncio cuya solemnidad resulta algo artificiosa para algo que se presenta como sencillo y repetido –“sólo quiero decirte de nuevo y simplemente”–, el saludo al precursor adquiere visos de despedida: “que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba”. El hecho de que se esté reformulando la pieza con la que Alberti lamentaba la muerte de Lorca –“No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba”³²⁹– está inevitablemente trasladando ecos elegíacos a unos versos que evidencian cierta voluntad de cierre. No sería demasiado arriesgado aventurar que es el optimismo acerca de las posibilidades abiertas por la democracia lo que hace despojable el depósito de utopía que el mar y Alberti simbolizaban, y que provoca que el propio precursor acometa con una sabiduría renovada el contacto con la realidad. El yo lírico le anuncia así que “has regresado ahora por los acantilados / con más luz en los ojos”.

En ese sentido, el nuevo contexto posibilitaría una misma clausura para su melancolía, pues le concede un regreso final que le permite deshacerse del recuerdo del objeto perdido para reencontrarse definitivamente con el real: “los mapas” ya se pueden “plegar”, porque se está ya instalado en los lugares originales de los que aquellos eran tan solo trasuntos precarios. No obstante, una última tensión late en esta última aseveración: el propio “mundo” parece estar recluido en una dimensión puramente escritural,

328 La cita “tú, luna de los taxis retrasados” que abre el poema pertenece a “Cita triste de Charlot”, primera pieza de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929). Allí el yo lírico aguarda la llegada de Georgina, y su espera, que es comparada con una agonía, se proyecta sobre esa luna que solo refleja “taxis retrasados” (1988b:485).

329 Es un verso de la “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca)”, incluida en *De un momento a otro* (1988b:686).

pues “aguarda” en ese “cuerpo preciso de los mapas” en un instante, el de esa “tercera soledad”, que no posee otro referente real que la obra albertiana del mismo título y que, a su vez, remite a Góngora³³⁰:

Cuando otra vez la luna
habita el rompeolas,
cuando la niebla vuelve a lamernos las manos
sólo quiero decirte de nuevo y simplemente
que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba,
que has regresado ahora por los acantilados
con más luz en los ojos
y llegas tan despacio como la primavera
para plegar el cuerpo preciso de los mapas
donde dicen que aguarda
en su tercera soledad
el mundo.

“Che si preparava in Firenze o la tarde por fin lluviosa de un 24 de febrero” (2006a:53) plantea una estructura similar a “Sus ocho nombres”. La voluntad testimonial –literaria e histórica– se hace obvia ya desde el título, que une la evocación a Leopardi³³¹ a una alusión al fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Pero la voz lírica apostrofa a un tú indeterminado desde el alivio del día siguiente, en el que una lluvia incesante parece representar la reanudación de la marcha temporal que había amenazado con detenerse y adquirir la forma petrificada del hielo. No obstante, la naturaleza histórica de esa “lluvia” supone una nueva conciencia para ese tú, que encuentra como “distinta” “esa ciudad que pisas”.

Los “charcos” actúan como pistas que conducen a un contacto humano posibilitado por un lugar acuático: el rompeolas de los juegos infantiles aparece ahora como el lugar del encuentro colectivo y amable, representado en un “abrazo” que “rompe” como una onda marina:

330 Es, evidentemente, una alusión a esa “Soledad tercera” con la que Alberti contribuyó al homenaje colectivo rendido a Góngora en 1927 (1988b:339).

331 “Che si preparava in Firenze” es el fragmento del título de uno de los *Cantos* de Giacomo Leopardi, “Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze” (2008:37).

Bajo la lluvia
es distinta la ciudad que pisas.

Como huellas,
como pasos gigantes te circundan los charcos
y te llevan allí
donde rompe el abrazo.

La segunda estrofa presenta a ese tú como una versión más positiva del ángel caído albertiano: ahora es un ser humano que ha descendido a la vida diaria cotidiana –“has bajado al día”– y contempla su normalidad: “al día con sus casas por el suelo”. Pero esta mirada no es en absoluto nítida ni directa, sino que está mediada por el reflejo oblicuo de los “charcos”, que actúan como espejos deformantes de unas ventanas que aparecen así “dobladas y borrosas” y vienen a cuestionar tanto la representación de ese momento como la versión integrada del ángel. Más que una invocación a la historia, parece ella quien espía vigilante –“mirándote”– desde un lugar replegado e inaccesible. Pero el yo lírico posee la seguridad de que el acontecimiento evocado ha logrado restablecer un curso positivo, y su alivio le permite considerar la época funesta como totalmente superada. Así, a la sensación crepuscular de una tarde que contiene el germen de un amanecer urbano y comunitario –“la última luz anida en las aceras / y la piel de la tarde / se estrella contra ti, / serenamente”– se une la declaración convencida de que el fallido golpe de estado ha logrado clausurar definitivamente el pasado, al convertir los hieráticos labios de cera del ángel en “nieve de un invierno que no existe”. Ha recuperado, además, la esperanza que caracterizaba otro momento anterior. La lluvia restaura el rumbo feliz de la historia –“todo resucita”– y, en el instante presente, “todo es hermoso como el deseo antiguo”:

Porque has bajado al día,
al día con sus casas por el suelo,
porque te han sorprendido las ventanas
mirándote dobladas y borrosas

debajo de tus pies,
mientras la luz anida en las aceras
y la piel de la tarde
se estrella contra ti,
serenamente;
porque todo es hermoso como el deseo antiguo
y tus labios de cera son ahora el pasado,
la nieve de un invierno que no existe,
finalmente parece
que todo resucita.

Se puede percibir, sin embargo, una inicial tensión en ese “pasado” al que se alude: además de aparecer como un riesgo finalmente conjurado –“la nieve de un invierno que no existe”–, el carácter “antiguo” pertenece también al “deseo”; por otra parte, la inexistencia de este invierno, que sin embargo se había mostrado amenazador, recuerda tácitamente al funcionamiento de un objeto, el melancólico, que no necesita de su existencia positiva para desempeñar toda su efectividad. Una cierta sombra nostálgica que no revela su objeto parece desplegarse sobre esa aseveración aparentemente tan firme acerca de la felicidad del presente. De hecho, la siguiente estrofa confirmará la persistencia de la melancolía, en el tono vagamente quejumbroso con que la voz poética reconoce que algo falta: “Si además nos viniera la historia distinta y con tus ojos” parece indicar que es la ausencia de la visión utópica de la historia, que sí poseía el precursor, lo que se está añorando. Revela, entonces, la verdadera causa que separa a ambas figuras hasta el punto de impedir un diálogo, que aparece ahora enunciado desde la imposibilidad del subjuntivo desiderativo: “si pudiera decirte”. Esta causa parece hallarse precisamente en la relegación de la utopía, una opción que proporciona una integración más sencilla en el mundo –“el acto de vivir es más sencillo”–, realizada al compás de un tiempo fluido que marca los ritmos de la ciudad, esos “segundos” que se asemejan a las “gotas” que caen de “la pared”.

La evocación de este hecho histórico subraya la ausencia de conflicto y la posibilidad de un porvenir político más dichoso: “que la ciudad se

duerme flotando en el asfalto, / que todo está tranquilo”. Pero el cierre del pasado que esta actitud procura no se produce “sin eco”. Al contrario, el deje apesadumbrado con que el sujeto poético reconoce que ese “futuro” depende de algo más que “una débil mirada de tristeza” señala elocuentemente el precio de una claudicación. Además, de provocar una distancia definitiva entre el yo lírico y el precursor –“si estuvieras conmigo”– en un apóstrofe sin respuesta que el voluntarioso “camarada” no puede ocultar, tiene también una contrapartida poética. Se podría reconocer en los últimos versos –“nosotros volvemos / allí donde Firenze se rompe en el abrazo”³³² un intento de sustituir el referente cultural que supone la ciudad italiana por un “abrazo” que indicaría la entrada de la vida en el poema: la consecuencia lógica de su lectura de la poesía novísima en términos de frío culturalismo. Pero lo cierto es que ambos movimientos, de cierre y renovación, no emancipan “el futuro”, sino que proyectan sobre él esa imprecisa sensación de melancólica derrota que Méndez Rubio, Medina y Vilarós relacionaban con el poso indeleble del abandono del idealismo. Como en los versos de Leopardi, el pasado acaba revelándose como el lugar de la plenitud, frente al que el presente es solo una caída degradante³³³:

Si además
nos viniera la historia distinta y con tus ojos,
si pudiera decirte
que el acto de vivir es más sencillo,
porque vuelven sin eco los segundos
y la pared gotea
al tiempo de la noche,
entonces camarada,
si estuvieras conmigo tal vez te sugiriese
que la ciudad se duerme flotando en el asfalto,
que todo está tranquilo,

332 Que recuerdan aquel “Que no quiero la dulce caricia dilatada, / sino ese poderoso abrazo en que romperme” del poema “Las afueras” de Gil de Biedma (2005:26).

333 La conciencia de la historia de Leopardi parece opuesta a la de García Montero. El italiano estructura muchos de sus *Cantos* como una comparación entre un pasado ejemplarizante y glorioso frente al cual el presente sale siempre perdiendo y ofreciendo una imagen de decadencia y ruina. Esta estructura también es la que se percibe en el Canto II “Sopra el monumento di Dante qui se preparava in Firenze”. Incola Gardini ha estudiado “the poetics of history” en este poeta para acabar explicando su idea de la historia como la de “a vertical ruinous downfall” (2008:78).

que nos une al futuro
algo más que esta débil mirada de tristeza
y nosotros volvemos
allá donde Firenze se rompe en el abrazo.

“Paseo marítimo” (2006a:65) constituiría el último paso de esta trayectoria. Es, asimismo, la muestra más evidente de que la conversión del mar albertiano en una historia dichosa encubre una cierta claudicación, y que el alejamiento del océano se relaciona con el reconocimiento, reticente, de ciertas potencialidades negativas relacionadas con el lenguaje y con la quiebra de la representación. A muchas luces, el poema representa una despedida elegiaca del precursor: significativamente incluido en la sección titulada “Los últimos días” y presidida por una cita en la que Quincey recuerda el final de la vida de su amigo Kant, la composición se abre con un recuerdo de la infancia por parte de un yo, que regresa al “paseo marítimo” de su niñez con una clara intención de despedida. Las últimas estrofas presentan a un yo que, en su vuelta a “las playas del Cable y El Poniente”, posee una inmensa confianza tanto en la posibilidad de efectuar un regreso provisional que no deje lastre –así, “tiene alquilado el recuerdo igual que una pensión por unas horas”– como en su pretensión de romper ostentosamente con su pasado poético. El objetivo es el de deshacerse definitivamente de la sombra del precursor –confundida con la propia identidad en esas “sandalias doradas de tu juventud” que ya no se sabe bien a quién pertenecen³³⁴– despedazando “los papeles viejos de mi vida que hoy rompo”. Estos testimoniaban una presencia que remite ya a una época finalizada: “Todo me llega débil como un baile lejano. / El mundo tiene a veces sabor de Nochevieja”. No obstante, este ejercicio de emancipación tiene ciertos visos de traición y parece arrastrar alguna huella: la mención a una pensión alquilada por horas hace planear una sospecha de prostitución sobre un sujeto que, de nuevo, se niega a adentrarse en un mar, y prefiere esperar desde la playa “a que regresen los barcos”:

334 De hecho, podrían ser un eco de aquellas sandalias de “El ángel desconocido”: “Nadie sabe cómo fui./ No me conocen. / Por las calles, ¿quién se acuerda? / Zapatos son mis sandalias” (1988b:389).

Cuando otra vez se posan
en las playas del Cable y El Poniente
las luces o los pájaros,
he regresado aquí.
Quizás por eso tenga
alquilado el recuerdo
igual que una pensión por unas horas
y espero a que regresen los barcos mientras busco
las sandalias doradas de tu juventud
en los papeles viejos
de mi vida que hoy rompo.

Una ojeada a las estrofas inmediatamente precedentes a los versos citados resulta interesante. La aspereza que asomaba en distintas aristas de los poemas anteriores explota en una confesión de culpabilidad y engaño –“perdón si os hice trampa”– que problematiza intensamente tanto la declaración de una clausura completa para el pasado –“nada queda ya”– como la referencia a una complicidad histórica en ese “viejo tema de nuestra amistad”. De hecho, el propio sujeto lírico reconoce la existencia de un resto, de un residuo que no se puede dejar de relacionar con la atracción impetuosa y semiconsiente del mar albertiano que, a pesar de todos sus esfuerzos, no ha logrado domesticar, y mantiene toda su complejidad. Así, es definido como un “extraño placer” relacionado con el lenguaje –“que siento al describiros”– y que tendrá en la estrofa siguiente su aparición: “el mar, el mismo mar, latiendo en las mamparras,...”:

Perdón si os hice trampa
pero pienso que nada queda ya
si no es la huella
de este extraño placer que siento al describiros
(y el viejo tema de nuestra amistad).

Porque ya no es su pelo
y ni siquiera el tuyo que vendría más tarde,
sino algunas mañanas en que fuimos al muelle
y vimos solitarias
las lámparas de gas en las paredes,

los charcos sucios
de lluvia y petróleo,
el mar, el mismo mar
latiendo en las mamparras,
los adoquines húmedos del puerto.

La siguiente estrofa, en la que el poeta joven recurre a una cita machadiana para introducir la memoria –“de mi infancia recuerdo...”³³⁵– redonda en la profunda ambivalencia que ha presidido la relación del poeta con el precursor y con uno de sus símbolos privilegiados. A la renuncia a la utopía que hemos explorado –quizá representada en esos “ojos cansados de café”– se une ahora el hallazgo de un mar que no es *otro* ni respecto a Alberti ni respecto a Gimferrer sino que, a pesar de sus esfuerzos por naturalizarlo e historizarlo, sigue manteniendo una potencialidad destructora, que se proyecta sobre toda imagen con la que se trate de compararlo o a la que se proponga reducirlo. No es otra cosa la que ocurre con el recuerdo del yo lírico, que comprueba cómo también la memoria ofrece una versión pulverizada del pasado –“una luna deshecha”– gracias a su reflejo oblicuo en la superficie deformante de un “mar” en la que se halla precariamente “tatuada”. Su imagen destrozada en el reflejo marítimo parece ser la mejor ilustración de que el espacio de lo inalcanzable solo es evocable mediante un lenguaje que acepta la ruptura y la quiebra representativa como su vehículo privilegiado:

Allí,
bajo los hierros verdes y las grúas,
yo conocí tus ojos cansados de café.
De mi infancia recuerdo la bruma de los barcos
y una luna deshecha, tatuada en el mar.

La imagen del mar, como se ha visto, permanece unida a la de un lenguaje cuya potencialidad mediadora coarta una y otra vez la convocación de una

335 Machado comenzaba así su “Retrato”, incluido en *Campos de Castilla* (1912): “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla” (Machado 2005b:491).

memoria que encuentra en la poesía una representación problematizada. Esta misma quiebra es la que impide la conclusión del luto por un objeto perdido, la utopía. Los rastros de nostalgia, derrota y culpa pueden entenderse desde los planteamientos de Méndez Rubio, Vilarós y Medina acerca de la gestión de la transición –política y poética– española y, también, desde las tesis de Bourdieu acerca de la diferenciación como mecanismo de entrada en el campo literario. No puede dejar de verse en el paso de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* a *Poemas de Tristia* un giro que persiguiría una posición estratégicamente novedosa frente a la estética dominante; *era otro el mar*.

La reescritura que emprende García Montero parece demostrar que, más que una cura de realidad mediante un lenguaje controlable, el luto requiere la retórica del fallo de la que hablaban Derrida y Ziarek, en una resimbolización errada que evidencia la naturaleza artificial de una unión, la *sígnica*, que la vanguardia problematiza al máximo. La imposibilidad de la clausura del luto va intrínsecamente unida a la imposibilidad de la sutura *sígnica*, que supondría ofrecer sentidos estables y conclusivos para acontecimientos traumáticos. La pérdida deja un rastro indeleble que no es llenable mediante sustituciones: la utopía no se reemplaza fácilmente por la integración feliz; el mar no se deja encauzar en una historia dichosa. En el medio se instala siempre un vacío.

Pero este vacío parece configurarse como ese lugar de oxigenación necesaria en el que se instala siempre la poesía y la utopía. También la imagen del eco revela que, en lugar de aquella nada negativa que hallaba García Montero en Alberti, también la relación intertextual entre ambos se da en forma de reverberación no instantánea ni directa, sino mediante “una palabra flotante, fragmentada, atenuada” (Pérez Villalón 48). El espacio que preserva el vacío y la representación no mimética del eco están ligadas, además, a otra manera de concebir la historia y la política. La importancia del vacío como zona de potencialidad y de cambio de una realidad que se vuelve maleable es una idea común del pensamiento teórico contemporáneo: además de la relevancia que le otorgan como generador

de eventos Badiou o Derrida, Laclau cifra precisamente en el “significante vacío” la posibilidad de un espacio libre para la decisión política (1996)³³⁶.

Esta misma idea estaría también presente en la teoría de la historia de Nietzsche que, frente a la historia vivida como una reliquia y la historia monumental caracterizada por una reverencia acrítica por el pasado, encontraba que la verdaderamente útil para la vida era aquella abordada con espíritu crítico por parte de un hombre que no tiene miedo a resquebrajar y despedazar parte del pasado (2010:65). Tal tarea destructora no puede sino ir unida a la postulación de la genealogía como el estudio de la emergencia, en el vacío, en el intersticio, de sentidos y acontecimientos que cuestionan la conciliación que la historia tradicional trata de efectuar³³⁷.

Otra historia puede surgir en el espacio de incertidumbre que el lenguaje poético expone y cultiva, potenciando otro sentido de lo político que, más allá del posibilismo y en contra de Habermas, no vendría dado por un consenso falsamente libre (Gramsci) sino por el sobrevenir de algo que disloca el orden (Laclau, Derrida, Benjamin)³³⁸.

336 La importancia del vacío en política también ha sido puesta de manifiesto por Levi-Strauss, Jacques Lacan, Derrida, Deleuze o Zizek. Explica Mirta Giacaglia: “El vacío estructural es condición de la emergencia del sujeto y de la acción política que produce el cierre siempre provisorio de la estructura, ya que la clausura es imposible en tanto aquella se constituye a partir de la existencia de una exterioridad que a la vez que la amenaza, es su condición de posibilidad” (2004:102).

337 Frente a la historia vivida como una reliquia y la historia monumental caracterizada por una reverencia acrítica por el pasado, Nietzsche hablaba de “la necesidad que tiene el hombre, al lado de los modos monumental y anticuario, de considerar con frecuencia el pasado desde una tercera perspectiva, la crítica, y también ésta, de nuevo, al servicio de la vida. Es menester que el hombre, para poder vivir, tenga la fuerza [para] destruir y liberarse del pasado, así como que pueda emplear dicha fuerza de vez en cuando” (2010:65). Explica Foucault en “Nietzsche, la genealogía, la historia” que este proponía la primera en contra de la segunda, que iba ligada a la reconciliación y tenía un punto de apoyo fuera del tiempo. La genealogía, por el contrario, estudia la emergencia, en el vacío, en el intersticio, de sentidos y acontecimientos en contra de esa clausura conciliadora. La genealogía tampoco buscaría busca las raíces para determinar la esencia del hombre, sino que instauraría una voluntad de saber que deshace la unidad del sujeto (Foucault 1988).

338 Dice Guillermo Ricca: “Para todos estos autores (Laclau, Zizek, Rancière, Badiou) enrolados en lo que se suele llamar “posestructuralismo francés”, lo político es el momento y el lugar de un acto instituyente, de una ruptura. Es muy significativo en este sentido el aporte de Jacques Rancière: lo político, no es el acuerdo intersubjetivo alcanzado por el diálogo (Habermas); eso es lo que Rancière llama póliza (policía). Lo político es el “desentendimiento” entre este sistema y algo que irrumpe en ese orden y lo disloca” (2008:4).

4. 3. Lorca o la difícil memoria

Si Rafael Alberti representaba el óxido de la melancolía, García Lorca vendrá a ocupar el grado culminante de la senda negativa que toma la poesía desde el romanticismo. Para García Montero, el yo marginado acaba revelando un vacío que solo parece poder llenarse con una mirada realista hacia el nosotros. Esta opción permitiría superar el estancamiento –personal y poético– de una historia que ha perdido su cauce natural y fluido, y en ella se manifiesta el ideario ilustrado del autor. Pero la conciencia trágica de Lorca está muy vinculada con el papel del lenguaje poético y evidencia otra dimensión: reconoce la precariedad de la voluntad humana ante la naturaleza y la propia poesía, que tiene en la palabra y la imposibilidad expresiva uno de sus pilares claves. La historia no parece ser reconducible, y se presenta en la propia reescritura de García Montero como una conjunción catastrófica de hechos lingüísticos. Sus poemas perpetúan la negatividad lorquiana en zonas de reflujo y retención tropológica³³⁹.

4.3.1. La aproximación de García Montero: La conciencia trágica como desembocadura vacía de una historia desencauzada

García Montero engloba a Rafael Alberti y a Federico García Lorca bajo una mirada común que vendría posibilitada por dos hechos: la participación de

³³⁹ Explica García Montero el papel fundamental de Lorca en su visión poética: “Educado en la Granada de los años sesenta, movido a la poesía por la atmósfera rebelde de los primeros años setenta, bajo la sombra afectiva y legendaria de García Lorca, mis desahogos iniciales se cargaron con la pólvora lorquiana, el agua nocturna convertida en plata, jinetes misteriosos recorriendo el camino de la tragedia y la luz murmuradora de la luna en los ojos abiertos de la niña que flota en el pozo. Se empieza escribiendo de oídas, porque la mano y el corazón joven reproducen un esquema de lo que debe ser la poesía fijado con anterioridad, una atmósfera muy cargada por el humo de la inmortalidad, que pesa mucho en los hombros y no admite dudas” (1996b:36). Andrés Soria habla de Lorca en términos de Bloom: “Lorca es sin duda un *strong poet*, un poeta fuerte de voz tan definida que fascina y fabrica imitadores en la misma medida en que dificulta la emulación” (2004:404). El peligro de la influencia lorquiana es también asumido por García Montero en “Impresión de Federico García Lorca”: “García Lorca es realmente un poeta muy lorquiano y resulta difícil para otro autor acercarse a su poesía sin rozar el plagio, sin que los versos propios se vistan de metáforas prestadas y suenen al poeta granadino. La poesía propia se enriquece mejor con autores de menos personalidad...” (1993b:85-6).

ambos en el último recodo negativo de la poesía moderna, y el valor que poseen como índices de las peculiares dinámicas de la vanguardia española de preguerra. Al tratar ambas figuras en trabajos unitarios como *La palabra de Ícaro*³⁴⁰, el poeta y profesor comparte la tendencia crítica a establecer un paralelismo entre ellos³⁴¹. Además de pertenecer al proyecto ideológico común que impulsaba la vanguardia española³⁴², García Montero considera que una misma herencia romántica auna a estos dos poetas en un vuelo individual que, metaforizado bajo el símbolo de Ícaro, está irremisiblemente destinado al fracaso³⁴³. La insatisfacción romántica lleva al frenesí vanguardista. Ambas dinámicas nacen de la separación entre el yo

340 García Montero estudia conjuntamente a Alberti y Lorca en *La palabra de Ícaro. (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)* (1996a). Pero también ha dedicado especial atención al poeta de Granada en otros lugares. Además de haber realizado una edición del *Poema del cante jondo* (García Montero 1990), ha estudiado sus inicios poéticos en “El taller juvenil”, texto incluido en *Aguas territoriales* (1996b), y se ocupa de su poesía en varios capítulos de *Los dueños del vacío* (2006b) como “La tormenta secreta de lo bello”, “El poeta y la ciudad” y “La disciplina de San Juan de la Cruz”.

341 De la que da fe el libro de Hilario Jiménez Gómez *Lorca y Alberti. Dos poetas en un espejo (1924-1936)* (2003), que repasa los entresijos de la relación personal y literaria que ambos mantuvieron. Andrés Soria Olmedo también considera a Alberti, Lorca y Cernuda como autores de trayectorias similares. En *Lecturas del 27*, explica que “...a unos ciertos niveles, la trayectoria vital de Lorca, Cernuda y Alberti es bastante paralela, pues después de escribir estas obras evolucionan hacia posturas personales de tipo radical, que terminan diversamente en cada caso. La comparación entre *Poeta en Nueva York* y *Sobre los ángeles* podría quizá extenderse a cantidad de puntos concretos. Bástenos con suponer que Lorca pudo tener presente la obra de Alberti al dar su giro poético, pues en *Poeta...* encontramos también una fuerte preocupación por lo religioso, a pesar de que el anticlericismo de Lorca sea distinto de la rebelión albertiana, y el tema de la protesta antiurbana, mucho más claro y extenso en Lorca que en Alberti, entre otras muchas cosas” (1980b:191).

342 García Montero coincide con Miguel Ángel García (2001) y Juan Carlos Rodríguez (2000) en que Lorca y Alberti participaron del proyecto cultural modernizador animado por Ortega y Gasset y que lideraba la burguesía liberal. García Montero valora la alianza de las clases obreras con las élites como la opción más lógica y razonable dado el contexto precario en que se hallaba el país. De esta posición vuelve a dar muestra en *La palabra de Ícaro*: “La modernidad en España, el pensamiento burgués democrático de los años 20 y 30, estaba en una situación de debilidad tan clara, que era absurdo adoptar una postura radical y alborotadora, capaz de romper la lógica de sus discursos. Más valía asumir la tarea de la consolidación moderna del país, tarea que se presentaba como una obligación vital de toda la juventud española, encabezada por sus élites. Por eso el término de generación, clave en el racionalismo vitalista de Ortega, tiene un funcionamiento ideológico justificado en nuestra literatura, una literatura que sólo podía verse a sí misma a través de las generaciones. Y lo mismo ocurre con el año 27, es decir, con Góngora, espejo de la metáfora, de la deshumanización orteguiana del arte, de las élites capaces de elegir lo difícil, de la novedad obligada a convivir con la tradición” (1996a:19).

343 Resulta significativa la explicación que García Montero da para su elección de este símbolo: Ícaro no solo cae al mar porque el sol irradie calor, sino porque su vuelo es precario desde el inicio ya que sus alas están hechas de cera (1996a:9). Al concebir la tarea poética como apegada a la tierra y al ámbito de lo empírico y concreto, el poeta estaría participando de esa tendencia anteica que exploraba Silver en *La casa de Anteo* (1985).

y la sociedad, que posteriormente es interiorizada por un modelo de poeta marginalizado que tendría en el “A Jarifa en una orgía” de Espronceda uno de sus mejores experimentos líricos³⁴⁴. Una idéntica raíz poética estaría alimentando dos obras que recorren una trayectoria paralela y construyen una imagen de la naturaleza andaluza como territorio incontaminado en el que el individuo pretende inicialmente encontrar refugio. Así, tanto Alberti como Lorca parten del neopopularismo, comparten una misma aventura –o “distorsión”– surrealista, y tienen en el teatro y la elegía a un torero amigo otros de sus enlaces³⁴⁵. Pero es sobre todo en la caída en lo que quedarán definitivamente hermanados: el descubrimiento del vacío tras una realidad constantemente sublimada determinará un cambio de rumbo que, si en Alberti quedaba comprobado por el paso de la vanguardia al compromiso, en García Lorca se limita a algunos rasgos sintomáticos, sin acabar de confirmarse. Lo fundamental es que ambos constituyen otra prueba más para la reticencia con que García Montero se enfrenta al rumbo poético de la modernidad y su supuesta instalación en el espacio de lo irreal :

Con su peregrinación estilística, con su voluntad de cambio y de mantenida interrogación, García Lorca y Alberti ejemplifican el carácter de la poesía contemporánea, del poeta que asume la voz del deseo frente a la realidad, la palabra que llega desde el otro lado de las fronteras o que se dirige al otro lado para fundar su reino de consuelos y de futuras desilusiones (1996a:24).

344 García Montero lee este poema en “José de Espronceda y las contradicciones de la Modernidad”, en *El sexto día*, como una manifestación de la crisis romántica que produce en el autor “la guerra íntima entre deseo e impotencia” (2000:161). Esta tiene, por supuesto, raíz en una Modernidad que constata el fracaso de “los esfuerzos por conseguir la felicidad pública” (2000:157).

345 En *La palabra de Ícaro*, García Montero deriva también significativas similitudes entre Alberti y Lorca del hecho de que ambos compusieran una elegía para el torero amigo (en el caso de Lorca el famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; en el de Alberti *Verte y no verte*, ambos textos escritos en 1934), así como en la actividad teatral que los dos desarrollaron de modo complementario a su tarea poética y que les llevó a ensayar tanto el drama rural –en *La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936, y *El Adefesio*, de 1944, respectivamente– como la escena de vanguardia en *El público* lorquiano (escrita a finales de los años 20) y, en el caso de Alberti, *El hombre deshabitado* (1931)(1996a:25-6).

No obstante, García Lorca parece individualizarse frente a Rafael Alberti por ofrecer un grado mayor de negatividad en la escala procedente del romanticismo. En él, la escisión entre el yo y la sociedad se interioriza de modo tan íntimo y visceral que acaba generando una auténtica conciencia trágica que desgarrar al individuo e imbuje toda la poesía lorquiana de un sentimiento de impotencia y fatalidad inexorables. En *La palabra de Ícaro*, García Montero recorre algunos de los principales personajes e imágenes de la poesía lorquiana para explicarlos como derivaciones de la lucha imposible entre el individuo y el sistema. En sus primeras canciones, tanto la infancia como la naturaleza y, especialmente, los animales, se pondrían al servicio de una lucha incipiente entre la marginalidad y un orden dominante y opresor (1996a:31-33). En la etapa neopopularista, formada por *Romancero gitano* (1928) y *Poema del cante jondo* (1923), serían figuras tan significativas como la del cantaor, el jinete o el gitano las que personificarían la aporía trágica en una Andalucía virgen y remota. Si bien esta supone inicialmente un reducto de pureza incontaminada para el sujeto oprimido, el Sur acaba revelando una faceta letal y sombría que lo destruye igualmente³⁴⁶. El conflicto entre un yo marginado de la sociedad que se refugia en la naturaleza, pero que acaba enfrentándose a su cara más siniestra, toma la forma poética de una encrucijada fatal³⁴⁷. Todos los senderos de la rebeldía acaban en la muerte. García Montero cita, entre otros, el fragmento “Camino”, perteneciente al “Gráfico de la Petenera”. En él, el grito y la cruz –que pueblan todo el *Poema del cante jondo*– aparecen

346 En “Andalucía como imagen literaria” (1994d), García Montero realiza un repaso por las distintas configuraciones culturales que adquiere el espacio andaluz. Distingue una veta de “andalucismo costumbrista” (castizo y propenso a cierto reaccionarismo) y un “andalucismo ideal” (1994d:105). Esta segunda tradición, que considera mucho más productiva, tendría un punto de referencia imprescindible en el romanticismo y en la idealización compensatoria de territorios incontaminados (1994d:109); dentro de ella se enmarcarían Alberti, Lorca y otros: “El espíritu de Andalucía surge como emblema de los paraísos perdidos en las sociedades burguesas desarrolladas. Y ésta es la línea ideológica que podemos encontrar en las diversas alternativas, en el exotismo de Rubén Darío, en el neopopularismo de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca o Alberti, en la libertad surrealista de Cernuda, etc.” (1994d:109).

347 Es sugestiva la lectura de la encrucijada lorquiana que hace Álvaro Salvador en “La poética de la culpa. El espesor significativo en la escritura poética de García Lorca”, donde liga la encrucijada y la omnipresencia de la muerte a la presencia de una conciencia de “una práctica de transgresión: la culpa” (1980:317).

como una manifestación poderosamente expresiva del callejón sin salida al que aboca el “romper las normas” (1996a:61):

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal? (2005b:63)³⁴⁸

Estos versos escenificarían a la perfección el drama que sufren los personajes lorquianos, como explica García Montero:

El muerto en la calle con un puñal en el pecho, los cien enamorados, el Amargo, los cien jinetes enlutados, todos acaban en “el laberinto de las cruces / donde tiembla el cantar” (I, 190), todos son compañeros de los héroes típicos de García Lorca, como Mariana Pineda, como Adela, como el jinete que nunca llegará a Córdoba, protagonistas que asumen su destino de marginalidad y acaban su camino en la muerte. En el *Poema del cante jondo* está la oscuridad trágica y consciente de un sujeto dañado por la vida, una visión muy propia de toda la poesía contemporánea. Asumir la normalidad es aceptar la rutina, la falta de pasión, la hipocresía generadora de los sentimientos, la existencia humillada. Pero oponerse lleva al fracaso, porque al margen de la humillación sólo hay lugar para la muerte” (1996a:62-63).

348 Algunos versos de este poema aparecen citados por García Montero (1996a:35). Todas las referencias a los poemas de García Lorca se harán citando la edición de sus obras completas preparada por Miguel Ángel García-Posada (García Lorca 2005a, 2005b y 2005c).

Esta misma aporía es el que funda otras imágenes recurrentes en la obra lorquiana ya desde sus inicios. El agua estancada o el veneno en el pozo representarían también el destino trágico que supone la inexistencia de una meta feliz para aquellos que, como el cantaor o el jinete, se empeñan en vivir al margen del sistema y que solo pueden escoger entre la parálisis y la muerte: se trata de una detención que es consecuencia de la pérdida de sentido que provoca una historia moderna extraviada. La propia Pena, que Lorca propuso como protagonista del *Romancero gitano*, emanaría también de “la misma distancia entre el yo y la sociedad, una distancia interiorizada en el abismo que parte los corazones” (1996a:36) y que estaría en el inicio de la marcha errada de la historia moderna por las veredas de la irrealidad.

Resulta interesante al respecto ver cómo lee García Montero el poema “La guitarra”, perteneciente al *Poema del cante jondo*, en *Los dueños del vacío* (2006b). El llanto que emana de sus cuerdas simbolizaría “la contradicción insuperable entre la realidad y el deseo, entre la sociedad y el yo” como “verdadero motivo del sentimiento romántico” (2006b:30). Pero además el autor es explícito a la hora de identificar una quiebra social como raíz de esa pérdida de finalidad, de la ausencia de meta que comparten los símbolos lorquianos. El poema es el siguiente:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.

Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas. (2005b:47).

García Montero ofrece una explicación de esa conciencia trágica en la que une la conmoción infantil ante la muerte con una supuesta negatividad social, y ya no ontológica, procedente de una esencia romántica. No resulta difícil ver en este diagnóstico otra modulación de aquella pérdida del sentido de progresión que señalaba en Baudelaire y que reenvía a su lectura de la modernidad como descarrío histórico. Si en *La palabra de Ícaro* explicaba que en el poema “se evocan los orígenes perdidos, las situaciones puras fracasadas” (1996a:61), en *Los dueños del vacío* enfatiza el desvanecimiento del futuro que trae una peculiar dinámica social:

La flecha sin blanco y la tarde sin mañana aluden al deseo condenado a frustrarse, pero también al movimiento que ha perdido su intención, que se ha quedado sin meta, como una vida que se diluye en el vacío o una sociedad que pierde el horizonte claro de su futuro. El primer pájaro muerto sobre la rama certifica de un modo tremendamente lorquiano la pérdida de la inocencia, que se produce cuando el niño descubre la muerte en el jardín de su casa, a través de la lección vital que le ofrecen los gatos, los sapos, los pájaros y los insectos. Es el descubrimiento de la muerte y del vacío de la sociedad, la otra cara de la libertad racionalista y del folio en blanco, o sea, el mismo sentimiento que inyecta la tragedia en el corazón romántico, un corazón malherido por las espadas del fracaso. La caja de la guitarra, que recuerda la forma de un corazón, es malherida por los cinco dedos del guitarrista (2006b:31).

Esta misma lectura será la que haga de poemas como “Y después” y “¡Ay!”, y también del cante de Juan Brea. La voz de este personaje, que tiene “algo de mar sin luz / y naranja exprimida” expresa la angustia por el vacío en el que desemboca ese itinerario fatal. Así se mostraría en este fragmento que cita García Montero del primero de los poemas mencionados:

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

Sólo queda
el desierto. (2005b:50).

O en “¡Ay!”:
Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio. (2005b:53).

El propio tratamiento del Sur lorquiano por parte de García Montero es muy interesante porque, además de presentar a la naturaleza como sede de lo siniestro, ofrece otra vía para analizar su valoración del arte puro y deshumanizado propuesto por Ortega y Gasset. Tanto en *La palabra de Ícaro* como en su edición del *Poema del cante jondo*, García Montero destaca la ambivalencia del espacio natural andaluz que, propuesto como protección frente a una sociedad opresora, revela su cara más tenebrosa al descubrirse como un verdadero “territorio de la fatalidad” al que aboca un “afán imposible” (1996a:44). Pero en “La tormenta secreta de lo bello”, incluido en *Los dueños del vacío*, García Montero explica que la herencia romántica³⁴⁹ se conjuga en este poemario con el empleo de una metáfora de vanguardia que aporta la dosis de objetivación propuesta por Ortega

349 Resulta interesante citar las palabras con las que García Montero condensa esta herencia, ya que confirman la concepción que el autor tiene del romanticismo en términos de un conflicto en absoluto ontológico o relacionado con el lenguaje: “Federico García Lorca, utilizando los nuevos recursos estéticos propios de su tiempo, le devuelve a la literatura española una ideología romántica. Creo que buena parte de su éxito arrollador se debe precisamente a la debilidad de nuestro romanticismo histórico, a las deudas que quedaban pendientes. Por eso el cante jondo (naturaleza, pasión, expresividad, pueblo, tragedia) se convierte en un tema de lujo para su poesía” (2006b:46). Con estas palabras, García Montero estaría compartiendo las tesis acerca de un romanticismo español precario y postergado.

y cultivada por los ultraístas. Lorca tendría así la ocasión de superar el sentimentalismo romántico, y su irreductible marca humana, con mecanismos deshumanizadores que impondrían, mediante la metáfora, la homologación abstracta propia de la modernidad. El poema “La guitarra”, ya citado, es ofrecido como ejemplo de esta particular solución poética, que convierte al texto en un espacio de pugna entre la emoción del “llanto” y la imagen cubista de las “copas” rotas.

La misma voluntad mestiza impulsa para García Montero la reformulación de la imagen del “Sur”. Lorca se habría propuesto cuestionar la tradicional mitología castellana apuntalada por Barrés y Unamuno y trasladar el sentimiento trágico a una Andalucía en la que ya Ortega hallaba una encarnación inmejorable para su “razón vital”³⁵⁰. Pero, además, la “Andalucía del llanto, de la pena, de diálogo ancestral con la muerte” que Lorca estaría creando presentaría un “pathos del Sur” que también sería fruto de la “operación cultural compleja” que supone aplicar la metáfora pura a un trasfondo vital. En varios lugares se ha aludido a la lectura que García Montero efectuaba del “Ensayo de estética a manera de prólogo” como un alegato a favor de la huida de la realidad a través del arte. Una idea similar guía su consideración del empleo de la metáfora de vanguardia por parte de Lorca, quien se estaría apoyando además en una poética que tenía en la “evasión” uno de sus pilares³⁵¹. Tanto el *Poema del cante jondo* como

350 García Montero se detiene en esta cuestión en *Los dueños del vacío*. Según su lectura, García Lorca trata de reelaborar la imagen del Sur y alejarla del andalucismo costumbrista (2006b:32). Al mismo tiempo, intenta poner en duda la mitología castellana que habían desarrollado Unamuno en España y Maurice Barrés en el extranjero. En *En torno al casticismo* (1895), Unamuno rechazaba la sensualidad del paisaje andaluz; en *El Greco o el secreto de Toledo* (1914), Barrés se refería a la espiritualidad de las tierras castellanas. Ortega y Gasset, en su polémica con Unamuno, propone la noción de “razón vital” y la liga a un “pathos del Sur”, idea que desarrollará en *Teoría de Andalucía* (1927). García Lorca trataría de seguir la senda abierta por Ortega y se une a Juan Ramón o Cernuda en el intento por demostrar que “el ámbito andaluz ofrece una buena geografía para el sentimiento trágico de la vida” (2006b:36-7).

351 García Montero se está refiriendo a “Imaginación, inspiración, evasión”, la conferencia que Lorca dio a finales de los años veinte, en la que diferenciaba estas tres cualidades en el poeta. Se puede recordar lo que dice García Montero a este respecto: “La metáfora ocupa el trono de este sistema estético por su capacidad de “evitar realidades” y de arrastrarnos al orden conceptual de los mundos ingravidos: “Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimientos de islas ingravidas”. *Evasión* es precisamente uno de los conceptos que utilizará García Lorca en su época más cercana al surrealismo para completar los peldaños de una lógica estética liberada: imaginación, inspiración, evasión. Si es conveniente identificar la imaginación con las ilusiones de los años puristas, años de dominio de la imagen sorprendente y la metáfora, también resulta de provecho detectar el

especialmente las *Suites* (escritas entre 1920 y 1923), con su proliferación de “alusiones directas al espejo, al reflejo y al azogue” (2006b:40), certificarían la participación de Lorca en una corriente de vanguardia que estimulaba el escape de un mundo hostil mediante la construcción de espacios artísticos superiores. El arte puro y la esencialización del Sur aparecen, pues, como esos subterfugios mediante los que el individuo se evadiría de un sistema que amenaza con destruirlo. Poemas como “Tierra” o “Sur” prueban, desde esta perspectiva, que la comprensión orteguiana de la metáfora como cristal transparente se corresponde con una objetivación que borra la individualidad (sentimental, romántica) “para acceder al *todos*” (2006b:40). Eso sucedería en “Tierra”, donde la posibilidad de “imaginar un mundo perfecto, en el que no actúe la conciencia de la muerte” (2006b:41), se logra precisamente mediante el arte³⁵². El poema es el siguiente:

Andamos
sobre un espejo
sin azogue,
sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés,
si las rosas nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes. (2005a:90).

elemento depurador, de evasión de la realidad, que hay en los procesos conceptuales de la estética deshumanizada. La metáfora intentaba trascender, “evitar realidades”, volando hacia el territorio objetivo de los conceptos no personales” (2006b:38-39).

352 Esta es la lectura que hace García Montero: “Se trata de poner el mundo al revés, es decir, de imaginar un mundo perfecto, en el que no actúe la conciencia de la muerte. La tierra sería el cielo, un cielo transparente, sin nubes, como un espejo sin azogue. Las raíces de las flores (lo que nace en contacto con la profundidad de la tierra, y está condenado a la fugacidad, como los seres humanos obligados a morir) brotarían hacia arriba, mirando el equilibrio imperturbable de las estrellas. Imperturbable el orden de las estrellas y la mirada artística, porque en el último verso acude García Lorca a Rubén Darío para recordar la blancura fría, inmovible, perfecta, de “Los cisnes”” (2006b:41).

Pero es un poema como “Sur” el que escenifica la configuración mestiza de la Andalucía como una tensión “entre la identidad y la objetividad, entre el sentimiento y la universalización” (2006b:41). Cuando García Montero dice que esta tierra se configura como “el espejo de identidad sentimental sobre el que pueda desenvolverse el deseo de transparencia de sus metáforas” (2006b:41), alude a que un residuo de vida –identificado con un componente romántico y sentimental– permanece al margen de esa objetivación deshumanizadora que ejercería la metáfora orteguiana. El poema, en el que “el Sur es reflejo, tensión sentimental, espejismo, y angustia de deseo imposible, flecha sin blanco” (2006b:42) reza así:

Sur,
espejismo,
reflejo.
Da lo mismo decir
estrella que naranja,
cauce que cielo.

¡Oh la flecha,
la flecha!
El Sur
es eso:
una flecha de oro,
¡sin blanco! sobre el viento. (2005a:118).

Será *Poeta en Nueva York* (1929) la colección que marque un punto de inflexión en esta trayectoria guiada por cierto antirrealismo. Según esta visión, la violencia de la modernidad urbana que el poeta observa en Nueva York ofrece una versión particularmente enconada del enfrentamiento entre el hombre y la sociedad. La multitud es sentida como una nueva amenaza para la singularidad, ante la que el negro parece ofrecer un modelo de resistencia que, equivalente al gitano y al cantaor de las colecciones anteriores, se enfrentaría a la abstracción capitalista. Pero, además, el esfuerzo de síntesis entre sentimiento y racionalidad metafórica acaba fracasando, y la frustración romántica queda al descubierto para revelar la

inconsistencia de todo intento sublimatorio. La colección de 1929 estaría destinada a descubrir una “conciencia trágica” que pervierte todo paraje conciliador y demuestra, retrospectivamente, la falacia de los paraísos inventados:

La conciencia trágica gritará en versos desesperados que Minerva no domina a Baco, que el intento de separar la inteligencia y los instintos corporales supone tanto como provocar una decapitación, y que la búsqueda de la inocencia sólo puede conducir al descubrimiento de su imposibilidad, a la aceptación final de un vacío oculto tras los paraísos infantiles. La puesta en duda de la objetividad metafórica no encuentra consuelo en un regreso pacífico a la identidad sentimental. Para el sujeto escindido la memoria es también el lugar de la crisis, y el espectáculo negativo de Nueva York implica una mirada poco complaciente sobre el pasado andaluz, una revisión de los jardines inocentes (2006b:45-46).

Poeta en Nueva York es significativo también porque García Montero identifica en él indicios de una conciencia específica en un Lorca que, tras descubrir el vacío en el camino subjetivo, vislumbra la necesidad de ofrecer una mirada colectiva como única solución. La misma lucidez que adquiriría Alberti en *Sobre los ángeles* sería la que sobrevendría al Lorca de 1929. Resulta revelador que esta también acaiga en un poemario caracterizado por una radical puesta en crisis del lenguaje.

García Montero desarrolla estos puntos con detenimiento en “El poeta y la ciudad”, otro capítulo de *Los dueños del vacío*. *Poeta en Nueva York* escenificaría la especial virulencia de la crisis que el descubrimiento del vacío provoca en un contexto particular: la ciudad neoyorkina en 1929, momento en que el punto álgido del capitalismo revela la aberración de un sistema social que ha perdido todo vínculo humano y toda dimensión ética³⁵³. Esta perversa dinámica social de abstracción y desigualdad sería

353 Explica Jiménez Millán que “Ese nuevo mundo había suscitado en Lorca una impresión de Apocalipsis; *Poeta en Nueva York* puede ser considerado como un libro de denuncia de las condiciones de existencia creadas por la civilización industrial, por la lógica implacable del dinero” (1998b:121). Para Miguel Ángel García, en Nueva York tiene lugar un choque entre el “paraíso” con la “historia” que es asumido por el poeta como algo que trasciende la propia biografía: “Ahora bien, no hay duda de que el choque del paraíso con la historia sobrepasa la propia biografía para convertirse en biografía del mundo y en biografía también de lo social y lo colectivo; y ahora sí que el poeta cede su protagonismo a la ciudad,

consecuencia de una historia que ha sido desviada de su curso normal por un frenesí que la ha llevado a la catástrofe. La causa ha sido la pérdida de las *raíces* humanas, de la faceta ética, por parte de una dinámica social que ha sucumbido en la abstracción capitalista. De este modo, García Montero presenta estos versos desgarrados como síntomas del escalón más alto de negatividad alcanzado por la trayectoria de la poesía moderna en su confrontación con un orden social degradador. El descubrimiento del vacío tendría lugar ya en poemas como “1910. Intermedio”, mientras que “Aurora” enunciaría la imposibilidad de futuro resultante del extravío del pasado. Como consecuencia de esta marcha histórica errada, sobrevendría la crisis de un sujeto que, al verse despojado de un proyecto vital y un sentido comunitario, acaba condenado a la soledad moderna y reducido a mero *hueco* o espectro.

De esta síntesis se desprende ya una cierta mirada sobre la historia que viene a refrendar las lecturas hechas a propósito de Baudelaire y de Alberti. La conciencia trágica, más que depender de una dimensión ontológica o connatural al hombre, emana de una dinámica catastrófica: la de una modernidad que, en su aceleración, separa la actividad humana de sus dimensiones éticas y desvincula al presente del pasado, condenando todo porvenir a la nada y al caos. De nuevo se ve cómo la recuperación de los vínculos morales parece íntimamente unida a la restauración de una historia vivida como teleología, cuyo orden parece naturalmente dado. Las raíces perdidas, que han dejado en el aire el futuro, tienen como último referente el ideario ilustrado.

García Montero se refiere en numerosas ocasiones al poema “1910 Intermedio”, y lo propone como ejemplo del desvelamiento de la nada que se esconde tras las esencializaciones que, en el *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*, actuaban como subterfugios incorruptos para la individualidad pura del poeta. Ese “vacío” que “encuentran las cosas” que “buscan su curso” representaría así la otra cara, banal y simple, de

a la “ciudad-mundo” sobre la que se realiza, como el mismo Lorca reconoce, “interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo” para obtener un único balance: “sufrimiento” (2000:551).

un entorno natural que perdería todo misterio, al revelar su carácter de “paraíso estable” como profunda inconsistencia y significar simplemente “la conciencia del fracaso, la plenitud derrotada de las propias mentiras” (1996a:18). El vacío será el revés de una invención estéril, cuyas diversas modulaciones desmienten la validez de su proyecto poético anterior: es la cara oculta y oscura de lo natural (1996a:18), pero también del “vacío oculto tras los paraísos infantiles” (2006b:45) y de la apuesta pura de vanguardia a través de la “objetividad metafórica” (2006b:45)³⁵⁴. La nada constituiría así la auténtica sustancia de una plenitud vivida como *sacralización* de un sujeto alejado de la realidad³⁵⁵.

Pero el poeta que crea estos elementos de consuelo descubre por lucidez, pese al canto de sirenas de su propia sacralización, que se trata de simples paraísos imaginarios, de construcciones imaginarias sin eternidad posible. García Lorca lo dejó escrito en “1910”, uno de los primeros poemas de *Poeta en Nueva York*:

354 Jiménez Millán habla de la “obsesión del vacío” en *Poeta en Nueva York*, considera que este representa “la ausencia de espíritu de los habitantes de la metrópoli” (1998b:22) y lo enmarca en el debate entre pureza e impureza: “El poeta no puede captar la esencia de ese mundo desnaturalizado, del que únicamente se refleja el “negativo”: el vacío y la muerte. La dialéctica pureza/impureza es determinante en la escritura de Lorca, especialmente en *Poeta en Nueva York*; el poeta se siente un marginado y como tal se dirige a aquellas minorías depositarias de una pureza y de una libertad que les sitúan “al margen” de la estructura social: los gitanos, primeros, los negros (y, en cierto modo, los judíos: véase el poema “Cementerio judío”) después, son exaltados en tanto que víctimas de una sociedad opresiva (1998b:20-1). García-Posada también se refiere a la “la intuición del vacío”, en el que ve un síntoma de “un universo sin sentido” (1981:111). Miguel Ángel García explica que el contraste entre la infancia y la historia, “este verdadero vuelo aciago del nivel “trascendental” al nivel “empírico” del sujeto”, tiene como consecuencia la pérdida del ser y, de ahí, las recurrentes imágenes del vacío (2000:550).

355 En *La palabra de Ícaro*, García Montero emplea el poema “1910. Intermedio” para mostrar la corrupción de una naturaleza esencializada: “Pero como ya se ha avisado al hablar del vuelo de Ícaro, y como se podrá comprobar más adelante en los diversos capítulos de este libro, lo natural tiene también otra cara llena de profunda oscuridad. No es sólo la intuición de lo desconocido, la verdad misteriosa de las fuerzas naturales; es la conciencia del fracaso, la plenitud derrotada por sus propias mentiras. “Asesinado por el cielo”, según reza el primer verso de *Poeta en Nueva York*. García Lorca lo aclara en el poema “Intermedio”: No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ;sin desnudo!” (1996a:18). En *Los dueños del vacío*, entiende este poema como revelador de la frustración de su anterior proyecto poético en varios niveles: “La afirmación personal en la exactitud racional, en el dominio intelectual, será breve en la obra de García Lorca, aunque de efectos significativos. Corresponde, además, al paisaje de Cadaqués, de la “Cataluña eterna”, identificada con el helenismo mediterráneo. Pero este sueño es frágil, y dura poco, porque brota rodeado de una formación romántica que madura en la Andalucía del llanto, y condenado a una crisis vanguardista aguda, que impedirá cualquier sueño de perfección y equilibrio, asumiendo el vértigo de las grandes ciudades y, en concreto, de Nueva York ...” (2006b:45-6).

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

En su diálogo con el vacío, el poeta busca criaturas, personajes vestidos que representan un esfuerzo de plenitud. Pero son protagonistas de signo trágico, están imposibilitados para triunfar, porque bajo el vestido no tienen desnudo, es decir, porque esa forma natural por la que se lucha, esa verdad telúrica que quiere expresarse, es sólo una construcción imaginaria, un consuelo para ocultar el vacío. Lo único real es el dolor, ese dolor de huecos por el aire sin gente (2006b:40).

Y “Vuelta de paseo”, el primer poema de la colección, simboliza para García Montero la interiorización de esa pérdida. La “crisis” motivada por el descubrimiento del vacío se traslada hasta los orígenes del sujeto, quien entonces “la presentará como un pecado original, como una herida que tiembla en los principios” (2006b:6). La contaminación del pasado es una proyección retrospectiva hecha desde el presente ingrato. Tal es la lectura que ofrece para los siguientes versos³⁵⁶:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos. (2005c:58).

Pero sobre todo García Montero realiza un análisis exhaustivo de “Aurora”, que considera un exponente inmejorable del funcionamiento de la modernidad fundamentalmente *desorientada* y *desarraigada*. La desesperación que este poema enuncia aparece como perfecta culminación de un sentimiento crecientemente hostil hacia la ciudad que, arrancando de Bécquer y de Baudelaire, tenía en José Martí, Rubén Darío y Pablo

356 Dice exactamente García Montero: “García Lorca asumirá en *Poeta en Nueva York*, escrito durante su experiencia norteamericana de 1929-1930, el carácter constitutivo de su crisis. La presentará como un pecado original, como una herida que tiembla en los principios. Así lo confiesa en el poema “Vuelta de paseo” (2006b:45-6).

Neruda otras de sus intensificaciones. Para García Montero, los dos primeros representan la mirada nostálgica provocada por una ciudad que ya no satisface al hombre, mientras que Martí y Darío despliegan la ambivalencia de una modernidad urbana que problematiza el entusiasmo ante el progreso mediante un lamento por las pérdidas que este implica. Neruda, como Lorca, ofrece ya, desde esta perspectiva, el síntoma de una melancolía que no tiene por objeto el pasado, sino que lo desplaza hacia el futuro y frustra con ello cualquier idea de porvenir³⁵⁷. Lorca estaría dando el siguiente paso: en “Aurora”, la negación del futuro –otra modulación de la ausencia de meta que ya dirigía los destinos del *Poema del cante jondo*– se plasmaría en una colección que “envenena por dentro todos los símbolos de la esperanza” (2006b:113). Esta esperanza parecía garantizada por el curso natural de una historia concebida en términos ilustrados.

Para García Montero, el poema “Aurora” ofrece varias imágenes angustiosas del sinsentido moderno, puesto que une un vocabulario preñado de afijos negativos a la perversión sistemática de todos los símbolos asociados tradicionalmente a la confianza en el futuro. El paralelismo con la lectura de *Sobre los ángeles* se hace nítido incluso en la elección de estas figuras clave: de nuevo son el niño, la paloma, el amanecer, la luz o el agua. Allí venían a desmentir el paraíso infantil en una operación que provocaría un vuelco comprometido en la trayectoria de Alberti. En el caso de Lorca, García Montero opta por enfatizar el papel causal que la pérdida de las raíces ilustradas posee en el fundamental desarraigo ético y humano que

357 García Montero lee “Arte poética”, que pertenece a la etapa experimental y vanguardista que dio lugar al poemario *Residencia en la tierra* (1935), como “uno de los ajustes de cuentas más radicales de la poesía hispánica con el paisaje degradado y degradador de la ciudad” (2006b:108). Los orígenes, un día anhelados, se vuelven ahora vertedero y desecho, y el futuro se preña de vacío. La causa es, de nuevo, un momento histórico en el que se ha perdido todo sentido de direccionalidad y toda meta para el desplazamiento: “Lo que me parece un sentimiento decisivo e iluminador es que este poema acabe desplazando la melancolía hacia el sentido de lo profético, y no porque sustituya la pérdida por el optimismo de un tiempo venidero, sino porque convierte al futuro en un territorio de melancolía. Se trata de la dirección lógica de un “Arte poética” que responde a “un movimiento sin tregua, y un nombre confuso”. La voz lírica recoge un fluido incesante, confuso, totalizador, que se desborda por los estados de ánimo, los recuerdos y las ilusiones como una enredadera oxidada. El espectáculo del presente ofrece la sensación de un vertedero íntimo y colectivo, de una confusión que niega todos los caminos rectos de la voluntad racionalista. El malestar de la pérdida y la degradación muerde también en la idea de progreso” (2006b:109).

ha acabado por quebrar una historia al despojarla de futuro. El poema es el siguiente:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre³⁵⁸.

Si el alba solía aludir a la posibilidad de un nuevo inicio, en el poema aparece como emblema de un día que nace ya envenenado por el “cieno de números y leyes”; si la paloma se unía a la imagen de la buena nueva, la falta de un sentido colectivo para su vuelo las convierte en un “huracán” que revolotea sobre unas “aguas podridas”³⁵⁹. Para García Montero, el contraste entre la naturaleza y el mundo artificial se encarna en los rascacielos, cuya

358 El poema aparece dividido en estas estrofas de cuatro versos en la reproducción que hace de él García Montero en *Los dueños del vacío* (2006:113-4). En la edición de García-Posada, sin embargo, no está dividido en estrofas (1995c:82). Como García Montero lo cita íntegramente, se ha optado por consignar la versión que de él ofrece en su ensayo.

359 Para García-Posada, estas representan “el triunfo de lo perverso dentro del mismo corazón de la naturaleza: el río, el agua” (1981:135).

desmedida altura escénica de modo muy gráfico la desproporción entre la arquitectura y el ser humano en la tecnología. Pero esta desconexión se hace todavía más evidente en ese “impúdico reto de ciencia sin raíces” que despoja a la actividad moderna de todo fundamento –*raíz*– ética y humana. Un vocabulario negativo, plagado de “ni”, “in”, “des”, “sin”, simbolizaría también la desposesión desde la perspectiva de este autor.

El resultado de esta dinámica negativa sería la pérdida de humanidad del individuo, que acaba convertido en una entidad vacía. Lorca estaría así participando, al igual que Alberti, Cernuda, Neruda o Eliot, de la crisis identitaria provocada por una negatividad social e histórica que, al mermar su dimensión humana, lo reduce a una entidad espectral y confirma a la voz poética de *Poeta en Nueva York* como “un sujeto en crisis que no duda en acercarse a la experiencia de los muertos vivientes” (2006b:120). Por ello, ya desde el primer poema este sujeto aparece como “asesinado por el cielo”³⁶⁰. La deshumanización del “formalismo purista” sería ahora la cómplice artística de esta degradación:

Este cansancio de Neruda tiene también mucho que ver con sus trajes vacíos, o con los hombres huecos de Eliot, o con los hombres deshabitados de Alberti, o con los cuerpos vacíos de Cernuda, o con los trajes sin desnudo de García Lorca. *Poeta en Nueva York* recoge un amplio repertorio de posibilidades a la hora de encarnar a un sujeto en crisis que no duda en acercarse a la experiencia de los muertos vivientes. El sujeto escindido de “El rey de Harlem” aparece envuelto por “un gentío de trajes sin cabeza”. Y en la “Fábula de los tres amigos”, el poeta relaciona la crisis del formalismo purista con un descubrimiento que ya nos parece previsible: “Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas, / comprendí que me habían asesinado”. García Lorca se había presentado en “Vuelta de paseo” como un “asesinado por el cielo” (2006b:120).

360 En páginas anteriores había explicado así este verso: “Asesinado por el cielo, desde su propio nacimiento, desde su propia condición natural, García Lorca comprende que la disolución del yo en el todos es imposible, que la borradora completa de los sentimientos en la objetividad racional es un esfuerzo represivo y llamado al fracaso, y que el esquema perfecto de las órbitas depende de una imaginación inviable en la realidad. Comprende también que la crisis afecta a la propia intimidad de su ser. La tensión entre la identidad fragmentaria y el todo social o existencial está asegurada. Da igual apostar por el Todo o por la identidad, porque los dos caminos servirán para descubrir la amenaza de la nada, de la metamorfosis o la disolución” (2006b:48).

Esta misma crisis sería la que escenifica también la pieza teatral *El público*, donde unos personajes que buscan su identidad en las sendas de un deseo sustancialmente móvil se ven finalmente abocados a una metamorfosis que degenera en el vacío³⁶¹. En “La disciplina de san Juan de la Cruz”, otro capítulo de *Los dueños del vacío* donde emplea a Lorca para rebatir ciertas lecturas de San Juan de la Cruz desde las suspensiones del lenguaje, García Montero asume la crisis identitaria como otra manifestación de aquella aporía ya identificada en el *Poema del cante jondo* y en los primeros poemarios lorquianos. La misma encrucijada trágica estaría presente en los dos caminos que puede tomar el sujeto lírico del “Pequeño poema infinito”. El poema dibuja “un laberinto que desemboca en la muerte” en el que “cualquier camino será una equivocación” (2006b:169). Es el siguiente:

Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve
es pacer durante varios siglos las hierbas de los cementerios.
Equivocar el camino
es llegar a la mujer,
la mujer que no teme a la luz,
la mujer que mata dos gallos en un segundo,
la luz que no teme a los gallos
y los gallos que no saben cantar sobre la nieve.
Pero si la nieve se equivoca de corazón
puede llegar el viento Austro
y como el aire no hace caso de los gemidos
tendremos que pacer otra vez las hierbas de los cementerios.
Yo vi dos dolorosas espigas de cera
que enterraban un paisaje de volcanes

361 *El público* indagaría también en la destrucción de una identidad esencial mediante la explotación de metamorfosis en sus personajes. Aquí surge un aspecto importante de la lectura de García Montero: la destrucción de la identidad aparece como descubrimiento positivo en ocasiones, porque anula las esencias y ofrece la libertad de la autoconstrucción como resultado; pero, en la medida en que es ofrecida como producto de una indagación vanguardista, es presentada como crisis, callejón sin salida, aporía negativa. En *El público*, además, el desplazamiento y la metamorfosis aparecen relacionadas con el carácter móvil del deseo: “Y no se trata tan sólo de la inestabilidad íntima entre lo masculino y lo femenino, sino de la propia lógica del deseo. Desear significa desplazarse, mutarse, convertirse en otro, ir hacia otra parte, y no arriesgarse a este itinerario tampoco nos salva, porque la renuncia, más que estabilidad, supone paralización, podredumbre, estancamiento” (2006b:122).

y vi dos niños locos
que empujaban llorando las pupilas de un asesino.
Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración del otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.
Los muertos odian el número dos,
pero el número dos adormece a las mujeres,
y como la mujer teme la luz,
la luz tiembla delante de los gallos,
y los gallos sólo saben volar sobre la nieve,
tendremos que pacer sin descanso las hierbas de los cementerios.
(2005c:126-7).

García Montero ofrece una perfecta definición del “cruce falso” que plantea el problema³⁶². La causa de la fatalidad trágica radica en la imposibilidad de encuentro entre dos sujetos que deriva de la precariedad básica del uno. Pero “el abrazo difícil de dos contrarios en un mismo sujeto inevitablemente fracturado” viene significado por una “radicalización” moderna (2006b:167) que culmina una herencia romántica, con lo que García Montero parece estar de nuevo asumiendo el origen histórico de una separación entre el yo y la sociedad.

Todo este recorrido permite entrever la causa que García Montero atribuye al pesimismo lorquiano, cifrada en términos no ontológicos, sino sociohistóricos. La pérdida de una finalidad para el progreso, producida por el olvido de las raíces (ilustradas) de la actividad humana, se plasma a su vez en un futuro imposibilitado. El verso “impúdico reto de ciencia

362 Dice que el poema “... se convierte en un infinito negativo, es decir, en un círculo vicioso. La voz desencantada y trágica está en un cruce de caminos, debe elegir, teme equivocarse, pero la elección tendrá al final poca importancia, porque vaya por donde vaya acabará en el mismo sitio. Una opción lleva a la mujer que no teme la luz, la mujer que mata dos gallos, la luz que no teme a los gallos y los gallos que no saben cantar sobre la nieve. Otra opción lleva a la mujer que teme la luz, a la luz que tiembla delante de los gallos y a los gallos que saben volar sobre la nieve. Pero una y otra opción llevan a “pacer sin descanso las hierbas de los cementerios”. García Lorca, pues, estructura su poema como un cruce falso o un círculo vicioso, un laberinto que desemboca en la muerte. Cualquier camino será así una equivocación” (2006b:168-9).

sin raíces” aludiría precisamente a esta pérdida de la medida humana –y por tanto ética– de las cosas, que ha sido generada por el fracaso del pacto colectivo y la intensificación individualista. Ahí se halla la clave de una interpretación que no difiere sustancialmente de la que García Montero hacía ya a propósito de Baudelaire. El ímpetu de un movimiento sin sentido, que aquejaba al poeta francés, se ve problematizado aún más con la amenaza de una parálisis, y así los versos de Lorca escenifican una lucha irresoluble entre un avance mortal hacia la nada y un estancamiento asfixiante. Si, para reescribir a Baudelaire, García Montero trataba de rehabilitar los cimientos o ruinas de una modernidad temprana, otro motivo semejante guía esta lectura: la recuperación de las *raíces*. En este emblema convergen tres significaciones cuya interrelación se hace tácita: son humanas, éticas e ilustradas.

La pérdida de esa fundamentación tendría como correlato el extravío de una historia configurada como sucesión natural y redentora, puesto que la despojaría del origen respecto al que esta pudiera permanecer fiel. García Montero explica que la visión del desarraigo moderno procede de la conciencia del propio Lorca –“muy influido en su visión de Nueva York por el socialismo humanista de Fernando de los Ríos” (2006b:117)– de que el olvido de los orígenes rompía la teleología histórica natural e imposibilitaba el futuro:

García Lorca veía una ciudad precipitada en un progreso sin control que se olvidaba inevitablemente de sus orígenes. El naufragio del futuro y la pérdida de raíces son procesos paralelos, porque la cancelación temeraria del pasado suele implicar una desorientación en el porvenir (2006b:118).

El objeto de la pérdida no sería otro que la propia historia. Si lo que ha ocurrido ha sido la interrupción del fluir histórico debido a la pérdida de sus raíces, el paso necesario será el de restaurar su curso y hacer frente a los obstáculos que han sustituido el progreso por el estancamiento. Frente al “naufragio de sangre” en que desembocaba “Aurora”³⁶³, se impone la tarea

363 Para García Montero esta historia acaba en catástrofe y solo se puede narrar como un fracaso. Resulta significativo que la posibilidad misma de narrar la historia no se ponga en entredicho: “La historia ya no

de recuperar el dominio del hombre sobre la historia. García Montero se apoya así en la confianza que la tradición moderna poseía en la capacidad de redirigir su marcha. A propósito de las “aguas podridas” del poema, el autor explica que

Macquiavelo simbolizó la autoridad del ser humano sobre la historia en la posibilidad de construir diques para encauzar las aguas y las crecidas del azar (2006b:115).

Es una confirmación de su fe en la moldeabilidad de la historia, que recuerda a su misma seguridad ante la maleabilidad de la tradición literaria. La primera tarea es la de reencontrar las fuentes o raíces de una historia que, frente a la faceta apocalíptica con que se presenta en “Aurora”, pueda de nuevo ser narrada como una aventura feliz. Estas son, inevitablemente, ilustradas: además de la inconfundible procedencia ilustrada de la reivindicación de una dimensión humana y ética para la tarea humana, García Montero vuelve a hablar del ideario ilustrado a propósito de los “niños abandonados” del poema. En ellos se cifraban los sueños de emancipación y felicidad pública que el siglo de las luces pretendía conseguir a través de la educación³⁶⁴. La destrucción de esta esperanza se plasmaría también en el poema “Niña ahogada en el pozo”, donde la imagen de la infancia y la del agua se unen para significar la destrucción del

puede ser narrada como un camino que se dirige hacia la salvación personal o hacia la felicidad pública. Los emblemas más sobrecargados de ilusión, el mundo simbólico más repetido, las grandes palabras, están condenadas a desembocar en un *naufragio de sangre*” (2006b:114).

364 Dice García Montero: “Otro de los grandes símbolos de la esperanza social son los niños, sobre todo en sistemas de vida que están acostumbrados a justificar los sacrificios del presente proyectando sus ilusiones hacia el día de mañana. Un porvenir perpetuamente aplazado convierte a los niños en metáfora de la ilusión y de la confianza en el futuro. El sueño ilustrado sólo puede basarse en el pacto de la buena educación y en las promesas de felicidad pública, porque una sociedad que pretende caminar sobre la línea recta del progreso suele fundarse más en lo que ofrece que en lo que concede. El porvenir forma desde la infancia a sus futuros ciudadanos y convierte a los mayores de edad en sensatos vigilantes de un patrimonio que pertenece a sus herederos. La misión de los padres es conservar y mejorar el mundo de sus hijos, educándolos racional y sentimentalmente para habitar las casas imaginables del futuro. Lázaro de Tormes es aquello que aprendió y experimentó cuando era Lazarillo. Pues bien, estos niños aparecen en el poema de García Lorca como seres abandonados. Un enjambre furioso taladra y devora sus corazones. Otro símbolo derribado en el altar de la esperanza” (2006b:117).

futuro³⁶⁵. En *Aguas territoriales*, el poeta cita los versos finales del poema para relacionar las “estrategias del agua” con dos consecuencias derivadas de una vivencia social: el agua que fluye trae consigo la libertad, mientras que la estancada se vincula a la opresión³⁶⁶:

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!
¡Cada punto de luz te dará una cadena!
... que no desemboca.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo
insospechada ondina de su casta ignorancia
... que no desemboca.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas,
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca! (2005c:91).

Tanto la referencia a Macquavelo como la alusión a la libertad inciden en un punto especialmente relevante de la aprehensión modalizadora de la poesía lorquiana, y en general de la tradición, por parte de García Montero: se trata de la conexión tropológica entre la historia y el agua, que se desprende de sus propias explicaciones. Además de la versión corrupta que suponen los charcos podridos de “Aurora”, el agua puede representar también la posibilidad de cauce, el restablecimiento de un curso lineal y fluido para una historia vivida como teleología natural³⁶⁷. En ese sentido, el

365 García-Posada explica que el agua estancada, tal como aparece en este poema, simboliza “el profundo fracaso de la existencia humana (1981:134).

366 Así, dice García Montero también en *Aguas territoriales*: “Si el mar, el río, la fuente copiosa, son referencias manejadas por el poeta para encarnar la libertad, la órbita de los aventureros y los héroes, el agua estancada es signo de represión, imposibilidad de movimiento, muerte” (1996b:23). Esta libertad a la que alude García Montero deriva de una vivencia social, pero pone de manifiesto una ambigüedad fundamental, pues no parece residir en la integración colectiva sino más bien en los caminos individuales de personajes que huyen de la comunidad. Algo parecido se veía a propósito de Baudelaire.

367 Diversos críticos han prestado atención a la riqueza simbólica que el agua adquiere en la poesía de Lorca. Manuel Alvar explica que el agua es fuente de vida (2005:60), pero también elemento de disolución y muerte (2005:62). En ocasiones, crea las palabras (2005:63). Manuel Arango (1995) explora los distintos tipos de aguas que existen en la obra de Lorca (claras, dulces, corrientes, estancadas, muertas, saladas...). Quizá el estudio más exhaustivo de las imágenes lorquianas siga siendo el de Miguel García-Posada (1981), que también consigna los múltiples valores que en los versos de *Poeta*

estado extraviado y apocalíptico es tan solo un estancamiento que se puede solucionar acotando sus dimensiones históricas y recuperando un pasado desde el que refundar el futuro.

García Montero encuentra ciertos indicios de esta resimbolización en el propio García Lorca. Ante el panorama desolado de la ciudad, al poeta solo le quedaría ensayar una posición colectiva: García Montero halla síntomas de una conciencia semejante en la imagen de una multitud que, al adquirir un incipiente sentido de movimiento o finalidad, se asemeja a un río que encuentra un curso y un destino. El poeta se refiere a “Paisaje de la multitud que orina”, “Paisaje de la multitud que vomita” y “Grito hacia Roma”³⁶⁸. Si bien en los dos primeros el carácter amorfo de las masas aparece como un rasgo de su alienación social³⁶⁹, el segundo presentaría ya una multitud dotada de un sentido recuperado, proporcionado por la intención de protesta y reivindicación. Tampoco es difícil ver aquí la

en *Nueva York* adquiere este líquido ambivalente. Puede ser “símbolo de muerte, fuerza destructora u hostil, o expresión del fracaso de la vida” (1981:133), tener dimensión erótica y sagrada en ocasiones, y estar ligada a la vida y a la naturaleza (1981: 135). Andrés Soria Olmedo dice que, además, el agua es un símbolo que individualiza a Granada en la poesía lorquiana (2004:88-89).

368 García Montero encuentra también otros signos de esta progresiva conciencia social de Lorca y de su giro hacia una obra más comprometida con una mirada colectiva y un lenguaje realista. Además de aquella anagnórisis mencionada a propósito del verso de “1910. Intermedio” –“he visto que las cosas cuando buscan su rumbo encuentran su vacío”–, el poeta tiene en cuenta el cambio de actitud de Lorca respecto al giro político y poético emprendido por Alberti y la evolución de su propia obra teatral. Así, en *La palabra de Ícaro*, García Montero explica que Lorca pasó de criticar a Alberti en 1933 porque “se ha vuelto comunista y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico” a, en 1935, admirarlo por su compromiso: “Yo sé que es sincera su poesía actual. Aparte de la admiración que siempre sentí por el poeta, ahora me inspira un gran respeto” (citado en García Montero 1996a:24). En “El teatro, la casa y Bernarda Alba”, ensayo incluido también en *La palabra de Ícaro*, explica que el realismo de *La casa de Bernarda Alba* (compuesta sobre 1936) constituía la tercera vía de “tonos realistas” que Lorca pretendía hallar, a medio camino entre la complejidad vanguardista del “teatro bajo la arena” de *El público* y el sentimentalismo de los dramas rurales (1996a:69). Esta es una idea compartida por Díez de Revenga que, en “F. García Lorca: Poética e Historia Literaria” (1991), repasa la trayectoria de las reflexiones de Lorca sobre la literatura a través de sus conferencias y llega a la conclusión de que “todo ha de cambiar a partir de 1929”. Según él, “las implicaciones sociales que ya aparecen con toda claridad en *Poeta en Nueva York* serán las que marquen su nueva definición de una estética popular y social que es posible rastrear a través de los diferentes textos teóricos de los años treinta” (1991:88-89).

369 Dice García Montero de estos dos poemas: “García Lorca necesita también, en un proceso parecido, darle un sentido humano y colectivo a los movimientos de las muchedumbres urbanas. Se trata de una salida a su propia inestabilidad ante el “Paisaje de la multitud que vomita” y el “Paisaje de la multitud que orina”. Las furiosas gentes que llenan de desperdicios el atardecer de Coney Island y las noches de Battery Place son tan devoradoras que no dudan en rodear de excrementos la agonía de un niño. Caminan sin dirección alrededor de los gemidos” (2006b:121).

relación con la lectura hecha de aquella modernidad decimonónica que Baudelaire venía a representar:

Esta pérdida de inocencia original, que convierte a los refugios de la identidad en una forma camuflada de la intemperie, invita a buscar un sentido en los nuevos pactos sociales. La crisis de cara doble necesita una rebeldía de doble resolución en la que confluyan la libertad individual y la liberación colectiva. Por eso hay que darle un sentido al movimiento de la multitud. Es la intención que García Lorca declara como deseo en “Grito hacia Roma”:

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
ha de gritar loca de nieve,
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
ha de gritar con todas las noches juntas,
ha de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas
y rompan las prisiones del aceite y la música.
Porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos. (2006b:123)

La reescritura de García Montero explotará insistentemente esta posibilidad. Una serie de poemas con imaginaria lorquiana tratan de ensayar una voluntad histórica para un agua que fluye sin problemas. Pero, si el agua es historia, esta historia es siempre poética y, como tal, está interrumpida y quebrada por multitud de retenciones y reflujos. Son los provocados por la sombra textual que se trata de dejar atrás, en este caso la del propio Lorca, y su intensa vivencia del lenguaje poético.

4.3.2. *Voluntad, imagen y muerte en la poesía lorquiana*

Esta lectura, que enfatiza la dimensión histórica y la oposición entre el individuo y un sistema que lo oprime, contraviene otras interpretaciones que profundizan en la cualidad ontológica y expresiva de la conciencia trágica presente en los versos de Lorca. Los ensayos de García Montero construyen un relato específico acerca de la trayectoria lorquiana que, realizado desde una determinada ideología poética, entra necesariamente en conflicto con otras aproximaciones y sirve como modelo ambiguo para su posterior reescritura.

Sería imposible ofrecer una exégesis precisa de la obra lorquiana, cuya complejidad ha sido acentuada en las aproximaciones críticas más recientes. Así lo hace Luis Fernández Cifuentes en varios trabajos en los que muestra cómo la ingente bibliografía sobre el poeta granadino no consigue más que soslayar los puntos de resistencia que sus textos oponen a cualquier intento de explicación exhaustiva (1988, 2000)³⁷⁰. La misma reticencia ante esta tentación es la que ha llevado a críticos como Paul Julian Smith o Jonathan Mayhew a ampararse en el concepto foucaultiano de la “función autor” para referirse a la subjetividad múltiple que late bajo un único individuo empírico, el aludido por el nombre propio y las convenciones legales e institucionales. En “Lorca and Foucault” (1989), Smith explica que el reconocimiento de una heterogeneidad constitutiva en el marco autorial fomentaría “a (freer) circulation of meaning” y respetaría así una obra plagada de complejidades³⁷¹. Por su parte, en *Apocryphal Lorca*

370 En “¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión)”, Fernández Cifuentes examina el corpus crítico sobre Lorca, compuesto por muchas aproximaciones que privilegian un eje interpretativo basado en dicotomías (tradicción/vanguardia, popular/clásico, lírica/teatro, autoridad/libertad) o en nociones clave (misterio, originalidad) que tratan de agotar una obra inagotable: “lo que en la obra poética parece ser ... reconocimiento de la fragmentación y la ausencia, de la irreductibilidad y el extrañamiento, se convierte en manos del crítico en un instrumento de totalización” (2000:234). En “García Lorca: historia de una evaluación, evaluación de una historia” (1988), repasa la herencia compleja de Lorca en la poesía del siglo XX y las lecturas principales que se hicieron de su obra desde diversas posiciones estéticas e ideológicas.

371 Dice Smith: “To read Lorca in a Foucauldian way would be to resist the compulsion to erase difference and to make visible the multiple subjectivity confined with the single “individual”. This would not be to invert traditional criticism and claim that the writing subject is wholly absent from the text. Rather, it would be to suggest (and this is the fourth of Foucault’s operations) that the proper name “Lorca” arises in the gap or scission between mouthpiece and writer, in the variable space which always separates

(2009b), Mayhew une esta noción a la de “negative capacity” que Keats había propuesto como característica del temperamento poético, para apuntar el carácter proteico y abarcador de una producción que se muestra reacia a cualquier “master narrative” que trate de agotarla. Es esta misma indefinición la que permite la proliferación de imágenes diferenciadas del poeta andaluz, la que genera distintas “misreadings” –por decirlo con Bloom– o, en términos de Mayhew, “apocryphal Lorcas”:

My current view of Lorca is rooted in the equally romantic concept of “negative capability”, defined by John Keats as the capability “of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”. My working hypothesis is that Lorca is an internally contradictory figure rather than a transparently cohesive one. It is extraordinarily difficult to arrive at a global sense of who he really was, of what his work, taken together, might signify. Apocryphal Lorcas proliferate because, like Yeats, he was a man of many masks, a protean figure rather than an easily classifiable one (2009b:3-4).

Esta precaución es la que guía el acercamiento a la conciencia trágica que parece imbuir la trayectoria lorquiana. La explicación de García Montero muestra a la perfección cómo un sentido de fatalidad impregna la poesía de Lorca, pero quizás se puedan añadir otros matices a la causalidad histórica que él propone. Toda la obra lorquiana parece atravesada por la convicción de que existe una impotencia en el hombre, que lucha contra una fuerza superior que lo destruye y condena a un fin trágico cualquiera de sus acciones. Su deseo, que adquiere mil formas y cauces, se estrella inexorablemente contra un poder externo que desborda ampliamente cualquier explicación social para acercarse a esa Voluntad que, según Schopenhauer, anulaba de raíz la libertad del hombre. Frente a lecturas que primaban el conflicto erótico, sociohistórico, o premonitorio, autores como Philip Silver o Luz Rodríguez Carranza han relacionado de diversas maneras la obra lorquiana con la filosofía post-romántica de Schopenhauer³⁷².

the two. The ruthless selectivity of the author-function might then give way to a (freer) circulation of meaning” (1989:108-9).

372 En “El metateatro de Federico García Lorca”, capítulo incluido en *La casa de Anteo* (1985), Philip Silver

En *El mundo como voluntad y representación* (1819), el filósofo alemán explicaba que el mundo solo existía para el hombre en tanto que representación, pero que su verdadera esencia la constituía una “fuerza ciega” (2005:138) que se plasmaba al tiempo en los hechos de la naturaleza y en “nuestra volición” (2005:155). Esta voluntad es trágica y fatal: no tiene ni origen ni finalidad y su acción se objetiva tanto en la lucha constante que se observa en los fenómenos naturales como en la paradoja de un deseo humano que no encuentra satisfacción plena posible. De alguna manera esta idea parece subyacer en la obra lorquiana, especialmente en una naturaleza siniestra. En esta misma línea, el conflicto que aflige a los personajes lorquianos trascendería el problema de la opresión social o la circunstancialidad histórica, para revelar un aciago destino universal.

La paradoja trágica emana de la condición irresoluble del deseo: su no satisfacción genera dolor, pero su satisfacción genera su inmediata sustitución en una cadena de vacíos. Esta hipótesis puede proporcionar un punto de partida complementario para poner en evidencia aspectos que se resisten a ser integrados en una visión unívoca y asumir la relevancia tropológica que García Montero concede al agua. Encuentre o no cauce, su destino es la negatividad de la parálisis o la muerte. Cualquiera de sus cursos conduce a una disyuntiva ciega.

Quizás a partir de ahí se pueda leer la contraposición entre la existencia o la ausencia de cauce, el agua que desemboca y el que se pudre. Dice Schopenhauer:

Toda alegría intensa es un error, una ilusión, porque ningún deseo logrado puede satisfacernos duraderamente, y también porque toda posesión y toda

estudia a los personajes del teatro de Lorca desde esta perspectiva schopenhaueriana, que emana de una visión poética concebida en términos de imposibilidad por encarnar la poesía, como se verá a lo largo de este capítulo. También Luz Rodríguez Carranza se refiere, brevemente, a la figura de Schopenhauer cuando habla de las formas lorquianas, condenadas a nacer y morir sin llegar a término (2003:199). La influencia de Schopenhauer en la modernidad hispánica ha sido tratada por Ángel L. Prieto de Paula en “Schopenhauer y la formalización en las letras españolas del novecientos” (1996). No menciona a Lorca, pero deja claro el peso de la visión pesimista del filósofo alemán en la generación del 98 y en poetas como Machado (1996:62) o Darío (1996:79). Andrés Soria Olmedo alude a la presencia de Nietzsche en Lorca. Esta tendría varias manifestaciones: además de la noción de un Dios padre cruel y antitragico que crea al hombre para entretenerse, estaría también la voz profética que aparece en ciertas composiciones de denuncia de *Poeta en Nueva York* (2004:277).

felicidad sólo nos son concedidas por azar y por un tiempo indeterminado, así que podrían sernos arrebatadas a la hora siguiente. Sin embargo, todo dolor se basa en la desaparición de tal ilusión, por lo que ambos tienen su origen en un conocimiento defectuoso; por eso, tanto el júbilo como el dolor le son siempre ajenos al sabio, y ningún suceso perturba su ataraxia (2005:116).

La libertad e independencia del ser humano serían totalmente ilusorias. Tan solo son una objetivación de la voluntad, que ha hallado en el cuerpo una de sus representaciones. El conflicto entre individualidad y abstracción, que García Montero atribuye a la dinámica de la modernidad, incluiría otras dimensiones difíciles de ignorar. Del mismo modo, la voluntad carece de origen y de meta: el tiempo, junto con el espacio y la razón, no serían propiedades de la voluntad en sí, que es una misma, eterna y ubicua, sino de sus manifestaciones fenoménicas³⁷³. Según esto, la naturaleza del drama que escenifica Lorca no sería reductible a la contextualización histórica de los personajes de sus obras, y menos aún a la del propio Lorca como autor empírico. Si se acepta una lectura lorquiana hecha desde Schopenhauer, los símbolos que recreaban la ausencia de meta como producto de una historia que despojaba de raíces al progreso podrán ser leídos ahora de otra manera. La inexistencia de una explicación lógica para el agua estancada o la flecha sin diana vendrían a confirmar que, en palabras de Schopenhauer,

373 La voluntad schopenhaueriana sería el equivalente a la cosa en sí kantiana, y en cierta medida a la idea platónica, en la medida en que supone aquella fuerza que no podemos aprehender sino a través de sus manifestaciones, que sí aparecen tamizadas por tiempo, espacio y causalidad racional, elementos del *principium individuationis*: "Sabemos que la pluralidad en general está necesariamente condicionada por el tiempo y el espacio, y que sólo en ellos se la puede pensar, y en este sentido los denominamos principium individuationis. Pero al tiempo y al espacio los hemos conocido como configuraciones del principio de razón, principio en el cual se expresa todo nuestro conocimiento a priori, pero que, como más arriba se discutió, precisamente en cuanto tal sólo corresponde a la cognoscibilidad de las cosas, no a ellas mismas, es decir, él es únicamente nuestra forma de conocimiento, no una propiedad de la cosa en sí. Ésta como tal está libre de toda forma de conocimiento, incluso de la más universal, la de ser objeto para el sujeto, es decir, que es algo por completo distinto de la representación. Ahora bien, si esta cosa en sí, como creo haber demostrado y aclarado suficientemente, es la voluntad, entonces ésta, como tal y contemplada separadamente de su fenómeno, se halla fuera del tiempo y del espacio, y por tanto no conoce ninguna pluralidad, y es consecuencia es una" (2005:156-7). La voluntad, como lo Real de Lacan, como la cosa en sí kantiana, permanece incognoscible.

“la esencia de toda meta, de todo límite, pertenece a la voluntad en sí, que es una aspiración ilimitada...” (2005:194)³⁷⁴.

Lo mismo sucederá con aquellas otras imágenes que, en la perspectiva de García Montero, venían a pervertir el origen: vendrían a señalar la inexistencia de fuentes, de estados prístinos a los que acudir para reconducir el curso de un mundo que siempre ha existido como manifestación de una voluntad ciega y letal. La única semilla que se le ha permitido al poeta es la de la muerte: de ella están preñadas todas las cosas. Un sentido de anterioridad desplaza la muerte como única promesa de que pueden participar todas las cosas, que quedan así constantemente mutiladas y frustradas de antemano: de ahí, como se verá, los niños muertos, las manos amputadas y las voces ahogadas y, en fin, todo el “semantismo de lo roto, lo mutilado” que García-Posada relaciona con “el tema central de la frustración y del destino trágico” (1981:110).

Pero en Lorca este deseo ciego schopenhaueriano se configura además como una voluntad de expresión poética intensamente paradójica. Aunque el poeta debe perseguir la verbalización, la poesía lorquiana parece escenificar el drama de su imposibilidad y compartir la conciencia moderna acerca de la negatividad que instaura el lenguaje poético. En esta conjunción radicaría el germen para otro acercamiento a la “conciencia trágica” lorquiana. Con distintos énfasis, la existencia de un problema de *encarnación* lingüística ha sido explorado por críticos como Philip Silver (1985), Juan Carlos Rodríguez (1994b, 2000), Carlos Piera y Roberta Ann Quance (2000). Otros autores como Nigel Dennis (1998, 2005), Anthony L. Geist (2005), Antonio Monegal (2000), Christopher Soufas (2005), Dionisio Cañas (1994) y García-Posada (1981) reconocen algún tipo de *crisis expresiva* en la trayectoria de García Lorca.

374 Dice significativamente Schopenhauer: “De hecho, la ausencia de toda meta, de todo límite, pertenece a la esencia de la voluntad en sí, que es una aspiración ilimitada... Por ello, la aspiración de la materia sólo puede ser constantemente frenada, nunca jamás cumplida o satisfecha. Justamente eso es lo que sucede con cualquier aspiración de todos los fenómenos de la voluntad. Toda meta alcanzada es a su vez comienzo de una nueva carrera, y así hasta el infinito”(2005:194).

Juan Carlos Rodríguez explora la conciencia trágica lorquiana en *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia* (1994b) y en “Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica” (2000). Cree que “Lorca sí que intentó *poseer* la poesía” (1994b:31) mediante un ímpetu objetivador que se plasmaría en dos conflictos distintos en las dos etapas del poeta. En la primera, que iría desde los inicios de su carrera poética hasta 1929, la lucha entre lo dicho y lo no dicho hallaría en la música³⁷⁵ y el grito “*la expresión del drama de la imposibilidad de expresión*” (1994b:64). La segunda, desde el 29 hasta su muerte, estaría atravesada por un conflicto entre lo dicible y lo no dicible (sic), estando este segundo polo asociado a “*otro mundo lateral*” frecuentemente mentado bajo la forma del vacío (1994b:100). En el artículo de 2000, Juan Carlos Rodríguez identifica “la problemática poética y vital de Lorca” como “la posibilidad de decir yo soy” (2000:167)³⁷⁶.

En “El metateatro de Federico García Lorca”, incluido en *La casa de Anteio*, Philip Silver explora la poética del granadino y describe su trayectoria como “una serie de intentos de dar expresión autónoma a la voz de la poesía” (1985:161). Al tratar de encarnar la sustancia pura de la poesía en la naturaleza, el poeta se estaría enfrentando a la desaparición del mundo que, “para ser asido y dominado, necesita ser destruído en el proceso” (1985:162). Las dos opciones que le quedan son la unión con lo natural o la enajenación respecto a ello, pero ambas conducen al abismo: así explica Silver la encrucijada que produce en el poeta una “tristeza eterna” que le lleva al “gesto de la renuncia” (1985:162).

Carlos Piera y Roberta Ann Quance van más lejos en su explicación del conflicto identitario y lingüístico. En “Contradicción y lógica poética” (2005), relacionan ambos problemas pero, al anclar la contradicción

³⁷⁵ Andrés Soria Olmedo también alude a la influencia de la música en la visión lorquiana de la poesía, en *Fábula de fuentes* (2004:245 y siguientes).

³⁷⁶ De esta manera, Juan Carlos Rodríguez está reconociendo una voluntad de encarnación lingüística en la obra de Lorca. Por otra parte, la imposibilidad de esa voluntad está cifrada en términos que reconocen la huella de Nietzsche: “el autorreconocimiento como imposibilidad, la imposibilidad de fundir –en los conocidos términos del primer Nietzsche– la voluntad de vida total (quizás dionisiaca) con la voluntad apolínea: la imposibilidad de potenciar la vida, o más sencillamente, la imposibilidad de fundir el conocimiento de sí con la voluntad de deseo. Esto es básico en Lorca” (2000:168).

de índole romántica en un lenguaje que nos define a su vez como seres humanos, ven al poeta como heredero de un problema previo que lo supera y trasciende. Piera y Quance identifican en Lorca una conciencia plena de la autonomía del lenguaje poético y de la aniquilación que este opera sobre lo empírico: de ella derivaría el mismo sentimiento de cansancio que identificaba Silver y que lo lleva a instalar la muerte al principio de todo proceso. En la medida en que Lorca concibe la inspiración poética como un estado que el hombre no puede alcanzar mediante sus cualidades humanas, la única opción es suspender estas: así, el duende aparece como una superación de lo humano; así, también, ocupa un arco vacío³⁷⁷. También Andrés Soria Olmedo parece compartir esta idea, al referirse a la influencia de la conceptualización nietzscheana de lo dionisiaco en esta noción, que dotaría a Lorca de la conciencia de “lo limitado de las imágenes” (2004:290).

Con sus sujetos prematuramente asesinados, *Poeta en Nueva York* escenificaría temáticamente las consecuencias alegóricas de la negatividad lingüística, al situarnos frente a una poesía que halla en la desconfianza frente a la imagen una divergencia clara respecto al surrealismo. Desde esta perspectiva, la poesía lorquiana no participa de la sublimación del yo burgués unitario y esencial que, si bien disfrazada de prurito de destrucción, operaba el surrealismo para García Montero. Christopher Soufas, en “Federico García Lorca: la ausencia existencial” (2005), cifra el conflicto poético lorquiano de modo similar, en torno a un “fracaso de la voluntad humana y la imaginación poética a la hora de establecer un campo para la plenitud del ser” (2005:227). Además de un conocimiento de la insuficiencia de las imágenes miméticas (2005:237), de esta derrota derivaría también una anulación de la vida por parte de la inspiración que, al condenar al poeta a una existencia costosa, cristalizaría en la imagen del cuerpo vacío.

377 Piera y Quance se han basado en tres conferencias de Lorca: la primera sobre Soto de Rojas (1926), la segunda, “Imaginación, inspiración, evasión” (1928) y la tercera, “Juego y teoría del duende” (1933).

Sin erigirla necesariamente en eje central de la poesía lorquiana, otros autores reconocen asimismo la existencia de una crisis expresiva en la trayectoria de Lorca, y la relacionan con un cuestionamiento de la representación. Anthony L. Geist, en “Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*” (2005), explica que una triple conmoción –personal, poética y social– afecta al poeta en 1929 y tiene en núcleos como el paraíso perdido, el desmembramiento discursivo y el tratamiento del cuerpo sus principales manifestaciones. Por su parte, Nigel Dennis identifica una “crisis de la palabra” ligada a una crisis identitaria que, a pesar de recorrer toda la poesía lorquiana desde *Libro de poemas*, tendría su punto de eclosión en *Poeta en Nueva York* (Dennis 1998). En “Lorca en el espejo: estrategias de autopercepción” (2005), Dennis estudia el empleo de objetos especulares desde la poesía temprana del granadino y halla ya una encrucijada en una tarea representativa que sufre las consecuencias de “la impotencia del lenguaje” (2005:156). Si el espejo roto escenifica la identidad quebrada que ha sufrido un sujeto expulsado del Paraíso, el espejo intacto no ofrece mayor tranquilidad al sujeto, que contempla su doble espectral como una perturbación siniestra. La representación es inquietante, pero más allá de ella solo existe la muerte, como enunciaría el poema “Yo sé que mi perfil será tranquilo” (García Lorca 2005c:212). Dionisio Cañas explica que la llegada a Nueva York obligó al poeta a romper con la tradición histórica de su propia poesía (1994:85) y García-Posada alude a la conciencia lorquiana de que, a la altura de 1929, “el lenguaje puede ser una trampa” que “aleja al poeta de su verdad esencial” (1981:84).

El cuerpo vacío y el espectro derivarían de esta negatividad del lenguaje, que exige la reducción vital del sujeto e instaura la conciencia prematura de la muerte en toda (im)posibilidad de representación. De estos vínculos entre poesía y muerte darían testimonio también el grito desgarrado del cantaor o la inevitable destrucción de la existencia empírica que Lorca define como “evasión”. Quizás la mejor explicación de la conciencia trágica en términos de negatividad y voluntad la proporcione el propio Lorca en

mayo de 1929, al aludir a ese “duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía” que cita Geist (2005:451).

Desde todas estas ideas vale la pena volver sobre “Camino”, el fragmento del “Gráfico de la Petenera” (*Poema del cante jondo*) que García Montero proponía como ilustración de un destino trágico, el del jinete, causado por haber tomado los caminos de la marginación social y haberse refugiado en una naturaleza esencializada que acababa revelando su cara más sombría. Si el anterior fragmento, “Campana”, presentaba los sonidos funestos de una naturaleza teñida de amarillo³⁷⁸, esta sección describe un camino truncado de antemano. No es, por tanto, que se presagie la quiebra o la interrupción en algún punto determinado del trayecto, sino que la tragedia ya estaba inscrita en el inicio: los “cien jinetes” visten ya la muerte que les acecha –cabalgan “enlutados”– y van “por el cielo yacente de un naranjal”. Este naranjal viene a suceder al amarillo de los elementos de “Campana” y anuncia el rojo del desangramiento al que se dirigen:

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal? (2005b:63).

No existe una razón objetivable como exterioridad que les impida alcanzar un destino –“Ni a Córdoba ni a Sevilla / llegarán”–, sino que van arrastrados por la fuerza natural y ciega que guía a esos “caballos soñolientos” hacia la inexorable muerte. La naturaleza debe su cara siniestra a la existencia de esta potencia invencible. Los jinetes aparecen como desprovistos de libertad e, incapacitados para controlar las riendas, cabalgan a merced de los impulsos de sus monturas. Del mismo modo, la cruz puede aludir al recuerdo de una muerte, pero también a su ubicuidad: cualquier sendero conducirá a ella, especialmente el poético, que trata de hallar una expresión

378 Decía así: “En la torre / amarilla, / dobla una campana. / Sobre el viento / amarillo, / se abren las campanadas. / En la torre / amarilla, / cesa la campana. / El viento con el polvo, / hace proras de plata” (2005b:63).

que siempre coincide con ella. La conexión de lenguaje y muerte se hace explícita en el “laberinto de cruces donde tiembla el cantar”. Es el canto el que origina la muerte: el ay y el grito derivan, además de del sacrificio provocado por la ruptura de las normas sociales, de la frustración de la voluntad expresiva:

Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar. (2005b:63-64).

En la medida en que la palabra es el medio de la acción poética pero solo trae la muerte, esta se halla ya en el inicio del camino. De hecho, lo que los jinetes llevan clavado no son puñales, sino “ayes”. El grito representaría así el instante en que la encarnación poética –que huye del signo estable para refugiarse en un ay apenas articulado– y la muerte se encuentran. Esta no es una amenaza procedente del futuro sino que se halla en el punto de arranque, pues los jinetes venían ya “con siete ayes clavados”. Así dicen los versos finales:

Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal? (2005b:64).

Lo mismo sucede con otras imágenes como el agua estancada o el veneno en el pozo. Para García Montero representaban la parálisis originada por la pérdida de sentido moderna que arrancaba de la distancia entre el yo y la sociedad. Pero lo cierto es que esa “ausencia de meta” no es reducible a una circunstancia histórica, sino que aparece como esencia de toda existencia humana. Se ha visto cómo Schopenhauer calificaba a la voluntad

de “aspiración ilimitada”. De igual manera, en Lorca el deseo irrefrenable no posee ni punto de partida ni punto de llegada: las fuentes están cegadas y las metas anuladas, todo ello de antemano, problematizando una lectura en términos históricos.

También “La guitarra” aparece ahora como susceptible de otra interpretación. El instrumento enuncia el llanto por un deseo ubicuo que resulta imposible satisfacer. La peculiar elegía por una naturaleza imbuida de tragedia se une a una problematización del lenguaje, cuya carga negativa queda asumida ya en los primeros versos. La música de la guitarra adopta la forma de un lloro que, como el grito, ofrece también un perfil inarticulado que escapa al signo convencional y parece constituir la única posibilidad de expresión posible: “Empieza el llanto / de la guitarra”. Pero, además, esta expresión origina la quiebra del mundo empírico: al contacto con el canto, “se rompen las copas”. No se trataría solo –como explicaba García Montero– del imposible contraste entre un contenido sentimental y una metáfora objetivadora, sino del desalojo de la realidad que ejecuta cualquier objetivación lingüística, por precaria que sea. Tampoco, por tanto, simbolizaría solamente el conflicto entre individualidad y abstracción provocado por una dinámica sociohistórica. Por otra parte, la cualidad interminable de sus sollozos –“Es inútil / callarla. / Es imposible / callarla”– certifica la dimensión universal y no acotada de la tragedia por la que se llora y, sobre todo, enuncia la imposibilidad de una clausura para el luto. Esta corre pareja a la renuncia al signo cerrado implicada en la elección de una imagen musical:

La guitarra
Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla. (2005b:47).

El objeto del lamento ininterrumpido –“llora monótona”– es la avidez sin cumplimiento posible que aqueja a toda la naturaleza: al “agua”, al “viento” y a la “arena del Sur caliente” que persigue en unas “camelias blancas” el encuentro imposible con su contrario. La guitarra se hace eco de un ímpetu que no tiene resolución: “llora por cosas lejanas” y por eso se conforma como “flecha sin blanco” y “tarde sin mañana”. La ausencia de meta no se debería entonces a un descarrío histórico sino a una condición intrínseca del espíritu vital; si llora por “los orígenes perdidos”, como proponía García Montero, es porque todo inicio aparece como cegado³⁷⁹. El “primer pájaro” está ya “muerto” sobre la rama, y esto no supone ninguna pérdida retrospectiva de un origen sino el rasgo primordial de una tragedia que no puede dejar de vincularse con el canto del animal:

Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada
Es imposible
Callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama. (2005b:47-48).

La conexión entre articulación y muerte se confirma en los últimos versos. La guitarra emite su canto desde una herida mortal: es un “corazón malherido” por “cinco espadas”. Estas recuerdan inevitablemente a aquellos

³⁷⁹ Así lee Andrés Soria Olmedo este poema, en *Fábula de fuentes*: “Si el tema de toda la obra de García Lorca, como ha afirmado con acierto Christopher Maurer, es “la convicción melancólica de que todos tenemos ciertos anhelos indefinibles que no pueden ser satisfechos por nada de lo que nos rodea”, en este poema, más allá de la reiteración que busca parafrasear vagamente el rasgueo melismático ... está todo el deseo, la voluntad que ni siquiera la música puede aplacar, una voluntad que la propia música despierta” (2004:265).

“ayes clavados” que los jinetes de “Camino” llevaban prendidos en el pecho desde el inicio de su recorrido.

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas. (2005b:48).

Esta lectura también puede proponerse a propósito de “Y después” y “¡Ay!”. García Montero presentaba el vacío y silencio como desembocadura de una dinámica perversa, la originada por el escape subjetivo de un individuo marginado de la sociedad. Pero “Y después”, incluido como “La guitarra” en el “Poema de la siguiiriya gitana”, ilustra también el carácter cíclico y trágico del deseo. Si halla satisfacción, no genera felicidad sino la nada, que enseguida comienza a albergar de nuevo el viejo impulso doloroso. Y este es ahistórico: “el tiempo” es tan solo un originador de múltiples vías –“laberintos”– para el deseo, que “se desvanecen” ante su resolución. La nada que sucede es la misma que produce la expresión verbal: “Sólo queda / el desierto”. También “el corazón”, “la aurora” y “los besos” desaparecen:

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto.)

El corazón
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen. (2005b:50).

Sin embargo, este desvanecimiento es momentáneo. El desierto está “ondulado”, y bajo él, en las entrañas de la tierra, late el grito y el germen de otro deseo. Por eso, está ya preñado de un futuro trágico:

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto. (2005b:51).

En “¡Ay!” se hace más evidente la relación entre el vacío y la muerte que trae consigo el lenguaje. García Montero cita dos versos –“Todo se ha roto en el mundo. / No queda más que el silencio”– pero quizá es necesario traer a colación el contexto en el que estos se hallan para ahondar en ese silencio y en la ruptura del mundo que, además de sus connotaciones románticas, podrían emanar de la estrecha conexión entre lenguaje y muerte que el grito pone de manifiesto. El ¡ay! brota de la puñalada que aparece prevista en la sección anterior, significativamente llamada “Encrucijada”. En ella se presenta el momento de suspensión previo al canto que cumple, precariamente, la voluntad de expresión que caracteriza la poesía de Lorca: ese instante está caracterizado por “un temblor / de cuerda / en tensión / ... / un temblor / de enorme moscardón” ya anticipo de la tragedia, porque el canto sólo puede ser grito que se produce en el desgarramiento doloroso del corazón. Al lado del anuncio del sonido se atisba ya la omnipresencia de la muerte –“Por todas partes / yo / veo el puñal / en el corazón”–, que es la única salida posible para la *encrucijada* a que hace referencia el título:

Viento del Este;
un farol
y el puñal
en el corazón.
La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor

de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón. (2005b:53).

Y, efectivamente, a continuación tiene lugar el grito, única posibilidad expresiva –“¡Ay!”– que produce la muerte inmediata y así “deja en el viento” una “sombra de ciprés”. No en vano brotaba de una puñalada. Los dos versos que cita García Montero revelan la aniquilación de lo empírico, incluso del yo vivencial, por parte de un lenguaje que provoca que “todo se ha roto en el mundo” y no quede “más que el silencio”. Incluso la propia voz del poeta está eclipsada y hecha ajena mediante los paréntesis, porque su voz ya no es voz, sino llanto que ha sido expulsado de un poema que solo permite el silencio: “(Ya os he dicho que me dejéis / en este campo / llorando)”:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo
llorando.)

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo
llorando.) (2005b:53-54).

También se veía cómo la imagen del Sur servía a García Montero para explorar los vínculos de Lorca con las teorías del arte nuevo propuestas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* y en el “Ensayo de estética a manera de prólogo”. Lorca utilizaría la metáfora de vanguardia como un recurso con el que llevar a la práctica su propia poética, que ya en 1929 cifraba en torno a la voluntad de “evasión”. La huida de la realidad hostil le viene facilitada por un procedimiento de objetivación que, al permitirle el tránsito de lo sentimental a lo universal, lo hace participar de las dinámicas de homologación abstractas propias de la modernidad vanguardista. Desde esta lectura, el cristal y el espejo son, ahora, los elementos mediante los que postular un mundo depurado de realidad, estilizado y racionalmente perfecto.

La metáfora de vanguardia, al lado de su vocación de irrealidad, potencia no obstante la construcción de otra realidad más digna. Ya en la introducción y en la lectura de la vanguardia se ha aludido a la teoría del lenguaje orteguiano, que veía en la palabra un poder de creación ontológica. Hay un punto de salida, el mundo empírico, pero más importante aún es el punto de llegada. Si bien es cierto que Ortega dice que la metáfora “nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios”, estos no suponen una merma sino un enriquecimiento productivo. De hecho, Ortega señala un poco antes que para los artistas nuevos:

Vida es una cosa, poesía es otra —piensan o, al menos, sienten—. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta (2002:72).

De esta cita ya se deduce una oposición entre poesía y vida que, no obstante, se debe entender, al menos en lo referido a Lorca, como algo que complementa la voluntad de anulación sentimental que, según García Montero, empujaba al granadino a emplear la objetivación metafórica.

En este sentido, conviene examinar el concepto de “evasión” y repasar la conferencia de Lorca que García Montero emplea para atribuir a Lorca una voluntad de huida de la realidad. La salida de lo real parece una determinación de la propia poesía, que se erige en destructora imperdonable de lo empírico. De esta manera la han leído otros críticos como Silver, Piera o Soufas, que encuentran en ella la certificación de que la poesía impide al poeta desarrollar su itinerario humano.

En “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca postula cierta independencia del mundo respecto a la poesía. Frente a la remisión de la primera cualidad al mundo y a lo humano³⁸⁰, la Inspiración y la Evasión enlazan con “una realidad distinta” de dimensiones mucho más ensanchadas:

Mientras no pretenda librarse del mundo puede el poeta vivir contento en su pobreza dorada ... Pero el poeta quiere librarse del campo imaginativo, o vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, deja de soñar y deja de querer. Ya no quiere, ama. Pasa de la “imaginación”, que es un hecho del alma, a la “inspiración”, que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad ... Se trata de una realidad distinta, dar un salto a un mundo de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración (García Lorca 2006:77).

Al situar la poesía en un ámbito que supera y trasciende lo humano (superar esta dimensión es lo que permite acceder a un conocimiento directo del mundo), Lorca estaría asumiendo la necesidad de todo poeta de renunciar a la dimensión existencial, y legitimaría así la lectura deconstructiva que, en términos de Paul de Man o Giorgio Agamben, realizan Silver, Piera y Quance o Soufas. Así, Piera y Quance explican que el hecho de que la

380 Dice Lorca: “Pero la imaginación está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca ... Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse” (García Lorca 2006:75).

inspiración no conozca al hombre implica directamente que “el hombre solo puede alcanzarla dejando, en determinada medida, de ser humano” (2005:220). La anulación vital que ello implica generaría el “sentimiento de fracaso y de cansancio” que recorre la obra lorquiana, y explicaría la constatación de la muerte al principio, como origen de cualquier recorrido que ciega las fuentes. Pero, además, esta pérdida de humanidad vivida como tragedia y no como opción se halla íntimamente relacionada con un rechazo de la representación: el hecho de que Lorca sitúe al duende bajo un arco vacío indicaría su voluntad de “expresarse más allá de las imágenes, ese instrumento del primer escalón. Quiere expresarse, en realidad, desde un punto que no admite representación”³⁸¹ (2005:221). Silver se expresa en términos similares, y escoge la comparación lorquiana de la Inspiración con una flor carnívora para representar, además de la tesis de la poesía como destrucción del mundo empírico, la incompatibilidad de la inspiración poética con cualquier forma de representación: “Mientras que la Imaginación ataca el tema furiosamente por todas partes a la vez, la Inspiración lo devora por entero” (1985:169)³⁸². También Soufas explica que la evasión a la que impelen al poeta las fuerzas de la inspiración acaba siendo imposibilitada por la insuficiencia de las imágenes miméticas (2005:228-237).

La vida queda anulada por la poesía, y este parece ser el destino fatal de todo poeta que, más que escapar voluntariamente del mundo, ve cómo este se desvanece haciendo imposible cualquier intento de reflejarlo en la obra. Otra lectura del cristal y del espejo se hace entonces posible a la luz de este radical cuestionamiento de la representación.

381 En esta desconfianza en la representación localizan Piera y Quance la divergencia de Lorca respecto a un surrealismo que busca un origen inmaculado para el hombre (2005:225-6).

382 Dice Silver: “Pero la mejor síntesis de estas conferencias sobre la Imaginación, y la más gráfica descripción lorquiana de la lucha que la imaginación poética debe sostener para librarse del lenguaje perceptual de la representación –sin caer en el extremo opuesto de la imagería onírica– es su sorprendente comparación de la Imaginación con una flor carnívora. Mientras que la Imaginación ataca el tema furiosamente por todas partes a la vez, la Inspiración lo devora por entero. La Inspiración, escribe Lorca con aprobación evidente, “lo recibe de pronto y lo envuelve en luz súbita y palpitante, como esas grandes flores carnívoras que encierran a la abeja trémula de miedo y la disuelven en el agrio jugo que sudan sus pétalos inmisericordes” (1985:169).

De hecho, la mención de Ortega al cristal enfatizaba la *mediación* como lo específicamente artístico: más allá de los “elementos humanos, demasiado humanos” (propios de “la producción romántica y naturalista”) (2002:55), el cristal es el velo autónomo que filtra, en el arte, nuestro acercamiento a la realidad. No es tanto un espejismo a través del que escapar de una realidad hostil. En el caso de la poesía, el cristal aludiría necesariamente al lenguaje. En cuanto al espejo, una lectura similarmente metapoética se hace también plausible. Se ha visto cómo Dennis ligaba el gusto lorquiano por los espejos –que en absoluto se ceñiría a las *Suites* sino que se patentizaría a lo largo de toda la obra del poeta– a la preferencia por un modo de percepción destinada a “evitar la visión directa” y presentar así la crítica identitaria. Los espejos rotos evidenciarían “la caída en desgracia del hombre” que “es enunciada por medio de la destrucción que le ha permitido verse a sí mismo en su totalidad, como un todo inmaculado” (2005:147). Sin embargo, ante el espejo entero, el sujeto percibe un doble que le genera una profunda inquietud y que se liga en último término a la desconfianza que produce la representación. Demasiado parecido como para no ser lo mismo, sin embargo no lo es y, merced a esa diferencia sustancial y mínima, lo representado se convierte en un doble espectral y siniestro del sujeto. Si el poema “Confusión” de “Suite de los espejos” evidenciaba claramente “la incertidumbre que siente el hablante al contemplar a su doble” (2005:150), otros poemas certificarán que la renuncia a la representación sólo es posible mediante la muerte³⁸³. Los

383 La radical falta de identidad entre el sujeto y su representación es explicada a propósito de “Confusión”: “Esta idea es comunicada en otro poema de “Suite de los espejos”, acertadamente titulado “Confusión”, en el cual el hablante interroga la representación de su propio ser, sabiendo, por un lado, que es misteriosamente exacta pero reconociendo, por el otro, que no le es plenamente fiel: Mi corazón, / ¿es tu corazón? / ¿Quién me refleja pensamientos? / ¿Quién me presta / esta pasión sin raíces? / ¿Por qué cambia mi traje / de colores? / ¡Todo es encrucijada! / ¿Por qué ves en el cielo / tanta estrella? / ¿Hermano, eres tú / o soy yo? / ¿Y estas manos frías / son de aquél? / Me veo por los ocasos / y un hormiguero de gente / anda por mi corazón” (150). El otro polo de la encrucijada lo ofrecerían otros poemas que muestran, precisamente, cómo “la paz permanente sólo puede ser hallada más allá del reflejo, más allá de la imagen, al otro lado del espejo” pero esta “solo se produce en la muerte” (2005:158). Dennis cita como constatación la primera estrofa de un soneto: “Yo sé que mi perfil será tranquilo / en el musgo de un norte sin reflejo. / Mercurio de vigilia, casto espejo, / donde se quiebre el pulso de mi estilo...” (Dennis 2005:158).

espejos, al fin y al cabo, no serían más que otra formulación de la tragedia que asume la voluntad de expresión lorquiana.

Quizá se puedan leer “Tierra” y “Sur” desde esta perspectiva. Según García Montero, el primer poema escenifica un mundo al revés autónomo que ha sido logrado mediante la inversión del funcionamiento natural: “Si los lirios nacieran / al revés, / si las rosas / nacieran al revés, / si todas las raíces / miraran las estrellas”. La anulación de la muerte supondría la perfección de este producto artístico: “si... el muerto no cerrara sus ojos”, los humanos gozaríamos de la armonía de los “cisnes”. Es interesante atender a los cinco primeros versos de la pieza y al contexto global en que estos versos se insertan: la “Suite de los espejos”, incluido en *Poemas sueltos*. Se construye una esfera artística grata mediante esa imagen subvertida, pero esta aparece postulada como meramente hipotética: así, está aludida mediante el condicional –“si”, “si”– y el subjuntivo –“nacieran”, “miraran”, “cerraran”– y se opone por tanto a la realidad –siempre poética– que enuncia el presente de los primeros versos: “andamos”. Y en este estado primero no se puede suponer la ausencia de la muerte, sino que se ha de derivar de la negatividad que emana la imposibilidad de representación, cuestión de la que la “Suite” ofrece ricas variaciones, como han estudiado Dennis o Soufas. El cristal y el espejo representarían entonces la inextricable barrera que la mediación lingüística impone al ser humano. Pese a los deseos de “trascender hacia un orden más distante”, lo cierto es que “Andamos / sobre un espejo / sin azogue” que, al carecer de superficie reflectante, nos condena a enfrentarnos con la opacidad. La tierra, el mundo, no tiene en poesía más sustancia que la propia ceguera humana: con ese “cristal sin nubes” se certifica que es la naturaleza infranqueable del lenguaje, incluso del más representativo y transparente, el que impide una mirada directa a las cosas:

Andamos
sobre un espejo
sin azogue,
sobre un cristal

sin nubes. (2005a:90).

Así se podría entender que el cambio de planos posibilitado por ese otro mundo hipotético eliminaría esa oscuridad. Si la tierra, en lugar de ser esa frontera opaca y negativa, albergara el florecimiento de las cosas –“lirios”, “rosas”– y no su raíz oscura, entonces sí constituiría un lugar digno hacia el que los hombres pudiesen curvar su cuello y dirigir su vista sin miedo, “como cisnes”³⁸⁴:

Si los lirios nacieran
al revés,
si las rosas nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes. (2005a:90-91).

La conexión entre representación y muerte se ve reforzada por otras secciones de esta composición. Así, “Símbolo” presentaba a un Cristo

384 En Federico García Lorca. *The Poetry of Limits* (1978), David K. Loughran ofrece una lectura más positiva pero que comparte esta misma conciencia de un cuestionamiento de la representación. Así, aunque la precariedad identitaria parece invadir la poesía lorquiana, en algunos momentos esta dejaría de existir y genera precisamente “a whole reversal of the natural hierarchy” (1978:28). Eso ocurre en la “Suite de los espejos”, donde “the blue of the sky to which man aspires is really only a reflection of himself” (1978:28). Loughran lee de esta forma el fragmento que hemos analizado: “Lorca speculates ... on a world reversed in which the lilies and roses sprouted from the sky and the roots of all creation looked toward the stars. In that case man would walk upon the reflecting mirror of the sky –as opposed to the opaque mirror of the earth– and would be able to see his reflection beneath him in his own medium. Like the “double swan [that] sings its whiteness” at the river’s bend in the poem “Solitude”, he would see both himself and his reflection below, defined, complete and contained within his own element. The earth, being non-reflective (“without mercury”), would not constitute a false goal or distortion in this most upside-down of all possible worlds” (1978:30). Concha Zardoya, en su estudio “Los espejos de García Lorca” (1974), comparte la postura de García Montero al suponer que la poesía ofrecería ese otro mundo posible y perfecto. Dice sobre el citado fragmento que: “Descendemos del aire y caminamos por la tierra, espejo sin azogue, bajo el cual entrevé el poeta un cielo posible. Habitamos en un planeta reversible, en que lo más compacto y terráqueo puede corresponderse con lo más etéreo y transparente. Sólo basta sentirse penetrado de fe poética, con la que todo lo imposible se vuelve posible, hacedero, existente. Pero se han de cumplir ciertas condiciones, ciertos síes... Tal parece ser el sentido del poema “Tierra” (1974:97-8).

“con un espejo en cada mano” que “multiplicaba su propio espectro” y se volvía presencia opaca para “las miradas negras” (García Lorca 2005a:89); “Capricho” enunciaba a la perfección la conjunción del reflejo y la muerte: “Detrás de cada espejo hay una estrella muerta /... / Detrás de cada espejo / hay una calma eterna...” (2005a:91). Dennis tomaba como referencia el fragmento “Confusión” para ilustrar precisamente el dilema lorquiano en torno a la representación. Soufas, que ve en el espectro de “Símbolo” el perfil igualmente mermado de un Lorca que se consume en múltiples intentos representativos, lee también toda esta composición como un síntoma del “disgusto por las representaciones basadas en lo empírico” que aqueja al poeta (2005:236)³⁸⁵.

En “Sur” veía García Montero la resistencia de un fragmento de vida al margen de la objetivación deshumanizadora operada por la metáfora pura, y ese residuo humano era identificado con el deseo imposible que certificaba la presencia de un componente romántico: “el Sur es reflejo, tensión sentimental, espejismo, y angustia de deseo imposible, flecha sin blanco”, explicaba García Montero. Pero ese deseo parece relacionarse también con una voluntad de expresión que se enfrenta con la condición fallida del lenguaje. El “Sur” es un espacio textual, y como tal un “espejismo”, un “reflejo” sin contenido posible porque el nombre no es más que una mentira. “¡Qué raro que me llame Federico!”, decía el poeta en “De otro modo” (2005a:188). Aquí sabe que la elección del vocablo apenas importa –“da lo mismo decir / estrella que naranja, / cauce que cielo”– pues no logrará apresar una vida que queda siempre en la otra orilla:

Sur,
espejismo,
reflejo.
Da lo mismo decir
estrella que naranja,
cauce que cielo. (2005a:118).

385 Así, dice que ese espectro es “un medio destructivo fragmentador” (2005:236) cuya intervención podrá verificarse en la reescritura de García Montero.

De este modo, el deseo insatisfecho es el del hombre que se enfrenta a la retención en que la palabra lo sitúa: en la figura del “Sur”, el lenguaje reduplica la impotencia de voluntad natural con su lucha por una expresión que no encuentra apenas logro y se conforma como “una flecha... ¡sin blanco!” posible:

¡Oh la flecha,
la flecha!
El Sur
es eso:
una flecha de oro,
¡sin blanco! sobre el viento. (2005a:118).

El encuentro con la historia, y con una de sus cristalizaciones especialmente miserables, sería para García Montero lo que impulsaría un giro en esta trayectoria antirrealista. Hay una coordenada clave: el viaje a Nueva York en un momento como 1929 pondría al poeta en contacto con un contexto de injusticia y miseria moral especiales, y ello haría despuntar en él una latente conciencia social. En *Poeta en Nueva York*, Lorca estaría entonces cantando la degradación de un progreso desvinculado de propósitos humanos y la catástrofe que esa deshumanización hacía planear sobre una historia que quedaba despojada de futuro.

Además de la acusada sensibilidad ante la desigualdad, que se plasma a veces en denuncia y otras en profecía³⁸⁶, los poemas de 1929 exhiben al tiempo una ruptura lingüística tan radical que no puede dejar de tenerse en cuenta y que puede verse como otra modulación de la voluntad de

386 García-Posada identifica como uno de los temas de la colección el hecho de que “la objetivación de la tragedia individual adquiere una dimensión social y colectiva. La pérdida irremediable de la infancia se proyecta sobre hechos del mundo social en una síntesis muy coherente. Injusticia de la vida, injusticia de la historia” (1981:70). Miguel Ángel García lee *Poeta en Nueva York* a la luz de un conflicto entre el poeta y la historia. La naturaleza asumiría la función de elemento salvífico frente a la degradación de la urbe, en un argumento inserto en una ideología específica: “Hay en Lorca, como se ha dicho, un “neoprimitivismo de origen romántico” una confianza romántica en la Naturaleza, en el poder vivificador de su trascendentalismo para “redimir la urbe”. En la Naturaleza vive el Espíritu. No se trata sólo de romanticismo, en el sentido histórico concreto del término. Nos hallamos ante la reacción de la clase pequeño-burguesa (apegada todavía a la ideología de la naturaleza, de lo artesanal, de lo mercantil, etcétera), ante su desplazamiento por las nuevas condiciones económicas y de existencia impuestas por la ideología burguesa y el capitalismo industrial” (2000:562).

expresión lorquiana: esta adquiriría especial virulencia al enfrentarse con un fracaso repetido. De este modo, Dennis y Geist han explorado las dimensiones de la crisis que sufre Lorca en 1929 y que cristalizaría en una determinada problematización del lenguaje, mientras que Juan Carlos Rodríguez, Piera y Silver ofrecen una lectura que enfatiza la frustración del poeta ante la precariedad de la imagen³⁸⁷.

Si la obra anterior enunciaba en mayor o menor grado una desconfianza en el poder de la representación, en el poemario de 1929 se plasmaría la estupefacción del poeta ante la imposibilidad de la imagen para satisfacer su voluntad de expresión. Se estaría ante la inviabilidad de las *formas* –que son aludidas constantemente– para dar cuenta de los territorios alcanzados mediante la *inspiración*. El vacío que deja el fracaso de las imágenes afecta al propio poeta, que se ve reducido a una voz espectral en contacto con el lenguaje: Lorca, al comprobar que el poema lo excluye en tanto ser empírico, se sitúa en la muerte desde el principio y coloca a esta en el inicio de todo. De este modo, parece que, si existe alguna raíz u origen, esta es la de la muerte que provoca un lenguaje que solo se representa a sí mismo.

Así explican Carlos Piera y Roberta Quance la voz lírica de *Poeta en Nueva York*. Lorca habría dado numerosas muestras de poseer esa conciencia alegórica que Paul de Man identificaba en los mejores poetas románticos, y sabría “que la poesía de la imagen podía no ser una liberación sino la expresión indirecta de la mortalidad” (2005:223). En 1929, Lorca hallaría una determinada solución poética para este conocimiento: convencido de que, como en todo poeta, el suyo era un papel de mediador y de que “esta mediación depende de su propia muerte” (2005:224), lo que haría sería “asumir temáticamente los aspectos alegóricos” que provocaban esta crisis y convertir la muerte que causa la imagen en el origen cegado del poema. Por eso el sujeto lírico del poemario aparece muerto desde el primer poema,

387 Dionisio Cañas ofrece otra perspectiva que enfatiza el papel de la culpa de Lorca. Esta sería sexual, social y estilística: además de pertenecer a una clase adinerada a la que condena pero de la que depende, Lorca estaría teniendo conciencia de estar traicionando su sentido estilístico hasta el momento (1994:103).

“Asesinado por el cielo”, y por eso, también, todas las cosas que buscan su curso encuentran el vacío en “1910. Intermedio”³⁸⁸.

Silver une una lectura demaniana a una schopenhaueriana. Así, considera que Lorca era consciente de que la escritura iba en detrimento de la vida –en *Amor de don Perlimplín...* (1933), Lorca estaría admitiendo “tácitamente que la creación de un yo trascendental mediante la literatura lleva aparejada la muerte del yo empírico” (1985:179)– y, a propósito de *La zapatera prodigiosa* (1930), Silver menciona la impotencia que genera “una fantasía que rehúsa la encarnación en las formas de este mundo” (1985:182). El poeta estaría a merced de una fuerza poética que lo supera: la inspiración podría alcanzarla pero en absoluto encerrarla en formas estables o en imágenes³⁸⁹.

También Juan Carlos Rodríguez, en *Lorca y el sentido* (1994b), cree que “la pregunta radical” del Lorca de los primeros tiempos era “¿puede vivir la *Forma* como algo concreto o desnudo, la poesía desnuda en sí misma?” (1994b:31). Si ello era entonces posible mediante la música y el grito, a la altura de 1929 ya no: la poesía pura solo se podría atrapar mediante su

388 Dicen Piera y Quance: “No cabe pues, verdaderamente, para Lorca una auténtica poesía del sujeto, como no cabe una poesía del objeto. La crisis que suele detectarse en *Poeta en Nueva York* está así, lógica si no cronológicamente, prefigurada de antemano para este poeta. Pues se trata de un poeta que no pudo nunca hacer suya, porque él era conscientemente posterior al romanticismo, la autolimitación barroca y que, a la vez supo, como los barrocos y como Rousseau, que la poesía de la imagen podía no ser una liberación sino la expresión indirecta de la mortalidad misma. En cambio, la solución que se da a esta crisis en *Poeta en Nueva York* sí es, en cierto sentido, una novedad para Lorca. Consiste en asumir temáticamente los aspectos alegóricos que la provocan. Tanto el jardín como el viaje eran contradictorios: ni el jardín aísla, ni el viaje trae otra cosa que la quietud definitiva. Tanto la vía del objeto como la vía del sujeto suponen por igual la muerte del poeta. Esto, pues, será lo que habrá que representar, en primer lugar, y en segundo lugar lo que habrá que dejar atrás (sin “viaje”, sin “búsqueda”, más allá de la muerte) para que la poesía más alta se produzca. Ahora bien, la representación material de lo contradictorio es imposible, en el sentido exacto que dará Lorca al término en sus “comedias imposibles”. Pero hay un modo tradicional de transmitir lo contradictorio, y es el que consiste en desplegar, desdobar los conceptos, pulsiones o tensiones que en ello se enfrentan: nos referimos, naturalmente, al modo alegórico” (2005:222-3).

389 Así, dice Silver: “Prefiere “leyes eternas” a “gigantes” porque se encuentra en plena y precipitada huida de las formas antropomórficas: la prosopopeya es anatema para Lorca. Y esto debido a una profunda intuición de que los individuos, las formas, son una ilusión, están, como él dice, llenos de huecos por todas partes. Por eso una ley científica –una ley “eterna”– es verdadera y un mito es falso. Lorca mide al ser humano a una escala ontológica, no antropológica, y en consecuencia la noción entera de sujeto-objeto (sujetividad-objetividad) le parece un escándalo y una superchería; solamente por esto, es el autor español más schopenhaueriano de principios del siglo XX” (1985:168).

ausencia o su relegación a “otro mundo” inscrito en vacíos del discurso³⁹⁰. Christopher Soufas también cree que la insuficiencia de la imagen afecta a Lorca ya desde los inicios y solo tiene en *Romancero gitano* una pequeña tregua. Su poesía estaría imbuida del potencial negativo de una inspiración que destruiría y desbordaría toda visión imaginativa: “la voluntad humana encarnada en la visión imaginativa es incapaz de confrontar una fuerza que la suplante con una voluntad propia” (2005:231)³⁹¹. *Poeta en Nueva York* constituiría pues toda una declaración de la imaginación desbordada que generaría múltiples imágenes imperfectas. Geist y Dennis identifican en 1929 el enfrentamiento de Lorca a cierta impotencia ante el lenguaje. Para el primero, el lenguaje falla a la hora de rellenar el hueco que ha dejado la plenitud³⁹²; Dennis, por su parte, habla del “fracaso lírico” de un poeta que se lamenta por la pérdida de su voz antigua³⁹³.

Los distintos rumbos del agua adquieren otra nueva modulación a esta luz: el cauce y la ausencia de cauce suponen dos modalidades para unas

390 Dice Juan Carlos Rodríguez: “*Otro mundo lateral*, que a veces aparece sólo como una figura y su vaciado, como las escamas de un pez, como huecos y resquebrajaduras en la trama de lo dicible... Algo que implica, pues, inevitablemente un silencio, pero he aquí la clave inesperada: un silencio que sí se puede *mostrar*, esto es, ¡que se puede *valorizar*, igual que se *(re)valoriza* el discurso cotidiano de la dicibilidad!” (1994b:100).

391 Dice Soufas: “Las fuerzas de la inspiración impelen al poeta a trascender la racionalidad de su imaginación dominada por la visión, a fin de alcanzar un entendimiento suprarracional, una “evasión”. Los elementos de la producción poética descritos aquí no difieren significativamente de las ecuaciones constructivas-destructivas de Aleixandre o Cernuda. La diferencia reside en la considerable incompatibilidad de estas fuerzas en Lorca. Lo que en Aleixandre se convierte en una celebración de la expansión de la voluntad humana con objeto de afirmar su presencia en el ser, se transforma en Lorca en el reconocimiento de la impotencia de la voluntad-imaginación para imponer una hegemonía sobre los paisajes y las formas humanas que encuentra. La poesía de Lorca debería leerse, pues, como un registro de la ausencia del poeta con respecto al ser, una consecuencia del debilitamiento de la visión imaginativa por fuerzas inspiradoras destructivas. La poesía comienza como el presentimiento de tal potencial negativo” (2005:228-9).

392 Geist cifra esta crisis en las connotaciones negativas del término “tinta”: “*Tinta* se puede interpretar aquí y en muchos otros contextos de *Poeta en Nueva York* como una metonimia para escritura y poesía. Pero la poesía fracasa en esta reconstrucción. La palabra sólo puede captar pérdida, no plenitud” (2005:457).

393 Dennis cita una carta de Lorca a Fernández Almagro de 1927. En ella aparecen de nuevo la inadecuación, la imposibilidad de encarnación y la relación del agua con la escritura y con la muerte del yo empírico: “encuentro que no he expresado ni puedo expresar mi pensamiento. Hallo calidades turbias donde debiera haber luz fija y encuentro en todo una dolorosa ausencia de mi propia y verdadera persona” (Lorca citado en Dennis 1998:26).

formas que nunca desembocan en el puerto feliz de la imagen estable, sino que se enfrentan a la quebradura o a la nada.

De este modo se puede aventurar una lectura para “1910. Intermedio”, el poema en el que García Montero identificaba el descubrimiento del vacío surgido de la quiebra de aquellos subterfugios –infancia, pureza artística, naturaleza– mediante los que el sujeto trataba de evadir una realidad ingrata. Como dice en sus ensayos, las tres primeras estrofas enuncian el recuerdo de una mirada pasada –“aquellos ojos míos de mil novecientos diez”– pero esta mirada ya parecía participar de la problematización de la imagen que protagonizará las dos últimas estrofas. Aquella visión poética temprana no acusaba tan claramente la negatividad alegórica que reducía la vida del poeta a una “feria de ceniza” y expulsaba toda vivencia aislando a ese “corazón que tiembla arrinconado”. Todavía creía que el poema podía constituir un medio adecuado –una “blanca pared”– para representar un erotismo estupefacto ante el cuerpo femenino desnudo –“donde orinaban las niñas”– y la naturaleza: “el hocico del toro”, “la seta venenosa” o el “limón seco”. Todavía no tenía la conciencia de la muerte que sobrevendría después: por eso, sus ojos de aquel momento “no vieron enterrar a los muertos”. Todo ello era posible gracias al poder de la inspiración, una fuerza poderosa que sobrepasaba lo racional –“una luna incomprensible”– y ofrecía fogonazos súbitos de luz pues “iluminaba por los rincones”. La tercera estrofa redundaba en estas ideas, pero comienza a vincular la mirada con el ensoñamiento –“santa Rosa dormida”– e instaura la violencia en una naturaleza que comienza a tener rasgos alegóricos: sucede en “un jardín donde los gatos se comían a las ranas”. Los “pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas” podrían estar aludiendo a la ruptura de la imagen, a la degradación de un lenguaje que condena a la naturaleza a la podredumbre y hace estallar en pedazos a un mundo literalmente aplastado por el poder mediador de un lenguaje que es, como “el negro duro de las botellas”, cristal oscuro y opaco:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos

ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas. (2005c:58).

Pero esto era antes del “intermedio” que marca el hartazgo del poeta ante el fracaso de sus sucesivas representaciones. Toda esa mirada pasada se acumula en un desván que recoge “estatuas y musgos”, que en realidad son “polvo viejo”: nada. El lugar de la imagen es el lugar del desencuentro, del choque entre la voluntad de representación y el mundo que esta destruye: sus “ojos” se encuentran justo “allí”, en “el sitio donde el sueño tropezaba”, y no se topaba, “con su realidad”. Por eso lo único que se almacenan son recipientes vacíos, pues las palabras son una máscara hueca que solo esconde el silencio. Este se desprende de los “cangrejos devorados” que testimonian la destrucción del mundo natural por el lenguaje. No hay que olvidar que era precisamente mediante la metáfora de una flor carnívora que “devoraba el tema por entero” como aludía Lorca al poder de la máxima cualidad poética, la Inspiración. Al mismo tiempo, las imágenes anteriores revelan su precariedad al pasar a depender de una capacidad de visión empequeñecida: han sido producidas por “mis pequeños ojos”. Mediante esta reducción literal de la capacidad de visión Lorca estaría trasladando, tal como defendía Piera, las consecuencias de la alegoría al nivel temático. Plasma el descubrimiento de la opacidad negativa del lenguaje como una ceguera en el nivel del contenido:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.

Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos. (2005c:58).

Por eso el poeta no tiene respuestas –“no preguntarme nada”– y manifiesta su desánimo y su escepticismo. Y si ese silencio mortal respondía a la aniquilación del mundo natural por medio del lenguaje, ahora es la propia imaginación poética la que no halla cauce expresivo posible en ninguna de las formas disponibles: así, la única visión es la de que “las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío”. Si existe algún tipo de cauce expresivo, este lleva a la nada, pues las formas son otra variación de los caminos que conducen a la encrucijada. De ahí procede el dolor que aqueja al poeta, motivado por el desahucio vital que opera un esforzado curso verbal que resulta infructuoso. El lenguaje supera al hombre y lo reduce a una presencia vacía: el “dolor” y los “huecos” corresponden a esa merma del yo existencial de un poeta que se encuentra, como Lorca reconocía, inmerso en un “duelo a muerte con ... la poesía”. Igual que aquellas cajas que encerraban silencio, las vestimentas de los hombres son continentes que, como las palabras, solo revisten engañosamente el vacío que crean: “¡sin desnudo!”:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (2005c:58).

La figura espectral surge precisamente como consecuencia del hiato entre el lenguaje y la referencia: la voz poética es tan solo un doble que no tiene ninguna relación con el poeta al que pretende representar. Su lugar vacío lo ocupa una proliferación de copias que remiten a un original ausente. La escritura solo ofrece, así, el hueco como el espacio que la vida deja³⁹⁴.

394 Esta lectura, así como la siguiente, se apoya especialmente en las aproximaciones de Carlos Piera y Roberta Quance y de Christopher Soufas a los poemas de *Poeta en Nueva York*. Los primeros explican las manifestaciones temáticas de la alegoría de esta manera: “Así nos encontramos con un libro que se llama

Esto permite enlazar con “Vuelta de paseo”, que representa precisamente la multiplicación de retratos falsos que crea el lenguaje, pues la imagen expulsa violentamente al yo sustituyéndolo figuralmente. El yo está “asesinado por el cielo”, es decir, por el mismo ámbito del que procede la Inspiración poética. De esta manera la muerte, en otra traducción temática de la alegoría, se emplaza en la misma voz que da origen al poema. En su lugar, surge un simulacro distinto en cada poema: “con mi rostro distinto de cada día”.

García Montero explicaba que era el vacío en que derivaban las anteriores estilizaciones lorquianas lo que era trasladado al origen, adquiriendo la función de “pecado original”. Desde esta perspectiva metapoética se halla de nuevo una nada relacionada con el lenguaje. La primera estrofa ya presenta la imposible resolución de cualquier curso para la imaginación poética: sea cual sea el cauce que emprendan “las formas”, estas avanzan solo hacia ese asesinato que se propone como estado inicial y esencial. No solo aquel guiado por los principios estéticos orteguianos que simbolizaban la artisticidad pura en el “cristal” mediador, sino que también la apuesta por el mundo natural de la “sierpe” concluye en ese estado póstumo en que el hombre solo puede dejar “crecer los cabellos”³⁹⁵.

Poeta en Nueva York (nuestras disculpas por la obviada), no “Lorca” o “yo” o “un poeta en Nueva York”. Y que empieza con éste “asesinado” por el lugar de la Luna y morada tradicional de la inspiración, el cielo, entre las “formas que buscan el cristal” con el riesgo de mineralización de la poesía objetual y pura y las “formas que van hacia la sierpe”, unas formas que, adviértase, no buscan, pero son afines al flujo subterráneo del deseo y ajenas a toda “conciencia ... clara”. Por lo demás, estas últimas formas, al menos cuando también “buscan”, van a dar en la misma muerte que las otras: y eran duro cristal definitivo / las formas que buscaban el giro de la sierpe. Aquel que dice: ... He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío... tiene que poder decir: Yo no podré quejarme / si no encontré lo que buscaba” (2005:223-4). Por su parte, Soufas habla de *Poeta en Nueva York* como “una declaración de la imaginación desbordada, que lleva a Lorca a Nueva York “tropezando con mi rostro distinto de cada día”. “1910” vuelve su mirada hacia un tiempo en el pasado para examinar quizá el primero de estos rostros y el momento psíquico en el cual se ha originado el impasse actual, representado como un plano bidimensional, una “blanca pared” de inocente existencia contaminada no por la dorada luz del sol sino por la amarilla micción de las “niñas”, una alusión a la conciencia de su sexualidad pero también al contento de sus propias pupilas (‘niñas’) que, en imágenes que recuerdan los “Romances históricos”, ha dejado sus ojos vulnerables (“en el seno traspasado de Santa Rosa dormida”) e impotentes (“en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos, / en un jardín donde los gatos se comían a las ranas”. Las consecuencias de esta imaginación, señalada en *Romancero gitano* en la creación de vicarios poéticos que luchen y sufran en su lugar, son aún más serias ya que ahora hay “en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!”, privadas de su más temprana y sustancial forma gitana. La incapacidad de Lorca para separar su presencia de estos poemas, para establecer una distancia estética entre sí mismo y el paisaje de Nueva York, es la prueba más fehaciente de su colapso imaginativo” (2005:248-9).

395 Una idea parecida aparece en “Nocturno del hueco”: “En la gran plaza desierta / mugía la bovina cabeza

De hecho, de “póstuma” se podría calificar la voz de esta pieza y, dado que es la que abre el volumen, de toda la colección³⁹⁶:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos. (2005c:57).

Y las demás estrofas, que García Montero cita, redundan en un origen absolutamente cegado que deriva de la negatividad lingüística. Abundan las imágenes de mutilación y quiebra que tematizan la inevitable ruptura de la imagen y, como ocurre con la voz poética, trasladan la muerte a principio originario. Todo lo que parece tener una connotación iniciática es en realidad signo de muerte: los “animalitos” tienen la “cabeza rota” y las ramas del árbol son “muñones”. La imagen familiar del agua estancada se reformula como “harapienta”, quizás no tanto ya por ser emblema de una situación histórica detenida, sino por acusar la desaparición de sus potencialidades representativas. Su suciedad le impide servir de espejo, y es solo entonces fuente de esterilidad creativa:

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rotas
y el agua harapienta de los pies secos. (2005c:57).

No en vano los siguientes versos presentan una idéntica amputación de la voz. Si el árbol “no canta”, los últimos cuatro versos son toda una constatación de la negatividad del lenguaje que origina las muertes anteriores. El poeta se enfrenta a un “cansancio” relacionado con la imposibilidad de la voz: es “sordomudo” y emana de una expresión estancada casi “ahogada”, como

recién cortada / y eran duro cristal definitivo / las formas que buscaban el giro de la sierpe” (2005c:93).
396 Otro ejemplo claro de esta voz póstuma sería “Fábula y rueda de los tres amigos” en la que se dice: “Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas, / comprendí que me habían asesinado” (García Lorca 2005c:60-61).

lo está esa “mariposa” en un “tintero” que, significativamente, enuncia la aniquilación de la naturaleza por medio del lenguaje. Y, como se adelantaba, el yo aparece enfrentándose a los numerosos fantasmas que emanan de su muerte en manos del “cielo” que le infringe el dudoso don de una Inspiración que lo destruye. Con ese “rostro distinto de cada día” se certifican los fracasos repetidos de la imagen³⁹⁷:

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo! (2005c:57).

Si “1910” y “Vuelta de paseo” testimoniaban el descubrimiento del vacío como resultado de los refugios subjetivos, para García Montero el poema “Aurora” indagaba sobre las causas del extravío histórico que había llevado a esa huida solipsista³⁹⁸. El motivo fundamental era la pérdida de los orígenes y fundamentos humanos de una historia que quedaba condenada a estancarse irremisiblemente. El verso “impúdico reto de ciencia sin raíces” le servía a este poeta para condensar su diagnóstico acerca del olvido de las fuentes éticas, hecho que imposibilitaba el curso de la humanidad. Este, o bien quedaba retenido –“no hay mañana ni esperanza posible”– o bien llevaba a ese “naufragio de sangre” en que acababa el poema.

Es evidente que varias imágenes del poema testimonian la sensibilidad lorquiana ante un momento caracterizado por la crisis del capitalismo y la

397 La descripción de Soufas para otros poemas tempranos bien nos puede valer para ilustrar la problemática de este verso: “La visión de Lorca es la terrible imagen de sí mismo vaciado de su contenido, una economía de producción poética basada en un exorbitante intercambio: la esencia del poeta a cambio de un ciclo infinito en el cual su autonomía es ulteriormente minada con cada imagen nueva y falsa de sí” (2005:235).

398 Para Miguel Ángel García, “Aurora” es uno de los poemas que testifican la búsqueda de un paraíso social y natural remitiendo al “mito de los orígenes” que, en Lorca, vendría dado por la influencia del surrealismo: “Son fácilmente aislables las temáticas ideológicas puestas en juego: la civilización tecnológica sepulta la luz paradisiaca del origen y paralelamente el capitalismo financiero devora a sus víctimas –los niños, esa reminiscencia de la inocencia del paraíso–. Ya no sólo es posible hablar de niños pobres abandonados a la explotación en las calles neoyorkinas, de la denuncia “en términos marxistas” del sistema capitalista, de “conciencia social”, etcétera, sino incluso, en relación con esta idea de la vuelta a los orígenes, de una “poética del niño” que Lorca habría heredado del surrealismo” (2000:558).

tecnología –tal como “monedas”, “ciencia”, “números y leyes”, “inmensas escaleras” o “cieno”–, pero lo cierto es que la muerte en la que concluyen se halla ya ubicada en el inicio –en esa “aurora” del poema– y problematiza por tanto cualquier expectativa de una continuidad temporal, histórica o discursiva. Es “la aurora” la que está preñada de una muerte que, nuevamente, se relaciona con la traición de las formas y la imposibilidad de representación. El poema está repleto de formas deseosas pero equivocadas, ya que no encuentran destino: hay “cuatro columnas de cieno”, y unas “inmensas escaleras” dibujan un itinerario conducente a una “angustia” que deriva, también significativamente, del sometimiento de la naturaleza a la letalidad de la representación. Así, conducen hacia unos “nardos de angustia dibujada”. También existen “números y leyes”, representaciones escriturales que desmienten cualquier paraíso, y esa “ciencia sin raíces” en la que cifraba García Montero la crítica lorquiana de la modernidad avanzada está vinculada con el encarcelamiento y la oscuridad verbal de “cadenas” y “ruidos”.

La muerte está al inicio del todo, en la propia palabra que crea el poema. Este hecho queda corroborado si se atiende al hecho de que las “gentes ... insomnes” de la última estrofa no acaban en “un naufragio de sangre” sino que proceden –están “recién salidas”– de él. La muerte estaba antes, y todos los índices que sitúan al poema en una referencialidad moderna no hacen sino señalar un suplemento para una tragedia preexistente. Es de esta de donde se podría deducir la ausencia de futuro: de la conciencia de que “allí”, en el lugar del lenguaje, “no hay mañana ni esperanza posible”. Así dice la última estrofa³⁹⁹:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencias sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre. (2005c:82).

399 Conviene recordar las anteriores estrofas, que ya han sido reproducidas en el apartado precedente: “La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas. / La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras / buscando entre las artistas / nardos de angustia dibujada. / La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible: / a veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños. / Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados; / saben que van al cieno de números y leyes, / a los juegos sin arte, a sudores sin fruto” (2005c:82).

Algo similar sucede con “Pequeño poema infinito”, que García Montero leía a partir de la escisión entre el yo y la sociedad que, al generar el uno como identidad íntimamente escindida, hacía todavía más imposible el número dos. El poema conforma una encrucijada fatal que, efectivamente, confirma como error cualquier opción que se tome. Pero la inexistencia del dos parece depender también de la insuficiencia del signo y de la imagen, que prometen un encuentro que nunca se cumple. La constatación de que “el dos no ha sido nunca un número, / porque es una angustia y su sombra” estaría uniendo el fallo en la denotación perfecta que se supone a los numerales con la conciencia de los efectos negativos del lenguaje. El dos representa el dolor: “una angustia”. El doble espectral –“su sombra”– es el que genera el lenguaje al dinamitar la vida del poeta y sustituirlo por un vicario impostor “como ese otro infinito que no es suyo”. La música, que antes expresaba lo inefable, ya no vale para canalizar la poesía; el dos asume esa incapacidad al compararse con “una guitarra donde el amor se desespera”. Las referencias a la muerte y a la resurrección podrían también leerse en esta línea anunciada ya en “Vuelta de paseo”: el asesinato del poeta se debe a la poesía, que solo genera simulacros huecos en una cadena invocada como “nueva resurrección sin finales”. Precisamente por la negatividad inherente a la dualidad entre la imagen y lo imaginado es por lo que “los muertos odian el número dos”:

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es una guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración del otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.
Los muertos odian el número dos (...) (2005c:127).

Si el remedio para esta historia paralizada era recuperar los valores ilustrados perdidos, y uno de ellos era la fe en una infancia cuya pérdida estaría simbolizada en “Niña ahogada en el pozo”, una lectura del poema a esta otra luz que se ha venido explorando parece conveniente. El poema

plantea la paradoja a la que se enfrenta el poeta: la contención o asfixia que provoca la inspiración pura que pugna por ser encarnada, y la muerte a la que conduce cualquier intento de encarnación mediante una imagen imposible. La muerte está ya al principio de cualquier opción, y la primera estrofa presenta la ubicuidad de la tragedia ligando la visión y la imagen a la opacidad mortal de “los ataúdes” y al hieratismo inerte de “las estatuas”⁴⁰⁰:

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
... que no desemboca. (2005c:90).

Es precisamente la quiebra de las líneas –“el pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores”– lo que imposibilita el rescate para una inspiración que busca salir a flote a través de alguna “forma”. Pero esa ruptura señala la ineficacia de tal cometido, pues la forma solo impone obstáculos: si las líneas rectas se parten, lo mismo sucederá en otra estrofa con las “ondas” que “aceptan / combate de raíces y soledad prevista”. Si bien en el pasado ciertas figuras –“astro”, “círculo”, “meta”– parecían ofrecer una calma un tanto letal –“tranquila en mi recuerdo”–, en la situación presente el estancamiento y ahogo proceden de una imagen que no proporciona cauce sino que lo interrumpe y lo impide. No ofrece un espacio que posibilite el desarrollo –“nadie en lo oscuro podrá darte distancias”– sino que impone constricción y opresión al ser un “afilado límite” tan duro como un “porvenir de diamante”:

El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas tiernas.
... que no desemboca.

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de caballo.

400 Imágenes similares que relacionan las estatuas y la muerte aparecen en “Panorama ciego de Nueva York”: “Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte, / pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu. / No está en el aire, ni en nuestra vida, / ni en estas terrazas llenas de humo. / El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas / es una pequeña quemadura infinita / en los ojos inocentes de los otros sistemas” (2005c:80).

... que no desemboca.

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
sin afilado límite, porvenir de diamante.
... que no desemboca.

Mientras la gente busca silencios de almohada
tú lates para siempre definida en tu anillo.
... que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
combate de raíces y soledad prevista.
... que no desemboca.

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!
¡Cada punto de luz te dará una cadena!
... que no desemboca.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo
insospechada ondina de su casta ignorancia.
... que no desemboca. (2005c:90-91).

En la última estrofa se confirma que la naturaleza de esa agua fija en un punto se halla ligada a una voluntad de encarnación fallida. Depende, para su realización, de unos “violines sin cuerdas” y está inserta en unos “edificios deshabitados” que certifican el desalojo de lo humano. Así, no es forma en que cristaliza el contenido de la inspiración sino angustia por una poesía no encarnable en la imagen: “¡agua que no desemboca!”

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas,
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca! (2005c:91).

Para García Montero, la recuperación de las raíces ilustradas permitiría reconducir el rumbo de la historia hacia la dignidad colectiva. Este veía en los “Paisajes” una multitud paralizada que representaba la alienación

social, mientras que “Grito hacia Roma” anunciaba el camino hacia los vínculos sociales del que ese incipiente movimiento de la masa sería un anuncio esperanzador. Pero si bien otras aproximaciones permiten apreciar el espacio de esa masa como el de un empacho literal de imágenes fallidas –Soufas habla de “la metáfora de la pérdida de control de la producción de palabras y de imágenes” (2005:252) y Geist del vómito como indicador de la impotencia de un lenguaje que solo produce detritus (2005)– el “Grito” nos enfrenta a una protesta que no aparece materializada sino como premonición de un aullido no articulado: la multitud “ha de gritar...”⁴⁰¹.

La búsqueda de los orígenes y la lectura histórica de la conciencia trágica lorquiana se hallarían, desde esta perspectiva, problematizadas por múltiples obstáculos que elevarían el lenguaje a auténtico protagonista de un curso constantemente interrumpido por sus irradiaciones negativas. Las raíces, en la poesía lorquiana, se vinculan a la muerte que instaura la profunda conciencia alegórica del poeta. Ya Philip Silver decía que Lorca era contrario a cualquier visión genésica de la historia (1985:189) y, de igual manera, Mayhew (2009c) destacaba en un artículo reciente la inexistencia de referencialidad histórica en sus poemas. Del mismo modo, si el agua es historia, esta solo puede darse como catástrofe y repetición: la provocada por una sucesión de fallos y por una herencia trológica que instaura constantemente zonas de parálisis y retención en el sentido, como señalaba De Man. Un examen detenido de la intensa reescritura a la que García Montero somete a Lorca permitirá comprobar la reverberación de una conciencia trágica que no se deja encauzar ni reducir a una historia que queda, inexorablemente, en la otra orilla del lenguaje.

401 Soria Olmedo también hace una lectura positiva del “Grito hacia Roma”, que se diferencia de otros poemas “porque su signo acaba por ser totalmente positivo. De una clave negativa, privada, introspectiva e individual, se ha pasado a otra clave pública, colectiva y solidaria” (2004:329). Miguel Ángel García sigue a Juan Carlos Rodríguez (1994b) y también explica que uno de los mensajes de *Poeta en Nueva York* es positivo, en la medida en que ofrece “múltiples señales de un “no” a “la historia del capitalismo convertida en la historia de la Razón o de la Naturaleza Humana”, un “no” a “la posesión de la palabra como negación de la historia” que es el “sí de Lorca a la historia y a la palabra” (2000:563).

4.3.3. La reescritura de Lorca por García Montero. Cartografías de una elegía imposible

García Montero presentaba la poesía de Lorca como desarrollada alrededor de un conflicto ligado a la modernidad negativa. La aceleración tecnológica y el progreso desvinculado de toda vinculación humana causaban el desencarrilamiento de la historia. Esta interpretación sustenta un programa de reescritura dotado de un propósito corrector: se hace necesario rescatar el itinerario perdido de la historia mediante la recuperación de sus raíces éticas. Así se podrá superar el estancamiento provocado por unas coordinadas históricas especialmente desafortunadas y, de esta forma, restaurar el rumbo positivo del tiempo para construir un futuro emancipado y feliz.

Esta tarea se plasma, de nuevo, en un inagotable esfuerzo por encauzar y dirigir los rumbos del agua para hacerlos significar el flujo de un relato temporal. En el primer poema de *Tristia*, que comienza su época posvanguardista, García Montero emplea la figuración memorialística y recupera las fuentes de su infancia para tratar de instaurar, a partir de ellas, el inicio de un recorrido histórico. Sus diversos avatares quedan consignados en las metamorfosis de un agua que se congela o libera según el sistema metafórico que ya es familiar. “Los automóviles” inicia así la senda de una acotación temporal que persigue la delimitación de una historia propia, libre de las dinámicas anteriores que habían originado la tragedia del precursor. Desde esta perspectiva, la infancia supondría la creación, casi *ex nihilo*, de un mundo nuevo por parte de un sujeto poético que recibe la oportunidad de inaugurar sus propias veredas y conjurar las dificultades coyunturales de una época especialmente difícil. “Como cada mañana” y “Sonata triste para la luna de Granada” constituyen distintos ensayos de la voz poética para recuperar el curso teleológico de la historia que, no obstante, revelan una ambigüedad que necesita ser estudiada con detenimiento⁴⁰².

402 “Los automóviles” (2006a:29) es la pieza que abre *Poemas de Tristia* (1982); “Como cada mañana”

Es interesante comprobar cómo esta demarcación temporal se configura al tiempo como un ejercicio de territorialización respecto al precursor. La voluntad y la confianza en la posibilidad de empezar de nuevo no se pueden deslindar de ciertas estrategias destinadas a ganarse un espacio poético propio, libre de las sombras del pasado. Los versos de García Montero se convierten en el escenario de una lucha entre el proyecto de reinauguración espaciotemporal y la presencia esquiva de un poeta fuerte cuya sombra adquiere diversas manifestaciones. Un poderoso sentimiento de dislocación temporal parece identificarse en la voz de un sujeto poético que parece haber nacido tarde y arrastrar esa “belatedness” que Bloom identificaba en los poetas jóvenes que encuentran su lugar poético ocupado. De hecho, en “Sonata triste para la luna de Granada”, el mapa poético de la ciudad natal de ambos poetas se resiste a la lectura histórica que sobre él se proyecta y, en “Aventura en la ciudad cerrada”, aparece significativamente marcado por cauces cortados e imágenes quebradas. En ellas reverbera aquella inquietante alianza entre escritura y muerte que se veía en la poesía de Lorca y que parece abocar al poeta joven a una huida imposible.

La memoria se va configurando como un ejercicio difícil, especialmente para alguien que no la recibe sino indirectamente y la hace depender de un ejercicio de simulación que, efectuado desde el peculiar contexto de los ochenta, refleja ciertas tensiones acerca de la gestión del pasado reciente. En este sentido, la figura de Lorca adquiere un potencial simbólico y sintomático evidente. Parece conveniente analizar su presencia en los textos de García Montero atendiendo a las teorías contemporáneas sobre la transmisión del trauma, así como al auge que la recuperación de la memoria ha tenido en el discurso académico y oficial⁴⁰³. La compleja interrelación entre memoria y olvido existente en el espacio cultural y político de la

(2006a:72) y “Sonata triste para la luna de Granada” (2006a:80) pertenecen a *El jardín extranjero*, de 1983.

403 Así, Meier (1993), Klein (2000) y LaCapra (1998). En 1989 Saul Freudlander funda la revista *History and Memory*.

democracia española puede servir para enmarcar una voluntad elegíaca ambigua, que oscila entre la rememoración y el acallamiento del pasado.

La problematicidad del testimonio ofrecido por un sujeto que no ha tenido experiencia directa del trauma, sino que lo recibe como herencia, es el centro de los debates alrededor de lo que Marianne Hirsch ha llamado “posmemoria” (1999)⁴⁰⁴. Si Soshana Felman, Dori Laub y Dominick LaCapra mostraban la dificultad inherente a toda narración del trauma, el relato parece todavía más complicado para una generación que lo experimenta de modo mediado. Hirsch define la posmemoria de este modo:

The term is meant to convey its temporal and qualitative difference from survivor memory, its secondary or second-generation memory quality, its basis in displacement, its belatedness. Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through projection, investment, and creation (1999:8).

No es difícil ver en los poemas en que García Montero reescribe a Lorca las huellas de ese legado a destiempo que manifiestan un idéntico sentido de ambigua “belatedness”, y que escenifican los problemas de una proyección cuyos límites hacen difusa la frontera entre la figura del precursor y la propia. Marianne Hirsch es consciente de la necesidad de evitar la identificación con las víctimas primarias del trauma⁴⁰⁵, y otros autores enfatizan la diferencia esencial entre lo que constituye la experiencia del trauma y su herencia. Como explica Ernst van Alphen (2006), son vivencias radicalmente distintas y, aún siendo consciente de la constante remodelación que la memoria directa implica, van Alphen cree que no es

404 Eva Hudecova habla de “removed witness” para referirse al testimonio en el que “bodily presence of the witness at an event is possible but not absolutely required” (2009:iv).

405 Hirsch, por ejemplo, se muestra cauta ante el empleo de niños, que facilitan la identificación al desprender un aura inocente: “The image of the child victim, moreover, facilitates an identification in which the viewer can too easily become a surrogate victim. Most important, the easy identification with children, their virtually universal availability for projection, risks the blurring of important areas of difference and alterity: context, specificity, responsibility, history” (1999:17).

lo mismo la mediación temporal respecto a los propios recuerdos que la violencia que supone la apropiación de unas memorias ajenas⁴⁰⁶.

Pero el mayor riesgo que conlleva la posmemoria parece ser el de facilitar una comunión con la víctima, que podría resultar de un modo u otro ventajosa para el heredero. La “romantization of victimhood” de la que ha hablado Marita Sturken (1999:242) incide precisamente en el capital de legitimidad que puede otorgar tal identificación con los testigos primarios⁴⁰⁷. Dice von Alphen:

The term *postmemory* risks, I think, becoming unwittingly symptomatic of the *desire* of the generation of survivors’ children to connect to the past of their parents, a desire that remains frustrated. This desire is so strong because of the radical *dis*-connection with that past, because of ‘absent memory’. To describe this situation of disconnection by means of a term that implies connection may not ultimately help to understand the specificity of the problems of children of survivors and of the special dynamics between survivor parents and children (2006:487).

El debate sobre la posmemoria y la retórica de la identificación⁴⁰⁸ es útil para abordar el acercamiento en la sociedad actual a una figura tan fuertemente connotada como la de Lorca. Dentro de esta se enmarca la particular versión ofrecida por García Montero. La reescritura que este realiza parece proponer una interpretación de la tragedia lorquiana en la que proyecta, por momentos, su propia postura ideológica y poética. Esta

406 Así, según von Alphen: “Children of survivors can be traumatized, but their trauma does not consist of the Holocaust experience, not even in indirect or mitigated form. Their trauma is caused by being raised by a traumatized Holocaust survivor” (2006:482).

407 Sturken habla de las ventajas que puede suponer esta identificación: “Yet, others have argued that there are plenty of motivations for people to identify with victim or survivor status, whether consciously or not. Law Professor Martha Minow (1993) writes: “It seems odd that anyone would emphasize their victimhood, yet there are many attractions to victim status. Prime among them is sympathy” (1413). She notes that other features of victimhood – “relieving responsibility, finding solidarity, cultivating emotions of compassion, and securing attention” – are evident in laws concerning antidiscrimination, hate speech, criminal law, and family violence” (1999:242). Mowitz (2000) ha hablado incluso de una “envidia del trauma” por parte de aquellos que no lo han sufrido y no acceden a esa supuesta superioridad de las víctimas.

408 Patricia Yaeger, en “Testimony without Intimacy” (2006) alude a la necesidad de métodos de distanciamiento que impidan la intimidad con la víctima y la respeten en toda su alteridad. Un ejemplo de memoria apropiada puede ser la llamada Americanización del Holocausto (MacDonald 2008) que emplea el genocidio de los judíos para defender los valores americanos tradicionales.

proyección tiene diversas manifestaciones, y va desde una invasión literal del espacio granadino por un cuerpo, el propio, que “se extiende sobre generaciones de ventanas antiguas”, hasta la figuración de una memoria compartida de la guerra civil en expresiones como “la guerra fue un camión que nos buscaba”.

De esta manera, la memoria se configura gracias a cierta hipostasia que hermana al sujeto lírico de los poemas de García Montero con el sujeto lorquiano en una misma condición de simulacros. Pese a la voluntad programática de volver a la senda de la representación realista, lo cierto es que la voz de estos poemas hereda el alegorismo de aquellos múltiples rostros, diferentes cada día, que iniciaban *Poeta en Nueva York*.

La simulación une sus riesgos a los de un exceso de memoria. La fortuna de los discursos sobre la memoria en el pensamiento y la política ha sido objeto de trabajos críticos que encuentran razones para desconfiar de la práctica del recuerdo. Ya Pierre Nora apuntaba a la paradoja que suponía una constante incitación a la memoria en tiempos que celebraban la transitoriedad (1989) y Andreas Huyssen examinaba la invisibilidad producida por la proliferación de monumentos memorialísticos (1999). Así, a la *hipostasia* de la posmemoria se une su condición de *hipertrofia*: en su crítica a Hirsch, von Alphen se mostraba especialmente lúcido a la hora de identificar en la dependencia de la posmemoria respecto a instancias externas que eran las que le conferían su narrabilidad (2006). Aunque se refería evidentemente a la voluntad por parte de testigos secundarios de elaborar un testimonio, lo cierto es que este apunte podría incluir a todas las esferas que, dotadas de un mayor o menor grado de institucionalización, han impulsado un ejercicio de memoria cuyo carácter regulado deriva en una evacuación o en una imposición de sentido para lo recordado. En *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, por poner otro ejemplo, James E. Young alertaba del riesgo de unos monumentos que acababan reemplazando a los eventos que trataban de recordar, impidiendo de antemano un auténtico ejercicio de memoria (1993:111). En la misma línea, Verónica Kover explica que la instauración de un discurso oficial

sobre la memoria en Alemania acabó convirtiendo esta en un circuito autorreferencial, una forma pura exenta de contenido (2008:12); otros han hablado incluso de la conversión del horror en mercancía por parte de un “dark tourism” (Ellis 2009).

Un examen atento al contexto desde el que García Montero escribe, el de la transición y de la incipiente democracia en España, puede ayudar a vislumbrar las funciones de una memoria reducida a simulacro. Frente a la celebración del proceso realizada desde las instancias oficiales, ha ido emergiendo un discurso crítico que tiene uno de sus motivos principales en los recientes debates sobre la recuperación de la memoria histórica. La reactivación constante de la memoria corre el riesgo de limitarse a formalismo vacío y ponerse al servicio de una versión dada de antemano⁴⁰⁹. Este relato sería el que presenta el consenso y la reconciliación como desenlace natural del progreso maduracional de un sujeto colectivo, el estado español, que caminaría hacia la perfección ayudado por una historia salvífica.

Si es cierto, como explica Paloma Aguilar (2008), que las políticas de la memoria recientes están configuradas alrededor del trauma de la guerra civil, no será difícil entender que la gestión libre de este recuerdo generaría tensiones que obstaculizarían tal crecimiento colectivo, al cuestionar la base misma del consenso que lo sustenta. En este sentido, Helena López explica que el simulacro resulta de una imposición de ciertos límites para el debate sobre el pasado: bajo la amenaza –inverosímil– de la posibilidad de una nueva contienda, se invisibilizan áreas para una discusión más integral (2004). Joan Ramón Resina va más lejos y recurre a la comparación con *Blade Runner* para hablar de una “massive memory implantation” en la sociedad española; se trataría de “naturalize the political body in transit” resultante de la Constitución mediante “the legend of the natural transition of a political construct, let’s say a nation, to its triumphant democratic maturity”⁴¹⁰ (2000:8).

409 Txetxu Aguado (2009) ha hablado de la proliferación de la memoria histórica dentro del consenso y ha explicado cómo en ciertas obras narrativas se produce una contramemoria que se da como evento político en la medida en que genera una fisura en la memoria oficial que quiebra así la lógica del estado.

410 Dice Resina: “Were they not contrived, these memories of consensus forming the bulwark of today’s

La ambivalencia de una memoria que olvida muchas cosas preside gran cantidad de obras artísticas, como han estudiado Resina (2000) o Vilarós (1998), pero halla un ejemplo sintomático en la gestión del legado lorquiano. En “Raising the Dead: García Lorca, Trauma, and the Cultural Mediation of Mourning” (2005), Melissa Dinverno explica cómo esta herencia se politiza con el fin de reforzar el consenso y disolver los vínculos afectivos con un pasado traumático.

Despite his emblematic victimhood, then, Lorca becomes a politicized body that mediates the active forgetting of a violent, turbulent, and traumatic past, a body through which a politics of consensus might be reinforced and affective engagements with the past evacuated. This collective memorialization of Lorca’s life is thus promoted by the state as long as it grants a harmonic national (and political) identity over the collective wounds of the past (2005:30).

Dinverno ve en la inexistencia de una tumba para el poeta la representación de la ausencia de un espacio colectivo en el que articular una memoria que resquebraje el pacto de silencio y permita hacer frente a un trauma constantemente postergado. En ese sentido, examina las contradicciones inherentes a ciertas propuestas de luto: entre ellas, la despolitización que supone su reivindicación en términos de genio literario frente a las lecturas testimoniales.

Este panorama teórico puede servir de fondo para comprender el ejercicio elegíaco que los poemas de García Montero efectúan. En concreto, la pieza “A Federico, con unas violetas”, incluida en *El jardín extranjero* (1983), constituye un homenaje profundamente ambiguo. En ella, el poeta joven ensaya una despedida definitiva del precursor en la que la imposición de un sentido histórico mediante la acotación temporal (“disponer las fechas en su sitio”) se enfrenta a una doble imposibilidad. Por una parte, la que supone una sombra textual, la lorquiana, irreductible

political identities? Was not a massive memory implantation required to naturalize the political “body in transit” that came out of the constitutional workshop in 1978?” (2000:8).

a lecturas históricas; por otra, la procedente de una historia traumática que trasciende ciertas lecturas clausuradoras.

No es de extrañar que el ejercicio de acotación temporal comience ya con “Los automóviles” (2006a:29). Esta composición inaugura *Poemas de Tristia*, el volumen que García Montero escribió con Álvaro Salvador en 1982 y que sucede a *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Los primeros versos evidencian la voluntad de procurar un punto que instale el rumbo positivo de una historia nueva; este viene a coincidir con el inicio de la vida del poeta y con la aparición de un símbolo de progreso que posibilita el desplazamiento: así, “el tiempo” llega con “los automóviles” en el año de nacimiento real de García Montero, “hacia mil novecientos cincuenta y ocho”⁴¹¹. Aquí se inaugura el curso de un flujo temporal que aún tiene las fuentes vacías: como ya se deducía de su análisis de la poesía lorquiana, la raíz de esa otra marcha posible que no conduzca al extravío moderno se sitúa indefectiblemente en la infancia de un niño que posee el don –“nos fue dado”– de “la vida” y, también, de la memoria. En este sentido, no es difícil ver en los siguientes versos una reformulación de “1910. Intermedio”. Hay en el poema de García Montero una especie de continuidad en principio tranquilizante –“los mismos tilos” ... “los mismos ojos”– que va ligada a la posibilidad de la visión y del recuerdo. Frente a aquella mirada retrospectiva de Lorca a una niñez reducida a un “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos”, el poeta joven sí parece estar dotado con una memoria concebida como posesión un tanto repertorial: en lugar de la muerte encerrada en aquellas “cajas que guardan silencios de cangrejos devorados”, el sujeto tiene la posibilidad de abrir “armarios diminutos donde encerrar la infancia”. Y esta, en vez de estar imbuída de la tragedia que se proyectaba sobre todo inicio, es la depositaria feliz del “amor”, de “la vida y sus cosas pequeñas”, entendidos como

411 Varios críticos han identificado este hecho. Concepción González Badía-Fraga explica que “García Montero... otea las raíces de su propia existencia, incluso las reconstruye hasta el punto de volver a crearlas a través de la palabra, y nos muestra una realidad delimitada y precisa que, como ocurre con la percepción humana del mundo, se inicia con la vida del protagonista” (2003:315). Miguel Ángel García alude a las lecturas de García-Posada y Jiménez Millán, que irían en esta misma línea de inauguración de una biografía sentimental (García 2002b:81).

oportunidades a salvo de cualquier herencia funesta. La infancia parece recuperable porque la memoria es posible y tiene contenido: “¿Recuerdas?”

Los automóviles llegaron aquí un año de repente,
y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos
cincuenta y ocho entonces.
Están los mismos tilos al borde del jardín,
los mismos ojos detrás de la ventana,
siempre conventual
a las fuentes vacías del invierno.
Nos fue dado el amor
de pronto por la vida y sus cosas pequeñas,
armarios diminutos donde encerrar la infancia.
¿Recuerdas?

El contenido de la memoria se asemeja a un “tejado blanco”, cuya limpieza simboliza la posibilidad renovada de vuelo para las palomas. Esta es correlativa de una superficie preparada para la escritura que revela ecos de aquella “pared blanca” que, en Lorca, estaba vinculada a una experiencia perturbadora, pues era “donde orinaban las niñas”. De hecho, el ejercicio de memoria se ligaba ya a una visión que poseía cierta connotación amenazadora, en la medida en que dependía de una mirada vigilante y escondida: “los mismos ojos detrás de la ventana”. Si el sujeto poético lorquiano lamentaba la incapacidad de visión –“aquellos ojos míos... no vieron...”– en este texto el yo es espiado por unas “palomas” centinelas que desvelan la existencia de algo previo al nacimiento del yo. Es una presencia a destiempo: ese “fuego tardío” revela algo que ha permanecido fuera de la pauta temporal recién inaugurada y que problematiza la metáfora inicial. La sombra del precursor, por tanto, se plasma en esta presencia inquietante y siniestra que genera el deseo de salir “huyendo” del espacio familiar:

Era blanco el tejado, y se posan aún
de día las palomas
y sus ojos nos miran como un fuego tardío
cada vez que salimos huyendo de la casa.

De hecho, de ella depende un don extraño que guarda similitudes con la actividad poética. Sin solución de continuidad, los versos siguientes presentan la persecución por parte del yo de una figura femenina. Esta parece remitir a una inspiración que pertenece a su rival: además de constituir el objeto de la búsqueda del joven poeta y de estar significativamente relacionada con la tormenta marítima –“la marejada rubia de sus hombros”–, el poema sería el fruto de una “formación de almendras que estallaba en su boca” y de la que era depositario un “inmenso capitán de plomo” cuyo perfil militar simbolizaría el poder igualmente enorme del precursor. Los esfuerzos del poeta joven se revelan como la crónica de una derrota anticipada en dos versos muy relevantes que presentan esa “guerra perdida” de antemano ligada no solo a la infatigable sombra de Lorca, sino también a la postulación de toda imagen como fracaso: el espejo nos muestra su inevitable condición fallida. Ese “yo me pregunto entonces si este rostro es mi rostro / o es la vieja pasión de una guerra perdida” reenvía a una lucha voluntariosa por una imagen que se revelaba imposible, puesto que traicionaba y eliminaba la vida sustituyéndola con un elemento vicario e insuficiente. “si este rostro es mi rostro” parece confirmar la intuición lorquiana de que el espejo intacto era todavía más perturbador que el roto, como aseguraba Dennis:

Yo he buscado su piel en todas mis amantes,
la marejada rubia de sus hombros,
la formación de almendras que estallaba en su boca
y que luego ponía en las manos de él,
él, que estaba allí,
allí también entre nosotros,
como un inmenso capitán de plomo.

Yo me pregunto entonces si este rostro es mi rostro
o es la vieja pasión de una guerra perdida.

La última parte del poema introduce un cambio temporal –de ese pasado de “mil novecientos cincuenta y ocho” a un “ahora”– en el que una versión actualizada de aquel precursor –“mi viejo capitán de plomo

herido”– se prepara “para salir a escena”. Quizás pudiéramos aventurar ciertos vínculos con la poética novísima, tal como la ha presentado García Montero, en el lucimiento declamatorio implícito en un escenario al que se canta para un público sofisticado y un tanto elitista: “canta para París / y para Siena”. A esta lectura ayudaría la alusión a una poesía atemporal y fría, exenta de vida. De este modo, el capitán de plomo parece entender la poesía al margen de la historia –“tú que crees que el tiempo no es asunto de tilos y palomas”– y posee un “corazón desperdiciado” como consecuencia de su empeño en desterrar la vivencia del poema. No obstante, el joven poeta aún posee, pese a la conciencia de desventaja, cierta confianza en que su tarea acotadora resulta eficaz, y destaca así ese sentido iniciático que instauro el alba –“como si amaneciese”– y por primera vez recupera la vida para una presencia que, en lugar de acechar desde detrás de la ventana, se atreve a abrirla y notar que “el invierno se ha convertido / en éxito”. De hecho, el capitán de plomo aparece ahora “herido”. Pero no deja de resultar ambiguo que se presente tal éxito como conclusión final de un poema que ya había ofrecido la derrota por adelantado. Especialmente en un sujeto que recrea una versión del pasado desde una memoria figurada⁴¹²:

Dos minutos ahora para salir a escena.
Sentir sobre el escote
cómo arden los focos: canta,
canta para París
y para Siena,
tú que crees que el tiempo no es asunto
de tilos y palomas,
mi viejo capitán de plomo herido,
cierra tu dulce corazón desperdiciado
a las nieves de un parque,
como si amaneciese y abrieras la ventana
y por primera vez
notases que el invierno se ha convertido
en éxito.

412 Julián Jiménez Heffernan explica esta hipostasia como uno de los aciertos del poema: “Esta manera de incrustar una memoria pueril simulada (el poeta nació en ese año de 1958) en un segmento de la realidad histórica es todo un acierto” (1993b:464).

Si “Los automóviles” supone el intento de instaurar fuentes nuevas y vacías en la infancia, en una acción ya problematizada por la lucha contra un capitán de plomo que ejerce la feroz vigilancia del precursor, otros poemas se proponen desarrollar la correspondencia entre cauce e historia recién inaugurada. “Como cada mañana” emplea los primeros años del sujeto lírico para representar la marcha lenta y fatigosa de una época caracterizada por la oscuridad de la dictadura. “Sonata triste para la luna de Granada” sustituye la mirada individual por otra colectiva y realiza un recorrido por el pasado de su ciudad natal, donde identifica el descarrilamiento del tiempo con un capitalismo exacerbado, para el cual solo una mirada histórica puede servir de antídoto. En ambos poemas se asiste, por tanto, a una recuperación del pasado que, hecha desde una conciencia de linealidad teleológica, sitúa el momento recordado en un punto que aparecería como ya superado y que libraría definitivamente al presente de su sombra. Pero sobre todo es interesante comprobar cómo esta mirada retrospectiva ensaya una intención testimonial mediante una memoria que es objeto de figuración y se proyecta retrospectivamente o bien como una experiencia vicaria –en “Sonata triste”– o como una conciencia ganada a posteriori en “Como cada mañana”. Esta figuración garantizaría la legitimidad necesaria para efectuar un ejercicio de memoria que es también apropiación y cierre: la traslación a los años de dictadura otorgaría cierta complicidad con un precursor que fue una de las víctimas de esa época histórica, y apuntalaría la interpretación en términos sociopolíticos de la obra lorquiana. Al mismo tiempo, al limitar la conciencia trágica de esta obra a una historia tétrica pero redimible, la voz poética estaría aparentemente librando su propio espacio poético de una fatalidad que, sin embargo, está relacionada con la negatividad intrínseca a la poesía y a la imagen de la obra lorquiana.

La hipostasia de la memoria puede leerse por tanto en esta clave: como mecanismo que legitima un ejercicio de cierre y permite liberar la fluidez de una historia recuperada. Sin embargo, se puede ver que ya en estos poemas el flujo se enfrenta con retenciones relacionadas con una palabra que problematiza la memoria.

“Como cada mañana” (2006a:72) comienza precisamente formulando un recuerdo del pasado desde la sabiduría del presente, en un argumento que parece confirmar en el nivel personal la concepción acumulativa del tiempo: “Ahora sé...”⁴¹³. Lo rememorado es el camino diario a la escuela de unos niños que, con su paso lento en medio del frío, reanudan la marcha de una historia detenida en un itinerario que recupera la educación infantil como posibilidad de renovación social. Las “calles” se configuran como las “maderas lentas de un tranvía” que, pese a sus connotaciones de ralentización y tristeza, significan la posibilidad de un curso –“el pulso amarillo”– que ya no encuentra su vacío sino que conduce al colegio. En la labor de esta institución están cifradas las esperanzas ilustradas. Es un paseo hecho por niños solitarios que, puesto que todavía aprenden, andan “despacio” y “de forma irregular”. Pero, al igual que “Los automóviles”, el tranvía es una promesa de movimiento ligada al progreso tecnológico:

Ahora sé
que estas calles nos han hecho solitarios
y nuestro corazón
tiene el pulso amarillo
de las maderas lentas de un tranvía.

Sobre su cuerpo viejo
andábamos despacio, de forma irregular,
con una simetría parecida a los árboles.

La recuperación de la marcha histórica cobra la forma de un paseo cotidiano –“cada mañana”– que resulta “hermoso” y que parece discurrir de modo solidario al curso del agua. Tras observar las penalidades urbanas de la posguerra –“los ropajes cansados de las casas estrechas / y de las calles sucias”– los niños recorren un paisaje natural en el que el tiempo –“los primeros inviernos”– posee el “curso indefinido” de un río y explica la frialdad de la ausencia de gente, “los bares cerrados” y la “soledad definitiva” como un mal coyuntural. No obstante, esta analogía es ambigua, pues

413 Consuelo Candel Vila habla de un “influjo de Jaime Gil de Biedma” en este poema (2002:583-4).

los niños no parecen caminar paralelamente al curso del río, sino que lo atraviesan: la parte más “agradable” del trayecto parece ser ese momento en que se permiten la parada –“detenerse lo exacto”– para, desde la atalaya segura del puente, contemplar “cómo el agua” no parece fluir sino que, muy significativamente, “discute en las orillas”. Este momento de parálisis y detención, que resulta sin embargo atractivo, se vincula directamente con el lenguaje –“discute”– y se sitúa muy sintomáticamente al margen de la historia: “en las orillas”:

Era hermoso acudir
cada mañana
y respetar la cita con la hiedra
del muro,
los ropajes cansados de las casas estrechas
y de las calles sucias. Agradable
detenerse lo exacto
para ver cómo el agua discute en las orillas.

En su jardín olimos
los primeros inviernos, su curso indefinido
por entre las palmeras.
Casi nadie pasaba,
sólo había
cuarenta sillas rojas
de los bares cerrados y alguna soledad
definitiva.

Durante el tiempo que duró la dictadura y la infancia –“tantos días que pasaron / el uno tras el otro”–, la resistencia se cifraba en el camino diario, impulsando el curso de una historia que avanzaba hacia la emancipación: “el deber era un cierto paseo solitario, / la cita con un rumbo” que mantiene vivo el cauce que emana de la fuente antes inaugurada. Las únicas razones para el rodeo eran las que permitían salvar los obstáculos que una vivencia histórica estremecedora imponía: así, tanto “los sueños que faltaban” como “las horas que caían” intensifican la sensación de gelidez de una coordenada histórica, la posguerra, cuyo reaccionarismo ha sido comparado con una

detención del tiempo. Los niños tienen que pararse a besarse las manos entumecidas por “el frío”, pero la perseverancia en su trayecto permite romper los diques, “saltar los setos”, al “pisar ... la superficie helada de los charcos” en los que el tiempo amenaza con no volver a discurrir. El éxito de esta operación –la llegada a “la puerta” del colegio y la recompensa en forma de “caramelos de nata o de violetas”– supondría la constatación de que “las formas que buscan su curso” acaban encontrándolo:

Durante muchos años,
durante tantos días que pasaron
el uno tras el otro,
el deber era un cierto paseo solitario,
la cita con un rumbo que sólo desviamos
para pisar las horas que caían,
los sueños que faltaban,
la superficie helada de los charcos,
para saltar los setos
o besarnos las uñas moradas por el frío.

Y llegando a la puerta solíamos comprar
pequeños caramelos de nata o de violetas.

La concepción teleológica de la marcha histórica quedaría así ratificada pero aparece sintomáticamente cuestionada en las dos últimas estrofas. Como en la reescritura de Baudelaire, el frío posee también raíces escriturales: la fatiga –“el paso cansado”– aparece ligado a un aprendizaje que reducía la realidad a escritura anacrónica y emblema en los “azulejos fríos / de un mundo hecho en latín / y números romanos”. A esta artificialidad se añade la de una conciencia social igualmente aprendida y proyectada retrospectivamente desde la madurez. Ese “Ahora sé ... que ... la gente andaba triste” ejemplifica perfectamente la conciencia de la necesidad de evitar la retórica de la identificación⁴¹⁴. Otra lectura parece posible para

⁴¹⁴ Scarano y González-Badía Fraga también son conscientes de la existencia de una complicidad afectiva con el pasado en este poema. La primera habla de un “sujeto memorialista” que se refiere a la historia pasada desde el presente con “tonalidades afectivas, generalmente marcado por la nostalgia de lo irrecuperable o el dolor de lo injustamente vivido” (2004b:95). En esta clave lee este poema, del que dice

“aquella ciudad deshabitada” que recuerda las imágenes de Lorca. La postulación de una experiencia vicaria podría ser la que expulsa la vida de un poema cuya conclusión presenta “una soledad definitiva”. Esta soledad está poblada por unas formas que desahucian el calor vital: “llena de abrigos largos y paraguas”, en ellas reverberan inequívocamente aquellas “criaturas vestidas ¡sin desnudo!” lorquianas, en un eco que las muestra en su misma condición de simulacro:

Entrábamos por fin para mezclamos
como cada mañana de la vida
con el paso cansado, los azulejos fríos
de un mundo hecho en latín
y números romanos.

Ahora sé
que en aquella ciudad deshabitada
la gente andaba triste,
con una soledad definitiva
llena de abrigos largos y paraguas.

“Sonata triste para la luna de Granada” (2006a:80)⁴¹⁵ prosigue en esa isotopía resimbolizadora que identifica el cauce con el tiempo, siempre desde el sentido de progresión teleológica ensayado por una memoria proyectada retrospectivamente. Ahora, la perspectiva individual se ensancha

que traza “el retrato del largo letargo de la posguerra” y en el que “el recuerdo se asocia con el tiempo de la infancia de este hablante plural, que evoca el frío de los códigos disciplinares y el rigor de la religión escolarizada” (2004b:97). González-Badía Fraga liga la niñez al paraíso y alude a “la adivinación de una existencia colectiva que surge fugaz ante los ojos del muchacho y que podemos ver simbolizado en el hecho de su paso por un puente bajo el que las aguas (esto es, la vida adulta de la ciudad, el mundo) siguen su curso” (2003:316). González-Badía Fraga insiste en la connotación de plenitud y libertad que tiene el mar en la poesía en que García Montero trata acerca de la niñez (2003:317).

415 Scarano la considera como representativa de la oportunidad de encuentro amoroso que ofrece la ciudad para el sujeto (2004b:67); en este sentido, la lee de modo similar a “Aventura en la ciudad cerrada” con la diferencia de que este último poema emplea el imaginario de la novela policial para aludir al amor (2004b:53). Concepción González-Badía Fraga explica que existe una voluntad de compartir el pasado mediante “una manifestación de la memoria que la ciudad guarda y dentro de la cual, a través de un “nosotros”, G. Montero se hace parte activa de un tiempo y una realidad que no vivió” (2003:340). Mainer lo enmarca en el interés del autor por la historia, y dice que “resulta ser un modélico trabajo sobre economía social urbana puesto en impecables versos por un poeta apasionadamente urbanícola” (1997:19).

y toma la forma específica de un recorrido por la historia de Granada, la ciudad natal de Lorca y de García Montero, con el que se pretende transformar un presente extraviado presentado como desembocadura vacía del capitalismo. Aunque el título –“Sonata”– y el epígrafe –“Le ciel est par dessus le toit”– apuntan a la presencia de Verlaine, Lorca se revelará como el intertexto escondido que ejerce su vigilancia desde un espacio poblado de aristas en las que la imagen se quiebra. El poema acaba generando la claudicación –marítima– del sujeto lírico⁴¹⁶.

No es difícil ver cómo el recorrido está de nuevo inaugurado por la conciencia de una presencia un tanto incómoda y espectral –“esta ciudad me mira con tus ojos, / parpadea”– que, como en “Los automóviles”, se relaciona con cierta huida de un lugar tocado por lo siniestro. Las imágenes de recurrencia y repetición –“ahora... veo otra vez”– no aluden a un tiempo redentor, sino más bien a la naturaleza inevitablemente cíclica de una historia hecha de apariciones intempestivas: el regreso supone siempre una experiencia similar, pero “de forma diferente”, que extraña lo familiar. De este modo, la voz poética acaba reconociendo que el espacio que ha buscado reapropiarse revela su verdadera condición de difícil herencia lorquiana: es “esta ciudad antigua y tan hermosa / que sigue solitaria como tú la dejaste” y por la que se despliega el sonido de un “piano” que transmite ecos de aquella preferencia de Lorca –y de Verlaine– por la música como expresión de lo inefable. Ya no solo la naturaleza andaluza, sino las áreas urbanas, aparecen tocadas con una fatalidad imprecisa que enseguida se hace depender de un contexto histórico. Lo que ocurre, en un primer nivel, es que se ha olvidado momentáneamente el sentido de dirección de un deseo antiguo unido a la esperanza y a la emancipación colectiva.

El “cauce perdido del anhelo” se diferencia del curso cortado de una voluntad expresiva a la que aquí se renuncia por anticipado: si en Lorca Granada suspira por el mar, ahora el poeta joven presenta

⁴¹⁶ Miguel Ángel García explica que “la simbología de la luna o del color verde, el piano, el deseo que no halla cauce, el río sumergido (el Darro), las torres, la situación geográfica de Granada al abrigo del mar, entre la vega y la sierra, la multitud de ventanas, llevan a considerar la posibilidad de que ese tú con el que dialoga el poeta sea García Lorca” (2002b:95).

sintomáticamente la carencia de mar como “abrigo”. La siguiente estrofa confirma la equivalencia entre historia y agua, mediante un tiempo que se hace corresponder con unos ríos ambivalentes e igualmente siniestros por su carácter liminal entre la vida y la muerte: en la idea de que los rumbos de la historia son un “cadáver extraño”, pues poseen una existencia fantasmática al estar “sumergidos”, se está también consignando la naturaleza fronteriza y espectral de un precursor cuya ausencia no resulta creíble. A pesar de que el sujeto emplea una expresión desiderativa –“si estuvieras aquí”–, la atribución de una falsa irrelevancia a su aparición y, sobre todo, la constatación repetida de su influencia –todo parece seguir “como tú lo dejaste”– certifican la potencia de una presencia que se da como un encantamiento, y que es independiente del paso del tiempo y de su supuesta acción clausuradora. Al igual que el pasado, el “cadáver” lorquiano es un símbolo “extraño”, porque está sobresaturado y es irreducible a una interpretación conclusiva, como explica Dinverno⁴¹⁷:

Esta ciudad me mira con tus ojos,
parpadea,
porque ahora después de tanto tiempo
veo otra vez el piano que sale de la casa
y me llega de forma diferente,
huyendo del salón,
abordando las calles
de esta ciudad antigua y tan hermosa
que sigue solitaria como tú la dejaste,
cargando con sus plazas,
entre el cauce perdido del anhelo
y al abrigo del mar.

417 Dinverno alude a la multiplicidad de proyecciones que ese cuerpo recibe: “For during this period, and naming only a few associations, Lorca is imagined as a symbol and/or metaphor for the self..., for the tragedy of the Civil War and Francoism..., for national trauma..., for individual and comunal pain..., for the brutality of dictatorial regimes..., for thousand of individual victims..., for rebellion against Francoism..., for a rich artistic and cultural past..., for the tragedies of twentieth century history..., and for pre-Transition leftist intellectual projects that revolved around a common enemy and a nostalgia and utopic recuperation of the past... Clearly, this dead body is intensely hypercathected, and as such, the insistent return to this traumatic origin suggests a deeper and more complex significance than the reinscription of an erased historical event (however complicated that process might be). That is, what has been lost and cannot be effectively mourned moves beyond Lorca as an individual, as a symbol of other victims, or as an erased historical event” (2005:40-1).

Si estuvieras aquí
nada hubiese cambiado sino el tiempo,
el cadáver extraño de sus ríos
que siguen sumergidos
como tú los dejaste.

La supervivencia del pasado es precisamente la que permite al sujeto proyectarse retrospectivamente sobre él, en un procedimiento memorialístico –“veo”– que ejecuta al tiempo una apropiación –“mi cuerpo ... extendido”– del periodo temporal al que se quiere regresar. Este aparece evocado por las “generaciones de ventanas antiguas” correlativas con el paso de una historia fría que, como “la noche”, “avanza solitaria y perfecta”. El objetivo es examinar la genealogía de un presente desencantado, el de una ciudad que no conoce ni “el sueño” ni “el amor” y que ha reducido toda aspiración humana al consumo capitalista. El discurso sobre la posmodernidad está evidentemente presente en la alusión al final de los grandes relatos y de las ideologías –“hemos soñado ya todos los sueños”– así como a las tesis sobre el fin de la historia de cierto posthegelianismo –“hemos vivido aquí / donde la historia olvida sus raíles vacíos”– que aparecen reformuladas como el descarrilamiento que una vuelta a la raíz ilustrada puede reencauzar. Pero tal alegoría de la posmodernidad revela asimismo la condición del lenguaje como alegoría mortal: además de depender de un cielo que era motor de inspiración y muerte en Lorca –“¡asesinado por el cielo!”–, la expresión “la luna de los escaparates” remite al choque del “deseo” con una instancia de representación especular, el cristal de los escaparates, que produce la opacidad de una “paz negra” y confina al sujeto en unas “plazas cerradas”. Estas efectúan a su vez el bloqueo de las formas que atenazaba los cauces de la poesía lorquiana, y que parece ahora reforzado por el “borde morado del misterio”. Este es el límite, la constricción o el obstáculo misterioso que ejerce la sombra enigmática del precursor:

Ahora
siento otra vez mi cuerpo poblarse de veletas

y lo veo extendido
sobre generaciones de ventanas antiguas
mientras la noche avanza solitaria y perfecta.

Somos de una ciudad
cargada de paciencia,
que no conoce el sueño de los invernaderos,
ni ha vivido la extraña presencia del amor.

Como pequeñas venas
los comercios esperan para abrirse mañana
y el deseo no existe
más allá de la luna de los escaparates.

Hemos soñado ya todos los sueños,
hemos vivido aquí
donde la historia olvida sus raíles vacíos,
donde la paz es negra y se recoge
entre plazas cerradas,
sobre tabernas viejas,
bajo el borde morado del misterio.

Si la melancolía albertiana se paliaba con una cura de realidad, el extravío posmoderno parece solucionarse con una investigación anamnésica. Este será el objeto de las siguientes estrofas, donde se comprueba cómo una memoria figurada se vincula a la voluntad de una conjuración imposible de realizar. En primer lugar, se repasa el dominio de la burguesía azucarera en el siglo XIX y cómo, a consecuencia del enriquecimiento, se cultiva una superficialidad manifestada en forma de modificación de la visión: “la frivolidad ... como una enredadera brillante por los ojos”. Este cambio en la mirada produce una versión más luminosa de la realidad, dada por las “lámparas de araña” que poblaban los salones burgueses. Pero ese “parece que os recuerdo” confiesa indirectamente el ejercicio de simulación que sustenta esa memoria imposible, que acaba nutriéndose de testimonios documentales y escriturales. Procede de lo que ha quedado “grabado sobre las pitilleras” y se halla representado en “las fotografías”:

Alguna vez soñamos
con un mundo distinto:
era cuando el imperio perdido del azúcar
y llegaban viajeros
al calor de la industria.
Las calles se llenaron de motores rugientes
y la frivolidad
como una enredadera brillante por los ojos
nos ofreció de pronto
templada carne, lámparas de araña.

Parece que os recuerdo
abrazados al mundo entre trajes de hilo,
entre la piel hermosa de una época
que nos dejó sus árboles,
el corazón grabado
sobre las pitilleras, y su dedicatoria
en las fotografías.

La brillantez de esa época no exime al sujeto de un examen de conciencia que impide atribuir al “destino”, que “ya no es una excusa”, el desenlace de “soledad” de esa historia frívola. Este final se presenta desde una llamada a la responsabilidad que pueda, así, convertir el pasado en “un sueño sucio de madrugada” y destruir el dique o la frontera de un cielo que no es asesino como en Lorca, sino que es simplemente un falso techo que atenaza al sujeto y le impide proseguir: “los cielos están bajo el tejado / como tú los dejaste”. Pero ese “tejado” al que se reducen –como frontera abatible y traspasable– tanto los cielos lorquianos como el “borde morado” anterior, está dotado de la inmanencia intraspasable de las formas que quiebran el cauce. No se puede dejar de ver, además, cierta fascinación por la vivencia burguesa de la realidad, que es calificada de “piel hermosa” y que postula un sentimiento de armonía ontológica con la realidad: “abrazados al mundo”. Al lado de la posibilidad de desplazamiento dada por unos “motores rugientes” que asumirán después una aceleración vertiginosa, podría ser motivo de añoranza melancólica por parte del sujeto lírico: no en vano se presenta como “un imperio perdido”:

Ahora
cuando el destino ya no es una excusa
sino la soledad,
y los cielos están bajo el tejado
como tú los dejaste,
todo recuerda su sueño sucio
de madrugada.

El ejercicio de memoria sigue y revela que ese techo superable parece haber sido el detenimiento del tiempo que operó la dictadura franquista. La guerra civil se representa en torno a una metonimia, la de los militantes de izquierda que eran vigilados –de ahí la alusión a esos “ojos encendidos / de espía”– y arrestados en sus casas. Además, no es difícil ver en la “espera” angustiosa y en la identificación de la guerra con “un camión que nos buscaba, / detenido en la puerta”, la elección de la detención (y del posterior asesinato) de García Lorca por parte de un sujeto lírico que asume el nosotros como modo de compartir figuradamente una vivencia traumática. En ese “nos” existen indicios de un ejercicio de identificación que Hirsch y van Alphen consideraban problemático. Así, la marcha de la historia se detiene, pero no desaparece sino que, como “todo quedó dormido”, está esperando a ser recuperado por el ejercicio de memoria del sujeto. Pero este no posee otra experiencia que la vicaria –“oímos la posguerra por la radio”– y esta contrasta con aquella otra directa y real que se daba allá “lejos”, en el lugar de la muerte, “bajo las cruces frías de las plazas” que señalan, además del lugar de las ejecuciones, el emplazamiento de la encrucijada lorquiana. El mantenimiento del recuerdo parece quedar sometido a gran precariedad, pues se halla a expensas de unas entidades espectrales –esas “ancianas sombras negras”– que paseaban “sosteniendo en las manos” la insuficiencia de la posmemoria para la necesaria “supervivencia”:

Aquí
no tuvimos batallas sino espera.
La guerra fue un camión que nos buscaba,
detenido en la puerta,

partiendo con sus ojos encendidos
de espía
y al abrigo del mar.
Más tarde
entre canciones tristes de marineros rubios
todo quedó dormido.
De balcón a balcón
oímos la posguerra por la radio,
y lejos,
bajo las cruces frías de las plazas,
ancianas sombras negras paseaban
sosteniendo en las manos
nuestra supervivencia.

El valor de ese repaso histórico para el presente se comprueba en unos versos en los que el espacio poético granadino es aparentemente recuperado –“esta ciudad es íntima, hermosamente obscena”– puesto que se ha transformado la sombra trágica del precursor en un legado histórico aprovechable. La referencia a la industria de tabaco que floreció en el siglo XIX –sobre Granada planean ahora unas “manos pálidas” y una “piel amarilla, quemada en el tabaco”– señala la posibilidad de convertir el beneficio comercial en el beneficio colectivo del “alumbrado” urbano⁴¹⁸:

Esta ciudad es íntima, hermosamente obscena,
y tus manos son pálidas
latiendo sobre ella
y tu piel amarilla, quemada en el tabaco,
que me recuerda ahora
la luz artificial del alumbrado.

El carácter “artificial” de la operación preside también la proyección final que la voz poética realiza sobre el espacio granadino. En primer lugar, el yo expresa su voluntad de regresar a un lugar recuperado –“vuelvo hacia ti”– y recorrer unos lugares de memoria –“cúpulas”, “palacios”,

⁴¹⁸ Sobre este tema, puede consultarse *El cultivo del tabaco en España* (2002), de Luis González Ruiz; *Historia Económica de Granada* (1998) o *La Granada de nuestros abuelos (Territorio e iniciativa económica en la granada del primer tercio del siglo xx)* (2007), de Javier Piñar y Gregoria Núñez.

“fuentes” – cuyas dimensiones “perdidas”, “en ruina” o “viejas” evidencian un aire de decadencia y ocaso que señala la voluntad de despedida explícita en los “últimos abrazos”. Quizá esta voluntad sea la que impele al sujeto a reanimar la voz de esos “testigos mudos de la historia”, en una última palabra postrera y, en último término, clausuradora. De nuevo esta interpretación se halla tamizada por el agua de unas “fuentes” que “recogen” el reflejo de “la luna” e instalan una poderosa mediación entre la imagen y su referente. Inmediatamente después, aparece una sensación de “cansancio” íntimamente ligada a unos bordes, “las esquinas”, que señalan la imposibilidad de huir de la mirada vigilante de una ciudad que ya se ha vuelto inconfundible con el precursor. La precariedad de las formas se asume en el momento en que se quiebran, proponiendo ese hastío como consecuencia de los intentos de representación mediante la imagen. Además, la presencia de esos “ojos de musgo” verdes resulta inequívocamente lorquiana y recuerda a aquellos versos –“yo sé que mi perfil será tranquilo / en el musgo de un norte sin reflejo” (2005c:212)– que ligaban inexorablemente la imagen y la representación con la muerte⁴¹⁹ y hacen difícil creer que esa mirada transmita sosiego –“tranquila de amor”– e inspiración amable: “me provoca”.

La penúltima estrofa presenta el vencimiento de ese falso techo – aquel “borde morado” – por medio del reinicio simbolizado en un nuevo “día” que “amanece / moradamente” y que viene acompañado por la lluvia redentora, que señala la descongelación del tiempo dictatorial. La “soledad” queda expulsada de una ciudad cuyas “grúas” simbolizan la fe en un progreso que, sin embargo, no la erradica por completo sino que la desplaza al situarla “más allá”, donde aún “respira”. Pero, al margen de este indicio ambivalente, los versos parecen presentar el éxito de una territorialización progresiva –“mi cuerpo se extiende”– que posibilita un nuevo comienzo. En él desembocan las distintas cartografías del cauce: “calles”, “ríos”, “venas”, “raíces” y “piernas” convergen en esa “luz en celo”

⁴¹⁹ Otras conexiones entre musgo y muerte en la poesía lorquiana aparecen en “1910. Intermedio”: “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos” (2005c:57) y en “Niña ahogada en el pozo”, donde se dice que “pero el pozo te alarga manecitas de musgo” (2005c:91).

que es promesa y presagio positivo pues “adivina” el encuentro – “los labios de la sierra” – y la convivencia cotidiana: “la ropa por las torres de Granada”:

Vuelvo hacia ti. Mi corazón de búho
lo reciben sus piernas.
Como testigos mudos de la historia
acaricio las cúpulas perdidas,
palacios en ruina,
fuentes viejas
que recogen la luna
donde van a esconderse los últimos abrazos.

Verdes en el cansancio
de todas las esquinas
esta ciudad me mira con tus ojos de musgo,
me sorprende tranquila
de amor y me provoca.

Amanece
moradamente un día
que las calles comparten con la lluvia.
La soledad respira más allá
de las grúas
y mi cuerpo se extiende
por una luz en celo que adivina
los labios de la sierra,
la ropa por las torres de Granada.

Pero la última estrofa explica que esa madrugada, pese a todas las connotaciones de esperanza de “una voz que clarea” y unos “tejados que sonrían”, deja ciertos “rastros de oscuridad” que remiten a un estado preexistente caracterizado por la opacidad. Este indicio se verá confirmado en los últimos versos, que presentan cómo el derrumbamiento de ese límite que constituía el cielo es solo posible mediante una quiebra similar de la imagen. En una especie de inversión de aquella “Suite” lorquiana en la que el suelo era un espejo del firmamento – “Andamos / sobre un espejo / sin azogue” –, ahora el cielo es una superficie opaca donde no se refleja la tierra y donde sus fronteras – “suburbios” – ocupan el espacio de una “nube

abierta”. La lluvia que de ella emana produce la ruptura en mil pedazos de una imagen ya imposibilitada por la nube y, “así, / como una ola, / ... / esta ciudad se rompe sobre las alamedas”. Este acontecimiento revela que la descongelación de “la nieve” de “los picos últimos” depende, antes que de la recuperación de un cauce, del poder salvífico de un “mar” cuya venida –en forma de “marea”– sigue siendo el objeto del suspiro de una Granada que se revela como territorio inconfundiblemente lorquiano:

La madrugada deja
rastros de oscuridad entre las manos.
Oigo una voz que clarea. Lentamente
los tejados sonrían cada vez más extensos

y así,
como una ola,
entre la nube abierta de todos los suburbios,
esta ciudad se rompe sobre las alamedas,
bajo los picos últimos
donde la nieve aguarda
que suba el mar, que nazca la marea.

Si la posibilidad de derribar el límite que el techo imponía dependía de la propia ruptura de la imagen en “Sonata triste...”, en “Aventura en la ciudad cerrada” (2006a:55) se presenta un espacio urbano lleno de muerte, en el que las formas y las líneas acorralan a un sujeto que pretende escapar inútilmente de una influencia no conjurable. Aunque el poema parece tener como intertexto la novela negra americana, lo cierto es que la sombra lorquiana planea de modo innegable en esta cartografía urbana que, configurada como una encrucijada mortal en la que las formas que encuentran su curso hallan la muerte, confirma además el fracaso del intento de territorialización. El gesto de abandono con que finalizaba “Sonata triste” deja paso aquí a un intento de despedida y de conjuración que toma la forma de una ofrenda. Así, la voz lírica se dirige a un tú impreciso para ofrecerle la ciudad, un territorio que nunca le ha pertenecido, a cambio de la liberación que supone huir de su influencia

mortal: “Ven, / te ofreceré Granada, amor, / llena de muerte / si aceptas el infierno con mi mano”. Un último paseo por esa ciudad objeto de una lucha perdida, el “paisaje perfecto para el crimen”, es el narrado por un poema que se quiere configurar como definitivo adiós al precursor: “Ven, / con el último abrazo te entrego la ciudad”.

Esta ciudad aparece como sede de la muerte. La presencia sumergida que en “Sonata triste...” se hacía equivaler con la mirada amable de la historia se trastoca en negatividad, y por eso “descubrirás” que esa “piel de luces escondidas” constituye “un paisaje perfecto para el crimen”. También la muerte emana de la mirada vigilante de unas figuras hieráticas, “la vieja edad del ojo con que miran / las estatuas de mármol”, bajo las que late inconfundiblemente Lorca: “las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes”, decía en “Niña ahogada en el pozo” (2005c:90). Finalmente, la alusión a “los móviles” hace planear un sentimiento de venganza que amenaza al sujeto lírico y que apunta a la naturaleza siniestra de los ojos vigilantes detrás de las ventanas que aparecían ya en “Los automóviles”.

Con esta ofrenda, el poeta joven pretende ensayar una separación de un precursor que amenaza con convertir su poesía en eco superficial. Pero la elegía con la que trata de despedirse definitivamente de él resulta en una segunda muerte. El adiós forzado que sugiere el “último abrazo” implica una falta de reconocimiento del otro, que es patente ya en el carácter solapado y no explícito de su presencia:

Ven,
te ofreceré Granada, amor,
llena de muerte
si aceptas el infierno con mi mano.
Descubrirás
sobre su piel de luces escondidas
un paisaje perfecto para el crimen,
la vieja edad del ojo con que miran
las estatuas de mármol,
los móviles que guarda
cada balcón abierto de los suyos.

Ven,
con el último abrazo te entrego la ciudad.

Con este pacto, el sujeto lírico pretende escapar de un territorio no reapropiable. No es de extrañar que este espacio se configure como una encrucijada típicamente lorquiana, en la que todos los caminos conducen a la muerte. Las “calles” ya no son el cauce de una trayectoria posible, sino que se convierten en “laberintos azules” abocados a una salida imposible; esta está significada mediante la aporía de las formas. El sujeto no puede consumir “la huida” porque las propias calles, en lugar de ofrecerle una vía de escape, lo cercan al irse estrechando, hasta convertir aquel “cansancio de las esquinas” en pura letalidad, en vértices y cierres asfixiantes: así, “cada frontera de la ciudad cerrada / se estrecha como un límite / final de la aventura”. Como en Lorca, las formas se quiebran para significar la fatalidad de un cauce cortado que indica no solo la imposibilidad de hallar curso para la imagen, sino también para escapar de la poderosa autoridad del precursor. La herencia se convierte en no disponibilidad. De nada sirve buscar en el presente los rasgos del pasado para conjurar una historia negativa: a pesar de que esa mirada retrospectiva pueda hacer sentirnos “distintos y encendidos”, lo cierto es que está ligada a la decadencia –“últimas caricias”, “últimas sonrisas”– de un sentimiento dependiente de un viejo recuerdo que apenas tiene valor. De alguna manera, parece reconocerse la insuficiencia del ejercicio simulado de memoria histórica realizado en “Sonata triste”: la alusión a “lucro y gasolina” podría recuperar la época dorada de una burguesía entregada a “la frivolidad” y los “motores rugientes”.

Pero el sujeto ya confirmará a continuación la ineficacia de esta memoria. Pese al paso de los años y a su labor supuestamente redentora –“Pero es otro ya el tiempo”– las formas hallan la muerte y no la salvación de una historia amable. Todo –“calles”, “aceras”, “portales”– es “también para la muerte”:

Para la huida
laberintos azules son sus calles,
exactas son sus fuentes
en la persecución,
mientras cada frontera de la ciudad cerrada
se estrecha como un límite
final de la aventura.

Serán ciertas aún
las últimas sonrisas, las últimas caricias
sobre los callejones,
sentirse todavía distintos y encendidos,
como ahora que beso la pólvora en tus labios
como un viejo recuerdo
a lucro y gasolina.

Pero es otro ya el tiempo. Exactas
estas calles también para la muerte,
alhóndigas y aceras
confluirán en la muerte,
debajo de las águilas acechará la muerte
sin sorpresa. Y también los portales
serán todos la muerte.

No obstante, se realiza un último esfuerzo por reencauzar la resimbolización y relacionar esa omnipresencia de la muerte con el desahucio de la historia. Así, parece que lo que ha sido expulsado, pero que volverá, es una conciencia temporal que sigue fiel a la dinámica de funcionamiento vista: supone posibilidad de cauce y desplazamiento —la ciudad aparecerá no como un trayecto coartado sino “como un brazo extendido”— y su desaparición no es sino eclipse temporal. Tal sería “la broma perfecta” de una “lógica”, la histórica, que no muere sino que permanece “dormida”, a la espera de que alguien vuelva a recuperar el sentido colectivo y público significado en el “diario”. Así, la historia aparece como una entidad superior a sus propias oscilaciones —“mercenarios y víctimas, / sólo gestos distintos en sus ojos”— pero estas no ocultan cierto carácter siniestro. La ambivalencia está presente en la condición traumática de una historia que provoca “heridos”:

Como un brazo extendido
yacerá la ciudad a tu regreso, te buscarán
dormida en un diario,
ocultarán la broma perfecta de tu lógica,
se sentirán heridos:
eran quizá lo mismo
mercenarios y víctimas,
sólo gestos distintos en tus ojos.

Este último intento se abandona, y de nuevo el tú cambia de referente para interpelar a una muerte que es la auténtica protagonista del poema; no en vano esta ya late bajo todos los símbolos (ciudad, historia) que se han ensayado. El funcionamiento perverso y sujeto a una lógica malévola es el del propio lenguaje y el de la sombra del precursor que se ciernen sobre un espacio irremisiblemente perdido: “te enseñaré Granada, amor, / llena de ti”. Esta rendición fundamenta la renovación inútil del pacto que inauguraba el poema: “Oh muerte, / te ofrezco la ciudad...” pero ese “crimen” es precisamente el de querer ejecutar un adiós definitivo que supone una segunda muerte para el precursor:

Oh muerte,
te ofrezco la ciudad y con ella sus odios,
a ti te entrego el crimen,
la última pasión.

Por ello, esta elegía se presiente como un “largo adiós”⁴²⁰ que remacha la condición interminable del duelo. Este es testimoniado por la persistencia obstinada de una lágrima que queda sobre el “cadáver” recién asesinado del precursor. “Una lágrima” está “como diciendo adiós”: un mismo ejercicio de simulación –“como diciendo”– problematiza la memoria y la despedida elegíaca.

420 No se puede obviar la relación con *El largo adiós*, novela de Raymond Chandler publicada en 1953, o con la sección del mismo título de *Paseo de los tristes* (1982), poemario de Javier Egea.

Ven,
te enseñaré Granada, amor,
llena de ti,
y dejaremos juntos
sobre cada cadáver una última lágrima
que sonría distante,
descubierta en la sombra
como diciendo adiós.
El largo adiós, amor, que tú sugieres.

De hecho, esta lágrima no es la última. Ese cadáver es espectral, no está muerto del todo y ha estado apareciendo intempestivamente, como una presencia que coarta e impide –corta– el cauce del propio desarrollo poético del autor joven. Al precursor interpelará mediante un último desafío abierto, en “A Federico, con unas violetas” (2006a:101), poema que, desde su título, sustituye aquella presencia velada por otros intertextos más obvios, y enuncia un apóstrofe directo al precursor mediante un tú que ya no es impreciso ni vacilante en su referencia. La voz lírica del poeta joven parece seguir la consigna derrideana de hablar a los espectros (Derrida 1995), pero con una intención clara –“vas a quedarte mudo”–: la de silenciarlo.

El poema se enmarca en una tradición bastante definida, la de los poemas epitafo, muy ligada a la conjuración de esa angustia de las influencias que describe Harold Bloom. En la apelación directa y en la cita concertada –“Has llegado de nuevo. Te esperaba”– ya hay un reconocimiento inequívoco de la derrota presentida en “Los automóviles”. Además de un homenaje, o frente a él, “A Federico” supone un intento definitivo de despedida. Toda elegía contiene un elemento de emancipación y adiós, y esta se configura como un último intento resimbolizador. El joven poeta pretende, nuevamente, someter la sombra lorquiana a una categoría histórica, invocando de nuevo una temporalidad teleológica que permita pasar página al pasado –“disponer las fechas en su sitio”– para así recuperar de una vez por todas el espacio poético del presente y “tomar la calle”. La posibilidad del adiós

elegíaco definitivo va ligada a la *clausura* que impone una historización concebida linealmente como sucesión impecable e implacable de capítulos cerrados, y a esa historia propuesta como significado *clausurador* de un significante –el del precursor– que permanece esquivo y reacio a un sentido que lo agote. En este sentido, no es difícil ver tampoco cómo la vivencia de la historia es solidaria de aquel mito maduracional que Resina identificaba en ciertos relatos de la transición. Frente a los poemas anteriores, en los que existía cierta identificación con la figura lorquiana, la impostación de la memoria tiene ahora como objetivo procurar un mecanismo de cierre que, paradójicamente, contradice las expectativas que el recuerdo genera.

El poema se estructura en tres secciones. En la primera de ellas, que consta de seis estrofas, la voz lírica acude a la cita concertada con el trasunto figural de Lorca, al que ha invocado y al que presenta como víctima de una peculiar situación histórica, la de la modernidad. La voz lírica certifica la respuesta de Lorca a su apelación en un primer verso –“Has llegado de nuevo. Te esperaba”– que evidencia que, pese a no haber sido reconocido anteriormente, había estado llegando constante e intempestivamente, con esa otra temporalidad que caracteriza la llegada de los espectros. El objetivo del encuentro es precisamente ofrecerle un cauce o una posibilidad de salida de su tragedia, mediante una forma recuperada que sirva de línea de contacto y rescate al precursor del estancamiento forzoso para devolverlo al curso natural del tiempo. Frente a las cañas rotas de los pescadores que no pueden impedir que la niña se ahogue en el pozo, ahora el sujeto poético sí tiene la posibilidad de brindar socorro. Por eso se dirige al tú para “tenderte el brazo perdido” que, pese a la intemperie de los tiempos modernos, no ha desaparecido sino que está tan solo extraviado, como la historia. De hecho, la “soledad ajena” y la “ceniza fría” remiten a la pintura de la modernidad en términos de gelidez que ya se ha explorado. Pero no es difícil ver cómo, al lado de estas imágenes, existen otras que problematizan la visión –de ahí esos “párpados rotos de la ciudad sin sueño”– y remiten a una composición,

“Ciudad sin sueño. Nocturno del Brooklyn Bridge”, donde el insomnio se asociaba con la muerte y el dolor⁴²¹:

Has llegado de nuevo. Te esperaba
para tenderte el brazo perdido de los humos,
la curva de los muelles, la soledad ajena
de Columbia University
y esta ceniza fría
en los párpados rotos
de la ciudad sin sueño.

La segunda estrofa persiste en la reinterpretación anunciada: el poeta impele a Lorca a trasladarse al momento de su enunciación, como argumento para inmediatamente trasladarse él a la vida del poeta y acceder a la experiencia de la modernidad neoyorkina en la que cifra su tragedia. Así, en la evocación de “aquellos ojos tuyos / de mil novecientos veintinueve” hay ya una reescritura que sustituye un episodio relacionado con la relación entre visión y muerte –“aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos” (2005c:56)– por unos ojos que asisten “extraviados” al descarrilamiento de una historia descaminada. No existe estancamiento para la imagen, sino tan solo la ya familiar desorientación de una época que ha perdido las raíces humanas. La apelación a un “cielo cansado” por esa marcha errada acota en una coordenada fija la tragedia de un poeta que se confesaba “asesinado por un cielo” (2005c:57) en el que residía la inspiración, que anulaba al hombre y convertía al poeta en un espectro y un simulacro. Ahora, en cambio, el cielo ya no mata, sino que está simplemente “cansado”. Pero este esfuerzo acotador se revela como “un gesto sin fondo”. Como en el poema lorquiano citado, en este también hay un río atravesado por un puente, cuyo carácter de unión o enlace artificial, construido, no puede dejar de ligarse al signo lingüístico. La imagen

421 Dice la última estrofa de esa composición lorquiana: “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie. / Pero si alguien cierra los ojos, / jazotadlo, hijos míos, azotadlo! / Hay un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas. / No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. / Ya lo he dicho. / No duerme nadie. / Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes, / abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros” (2005c:78).

de Lorca “recorriendo los puentes / como un gesto sin fondo” podría representar la imposibilidad de imponer un significado fijo y natural para un significante que es tan móvil como el agua que corre bajo los puentes. Y ese gesto sin fondo se proyecta sobre todo el ejercicio resimbolizador, sobre la disposición elegíaca del poeta, que queda también reducida a un manierismo inútil. Es un ejercicio de simulación que revela ya la presencia creciente de Jaime Gil de Biedma en ese “Imagínate ahora”⁴²²:

Imagínate ahora
aquel cielo cansado,
aquellos ojos tuyos
de mil novecientos veintinueve,
extraviados entonces,
recorriendo los puentes
como un gesto sin fondo.

La historia sigue siendo, no obstante, la única posibilidad de redención. La siguiente estrofa sustituye el escenario neoyorkino por un “Sur” cuyo progreso optimista –“de vigas y luces”– reformula la naturaleza trágica de la Andalucía lorquiana. El poeta explica que, pese a que no se puede evitar por completo la posibilidad de una muerte injusta –“puede llegar la muerte una mañana”–, tal muerte parece redimible si se inserta en una historia concebida como marcha colectiva amable y salvífica. Esta puede superar el ámbito de lo individual en una “experiencia ... de milenario amor” que, no obstante, resulta “extraña”. Tanto Aguilar (2008) como Resina (2000) se han referido a la influencia que la idea de la historia como maestra de la vida tuvo en los relatos potenciados desde la transición; aquí aparece caracterizada por un “paciente amor salvaje”. La historia es la que permite rescatar una fe perdida pero en absoluto destruida, pues adopta la forma de un “deseo hundido” que,

422 Expresión que no puede dejar de recordar el principio de “Pandémica y Celeste”, poema en el que el yo también interpela a un tú con el objeto de mantener una charla confidencial: “Imaginate ahora que tú y yo / muy tarde en la noche / hablamos hombre a hombre, finalmente ...” (2005:132).

al igual que aquellos “ojos extraviados”, supone una pérdida temporal y pasajera, pero en absoluto definitiva:

En este Sur
de vigas y de luces
puede llegar la muerte una mañana,
pero extraña
la experiencia que tiene la historia entre sus muslos
de milenario amor,
paciente amor salvaje
contra todos nosotros.

Imagínate ahora
los andamios,
la habitación vacía y el deseo
hundido como un barco
que buscara el suicidio.

Pero la cita enseguida revela otro motivo: confinar el espectro al silencio. En este sentido, este poema presentaría una dialéctica entre memoria y olvido, entre palabra y silencio, que puede enmarcarse en la ambigua práctica de la memoria histórica potenciada en la democracia española. Hay una doble temporalidad que resulta un tanto siniestra. Aunque el yo lírico parece estar evocando el trauma de un Lorca que llega a Nueva York en 1929 y se enfrenta con la modernidad negativa –“Has llegado hasta Harlem, / bajo el sordo rumor de los motores”–, lo cierto es que, en esa constatación fría y aséptica, apenas empática –“vas a quedarte mudo, / con tu sudor a solas, con el miedo...”– late el deseo de una voz que despliega cierta asepsia hostil y dice adiós al precursor con el fin de garantizar su mudez definitiva. Así, el espectro podrá ver “cómo cierra los ojos de la muerte, / cómo besa los labios de su último amante”. Su testimonio se ve problematizado por el conflicto con la voz del otro. La discordia patente en la despedida del eco albertiano –“que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba” (2006a:85)– se convierte ahora en violencia. Este tono trastoca aquella primera lectura, mediante la cual el poeta actual pretendía hacerse eco de una experiencia

heredada. No deja de ser llamativo, además, que la llegada a Nueva York no hizo enmudecer a Lorca, sino que provocó muchos de sus mejores versos.

Pero el trauma supuestamente histórico es el que se valora a continuación como lógico –“No debió ser extraño”– debido a la experiencia real e inmediata de tal momento histórico: “estabas allí, después de todo”– en un momento –“era mil novecientos veintinueve”– en el que se asistía al descarrilamiento de la historia, que desembocaba en la nada y convertía al presente en “el turbio desagüe de la vida”. Es obvia la voluntad de reactualizar la nada ontológica en la que desembocaban las formas que encontraban su curso, y a las que se reducía, en último caso, un mundo inapresable mediante la imagen: “Lo que importa es esto. Hueco. Mundo solo. Desembocadura” (2005c:77). El “allí”, que en Lorca indicaba el lugar del lenguaje, ahora señala el lugar de desencarrilamiento de una historia que desemboca en el vacío:

Has llegado hasta Harlem,
bajo el sordo rumor de los motores
vas a quedarte mudo,
con tu sudor a solas, con el miedo,
para ver cómo cierra los ojos de la muerte,
cómo besa los labios de su último amante.

Era mil novecientos veintinueve.
No debió ser extraño,
porque estabas allí después de todo,
sobre el turbio desagüe de la vida.

Lo que se ha ido por el desagüe es la historia, una vivencia del tiempo que ha sido eclipsada hasta el punto de no dejar huella en el estado posmoderno que se presenta a continuación, en la segunda sección. Es precisamente el olvido del pasado y la disolución del futuro lo que se repasa, en unas estrofas en las que la presencia lorquiana se condensa, sobre todo, en unos versos finales que convierten el viento en tiempo. Encontramos un flujo temporal que ha sido sometido a amnesia por la detención histórica –“la

prisa cansada de los últimos trenes”; “donde la historia olvida sus raíles vacíos”, decía en un poema anterior— que hace dudar al sujeto de su existencia. La voluntad de reducir a la vanguardia y al precursor a una categoría histórica se hace obvia en el ensanchamiento del tú para hacer alusión a Lorca, pero también al tiempo: “es difícil, de tanta soledad, / cerrar los ojos sin dudar que existes”. Algo parecido ocurre con el futuro: la posibilidad de un porvenir parece quebrada —“esta lengua de fuego que parte el horizonte”—, pero esto es solo la apariencia —“absurda”— de una dinámica de simulación. Constituye el gesto fingido, no sincero, que aparece cuando se le rompe la máscara a alguien: parece “la sonrisa forzada de una máscara rota” en la que, en cierta manera, late aquel “... con que he roto la máscara que llevas” de “Tu infancia en Menton” (2005c:61). En realidad, ese este gesto sería falso y banal. No obstante, en esta compleja reformulación de las máscaras lorquianas no puede dejar de percibirse que toda sonrisa es máscara, pues bajo ella no hay nada natural, al igual que tampoco lo hay bajo esa lengua de fuego que “revienta” tras demostrar que es “absurda”. Lo que prevalece es precisamente la ruptura de las formas —el “horizonte” es una línea partida, “multiforme y herida”; la “máscara” está “rota”— y la nada resultante de ambas, que es la que constituye su verdadera desembocadura. Así se podría entender el sentido de una máscara que, al revelarse como simulacro vacío sin original debajo, está evocando la misma tragedia de aquel Lorca que lamentaba cómo su rostro distinto de cada día era al final “asesinado por el cielo”. Ya no solo la memoria, sino el lenguaje, serían hipostasias de un sujeto inexistente como realidad previa.

Las demás estrofas albergan rastros de una similar negatividad: la ciudad también se cubre de frío —“se disfraza en un escalofrío”— debido a la unión de ceguera y formas —“sus ojos te apuntan / lineados y ciegos”— que resulta letal pues deja “un rastro de dientes ... en los hombros”. La muerte “llega” de la mano de la quiebra de las formas, anunciada por “el brazo doblado” en que se ha convertido el “brazo perdido” con el que el poeta joven pretendía rescatar a Lorca. Ahora acaba perseguido por la misma tragedia. Todas estas imágenes de la posmodernidad no eluden un conflicto

ontológico relacionado con la inviabilidad de la representación, que es también aludido mediante la máscara. Por ello, la última formulación, en la que los versos del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” se reactualizan para sustituir la “brisa triste” por un “tiempo” que está “triste” tras haber sido objeto de olvido y preterición, no resulta demasiado convincente⁴²³. No se ha estado hablando de tristeza, sino de muerte, ceguera y simulacro:

Después
de la prisa cansada de los últimos trenes
nada vuelve. Sólo queda
tu rostro sobre Broadway
y es difícil, de tanta soledad,
cerrar los ojos sin dudar que existes.

Absurda
esta lengua de fuego que parte el horizonte,
que se extiende indomable sobre los corazones,
multiforme y herida,
que revienta y parece
la sonrisa forzada de una máscara rota.

Sola
la ciudad se disfraza en un escalofrío
y sus ojos te apuntan
lineados y ciegos
como un rastro de dientes que se olvide en los hombros.

Entonces
el alcohol es la sangre que desnuda los labios,
porque viene la noche,
porque llega la muerte sobre un brazo doblado
para dejarte a solas con tus años.

Triste por los olivos,
mientras Harlem entorna sus ventanas,
el tiempo es una brisa que nadie recuerda.

423 Dice Lorca en la sección final del “Llanto”: “Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, / un andaluz tan claro, tan rico de aventura. / Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos”. (2005c:198). La brisa triste está íntimamente relacionada con una muerte absurda, y no tanto con una vivencia coyuntural que una historia salvífica pueda sanar.

La última sección formula explícitamente el adiós. El poeta joven asume una continuidad entre la época de Lorca y la suya. Ambas –modernidad y posmodernidad– estarían marcadas por un momento hostil que la historia redimirá: “Aquí, / después de tantos años y una guerra, / todo es como entonces”. Pero en tal similitud late la fatalidad de “Aventura...”: “Pero es otro ya el tiempo. Exactas estas calles también para la muerte”. De esta manera, la fatiga que parece emanar de la repetición de un “horario” que es “el mismo” no oculta su dependencia de otra historia, la poética, que tiene sus propios ritmos e iteraciones. Se comprueba que la auténtica vivencia temporal del poeta joven es el sentimiento de retraso (*belatedness*): esta lo condena a unos “abrazos cansados” que “siguen llegando tarde” y convierten “la vida” en una experiencia melancólica que, similar a “un golpe de niebla escondido en las manos”, hace presentir su condensación en una lágrima⁴²⁴:

Aquí,
después de tantos años y una guerra,
todo es como entonces.
En la voz aguardiente de los tiempos
el horario es el mismo, los abrazos cansados
siguen llegando tarde
y la vida entristece
como un golpe de niebla escondido en las manos.

Tal *belatedness* solo puede erradicarse relegando al precursor a la historia. La mirada colectiva que el autor ensaya (puesto que sustituye “mil novecientos diez” por “mil novecientos diecisiete”) parece querer recuperar un espacio propio confinando a Lorca al pasado, a su época. Pero este ejercicio depende también de una memoria hipostasiada por parte de un sujeto que busca la identificación –“aquellos ojos nuestros”– con el precursor en una experiencia no compartible, con el fin de realizar una proyección:

⁴²⁴ Explica Andrés Soria a propósito de este poema que “resuenan los ecos de Larra y Cernuda, eslabones de una cadena de españoles extrañados y solos, lúcidos ante la sociedad y la ciudad que “se disfrazaba como un escalofrío”, cuya lección moral llega hasta los mismos pies del joven de los años ochenta” (2004:415).

“esperan ser tendidos”. De hecho, esta violencia se ve intensificada por una reescritura que resulta forzada: la que supone utilizar un verso que consignaba una tragedia relacionada con la escritura y la imagen –“aquellos ojos míos de mil novecientos diez” (2005c:58)– para indicar el momento en que, según la política oficial, se inicia el compromiso colectivo marxista: “mil novecientos diecisiete / corazones en sitio”.

Este procedimiento permite al sujeto lírico afirmar que “es posible la vida”, pero que esta le “espera” en algún otro lugar que no esté a la sombra de Lorca. Este verso supone una despedida parecida a la ensayada con Alberti –“que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba”– pero hay cierto tono de distanciamiento hostil: ante Lorca parece hacer ostentación de la vida que él no tuvo, como único don que el precursor le pueda envidiar, y sintomatiza su voluntad de erradicar el sentido de prematuridad trágica de la obra lorquiana. Esa “vida” le espera en un lugar distinto, “en otra bocana”, una vez consumado el adiós que permita “tomar la calle” y “disponer las fechas en su sitio”. Estas dos expresiones condensan a la perfección la necesidad de realizar un ejercicio de orden histórico que le permita por fin acceder a su herencia y concluir su territorialización poética:

Aquellos ojos nuestros
esperan ser tendidos
sobre mil novecientos diecisiete
corazones en sitio.
Ya ves, sólo decirte
que es posible la vida, que me espera
como una herida abierta sobre otra bocana,
para surgir debajo de los números,
romper la soledad, tomar la calle
y disponer las fechas en su sitio.

No obstante, no puede dejar de verse que la vida aguarda⁴²⁵ justo en el lugar de la fisura, en “una herida abierta”. Es precisamente la grieta que abre el lenguaje la que impide la estabilización del sentido. Aunque el poeta acude

⁴²⁵ No puede dejar de mencionarse que esta expresión retoma unos versos de Gil de Biedma, de su poema “Por lo visto”: “Y que la vida / todavía es posible, por lo visto” (2005:67).

a la tumba (inexistente) de Lorca para ofrecerle unas violetas que consumen este homenaje y conjuren su presencia, este intento de clausura no es exitoso sino que genera una melancolía interminable. El poeta recupera el gesto de Cernuda hacia Larra⁴²⁶ y simboliza su reescritura en una ofrenda ambivalente. No es la sombra del ramo de violetas la que no puede pesar, sino que es la sombra del precursor la que continúa encantando el espacio poético: su presencia es tan poderosa que se asemeja a “un rumor de cuerpos que no cesa”. La herencia se revela como algo esquivo, la tradición no parece posible: si su reapropiación se ha basado en una memoria hipostasiada, ahora su homenaje se rinde sobre una tumba inexistente. Señalaba Dinverno que la ausencia de la tumba lorquiana simbolizaba la carencia de espacios colectivos para otras narraciones de la historia que pudieran efectuar la tarea de luto que la sociedad española todavía necesita, más allá de los meros simulacros que ensayan una memoria con la intención prefijada de antemano. Aquí, y quizás como consecuencia de esa privación, la historia queda confinada a un inevitable ejercicio melancólico: es “esta lágrima extraña / que llamamos historia”.

Hoy no puede pesar sobre esta sombra
un ramo de violetas,
y es dulce así dejarlas
frescas entre la niebla
con un rumor de cuerpos que no cesa
y esta lágrima extraña
que llamamos historia.

Más que una elegía exitosa, el poema se ha configurado como una muestra de impotencia ante la sombra de un precursor que amenaza con la castración poética del joven poeta. Quizá otros versos del poema de Cernuda a Larra puedan servir para condensar el riesgo de una palabra impuesta sobre la

426 La última estrofa de “A Federico” reescribe la primera de “A Larra, con unas violetas”, donde dice Cernuda: “Aún se queja su alma vagamente, / El oscuro vacío de su vida. / Mas no pueden pesar sobre esa sombra / Algunas violetas, / Y es grato así dejarlas, / Frescas entre la niebla, / Con la alegría de una menuda cosa pura / Que rescatara aquel dolor antiguo” (2005:265-6).

voz de un muerto: “Quien habla ya a los muertos, / Mudo le hallan los que viven” (2005:266).

La reescritura de Lorca por García Montero ha confirmado su dependencia de un ejercicio de memoria problemático. La simulación sería el medio por el que el joven poeta procura la empatía con un precursor que le confiera la legitimidad de apropiarse de un pasado con un fin determinado: el de proceder a su clausura. Pero, como se ha visto, los cierres son al mismo tiempo rendijas por las que ciertos reductos de sentido quiebran las líneas maestras de ese proyecto y, además de mostrar que el único epitafio posible es el de la palabra poética (Mills-Court 1990), certifican que, como decía Labanyi (2000), la práctica más potente de la memoria en la España democrática depende de fantasmas.

5. VIDA Y POESÍA EN GIL DE BIEDMA. CONCIENCIA, REPRESENTACIÓN Y EXPERIENCIA DEL CANSANCIO

En este capítulo se estudiará la influencia de Jaime Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero. El hecho de que Gil de Biedma sea uno de los maestros más reconocidos por el poeta granadino, que avala su poética al considerarla como el enclave específico de una determinada tradición en la que García Montero se sitúa, proyecta una conformación diferente de las huellas que certifican tal influjo. Los anteriores autores suponían una especie de *modelo ad contrarium*, frente al que el poeta trataba de instalar una línea correctora: el resultado era un producto textual en el que se podían rastrear las señales de una herencia un tanto reticente. La presencia de Jaime Gil de Biedma en los textos de Luis García Montero se da de un modo distinto: no se encuentra tanto como subtexto implícito, sino que se configura como una de las fuentes principales de su apuesta creativa. La tonalidad dubitativa y el gusto por la imprecisión; la configuración de la voz poética en torno a una experiencia codificable como urbana, erótica y desclasada; la reflexión sobre el amor y el paso del tiempo; y, por último, la opción por un lenguaje común y conversacional son claras en ambas posiciones enunciativas, que quedan unidas por un obvio aire de familia. En este caso sí parece darse ese “tipo de intertextualidad deliberado y nada oculto” que José Carlos Mainer (1997:9) atribuye a una generación, la de los ochenta, personificada en García Montero.

Sin embargo, no es difícil deslindar ciertas zonas de divergencia entre ambos autores. Aunque podrían enumerarse vías de contraste temáticas y estilísticas, lo más pertinente parece centrar la comparación alrededor de los matices que ambos dan al proyecto poético experiencial y a sus cristalizaciones. De esta manera, en un primer momento se analizará, como de costumbre, las ideas que García Montero formula sobre la obra teórica y poética de Gil de Biedma. A pesar de que el poeta granadino configura su

propuesta basándose en los hallazgos de su precursor, se pueden encontrar ciertos deslizamientos significativos en cuanto a dos hechos principales que aparecen interrelacionados. En las nociones de “poesía experiencial” y de “personaje poético” que plantea Gil de Biedma hay una intensa conciencia de la autonomía del lenguaje que, si bien es un tanto oscilante y está sujeta a modulaciones específicas, procede de una sólida formación poética forjada en su conocimiento del romanticismo y la modernidad anglosajonas. García Montero reconoce la intervención del lenguaje en la consecución del poema experiencial y del personaje verbalmente construido, pero en ocasiones parece enfatizar el anclaje de ambos elementos en una realidad empírica previa, definida según la normalidad: esta es la idea que se encuentra implícita en muchas de sus formulaciones. A este respecto, no es irrelevante la atribución de ciertos elementos del planteamiento biedmiano a una estética ilustrada.

En segundo lugar, se examinará la obra teórica y poética de Jaime Gil de Biedma para descubrir el calado de esa divergencia. La percepción de la autonomía lingüística en la configuración de la experiencia y del personaje poéticos proceden en parte de la importancia que Gil de Biedma concede al romanticismo, pero también de una conciencia acerca de la relación entre palabra y vida que está muy influida por las teorías, de raíz orteguiana, de Joan Ferraté. Esto permitirá examinar su evolución a la luz de una conciencia negativa, y podría ayudar a explicar los derroteros últimos de una poesía que acabó asumiendo la voz póstuma y el silencio.

La ya familiar contraposición entre vida y poesía cobra una nueva forma aquí: al lado de la intuición de que, en ambos poetas, los límites de la experiencia coinciden con los límites de la expresión, se sitúa la certeza de que el poeta emplea un instrumento precario e insuficiente para tratar de plasmar la vida.

En tercer lugar, se examinará la huella de la obra de Gil de Biedma en la poesía de García Montero, intentando entenderla como consecuencia de las discrepancias teóricas. La atenuación de la mediación del lenguaje y la representación en la indagación subjetiva suaviza la negatividad de

la experiencia y del personaje poéticos de García Montero, así como los conflictos que origina una autoconciencia vivida principalmente en términos de desclasamiento social. Además, se analizará la poesía reciente del granadino para identificar cómo los intentos de revitalización de su poesía –basada en una experiencia que se halla sometida al empobrecimiento que el paso de los años genera– acaban generando un ejercicio de repetición y agotamiento que se hace evidente en *Vista cansada* (2008b). El título de este poemario es en sí mismo significativo, como lo es el hecho de que, en *Un invierno propio* (2011), se ensaye una veta que diluye el elemento confesional en favor de la reflexión.

5.1. La poesía de la experiencia según García Montero. Objetivación y personaje poético en Gil de Biedma. La evolución hacia el silencio

Luis García Montero se refiere a Jaime Gil de Biedma en una serie de trabajos muy significativos. En algunos, que se han aludido ya en alguna ocasión, la presencia del poeta catalán sirve para legitimar y apoyar su propio programa poético: es el caso de varios textos programáticos, de los que “La poesía de la experiencia” (1998a) es, probablemente, el ejemplo ineludible. Pero también otros artículos como “De la poesía como género de ficción” y “El taller juvenil” –ambos incluidos en *Aguas territoriales* (1996b)– o “Trazado de fronteras” (2006a), inciden en rasgos específicos de una poética que encuentra en la obra de Gil de Biedma un modelo inmediato.

Un segundo grupo de textos está conformado por aquellos en los que García Montero emplea la poesía de Gil de Biedma como un fin en sí mismo, y analiza poemas del catalán para ilustrar en ellos diversos aspectos que considera básicos en su obra. Ambos conjuntos, evidentemente, no están desligados, y la aproximación a la figura del precursor se enmarca

siempre dentro de una voluntad estratégica clara, implícita o explícitamente declarada. Sin embargo, este capítulo se centrará especialmente en el segundo, puesto que, por un lado, la fundamental presencia del modelo teórico biedmiano en la poética de García Montero ya ha sido objeto de estudio detenido en el capítulo II de este trabajo (apartados 2.3. y 2.4.). Pero, además, la atención específica a la visión de Jaime Gil de Biedma que García Montero transmite basándose en algunos de sus poemas permitirá vislumbrar mejor los puntos de desencuentro entre dos propuestas que, aunque la confianza en las poéticas explícitas parece haber asimilado como semejantes, en realidad discrepan en no pocas ocasiones acerca del papel que el lenguaje ejerce en la configuración de la experiencia. Por tanto, se atenderá preferentemente a los textos incluidos en *El realismo singular* (1993c): “El juego de leer versos” y “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario”. Hay que señalar, además, que ambos textos se publicaron en el marco de dos volúmenes con los que se homenajeaba al poeta catalán. El primero formaba parte de un monográfico de la revista *Litoral* editado por García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador en 1986; ahí cristalizaba una determinada lectura de la poesía biedmiana desde los presupuestos cercanos a “la otra sentimentalidad”. El segundo pertenece a otro homenaje realizado por la revista *Renacimiento* a Gil de Biedma en 1991, el año de su muerte.

Ya se ha visto cómo la postulación de un “yo basal” era la conclusión que se podía extraer del acercamiento del granadino a la tradición y, en especial, de su particular relectura de la poesía experiencial de raíz anglosajona a través del filtro generacional del 50 español. Se había relacionado esta lectura con la prevención de ciertos poetas frente a la autoconciencia que el lenguaje instauraba, en lo que constituiría otra modulación del apego anteico que Silver identificaba en la poesía del siglo veinte español. Ahora se trataría de ver cómo esa apego a una realidad persistente constituye el denominador común de la lectura que García Montero efectúa de varios rasgos concretos seleccionados como representativos de la obra de Gil de Biedma.

La recopilación de artículos publicada en 1993 bajo el título de *El realismo singular* (1993c) se abre con una introducción en la que se explica el sentido de esta expresión: con “realismo singular”, García Montero alude a la línea poética formada por una serie de autores que, desde posiciones temporales y geográficas diferentes, habrían contribuido a desmitificar el carácter esencialista de la intimidad, enfatizando su condición de producto histórico. Mediante el empleo de la poesía como medio de análisis sentimental, estos autores ensayarían una nueva relación entre la historia colectiva y la individualidad. Esta corriente está, evidentemente, en la base de la propuesta de la otra sentimentalidad que hereda el proyecto experiencial: como ya sabemos, parte de Machado y cierto Alberti⁴²⁷, se nutre del segundo Cernuda y de la visión trazada por Robert Langbaum de la poesía experiencial anglosajona y cristaliza, finalmente, en la obra de los poetas del 50 español.

A la hora de cifrar el legado de esta tradición García Montero parece esgrimir una conciencia clara de que no existe nada previo a la configuración poemática. La tarea poética, mediante un análisis de la subjetividad, desmonta toda idea trascendente de la sentimentalidad: “la primera persona del singular no es un pozo inmaculado de verdades eternas, sino una construcción de carácter histórico” (1993c:20). Cuando repasa las contribuciones de estos autores, García Montero acentúa siempre el papel catalizador de la realidad que, de manera directa o indirecta, sirve como fuente o material para la poesía. Así sucede cuando explica que, en el trabajo de meditación sentimental, los poetas del 50 tienen presente que “será necesario partir de la realidad y construir una atmósfera de realidad en sus poemas”:

Con Rafael Alberti por medio, y con una evidente lectura del pensamiento marxista, otros poetas de la posguerra española seguirían después un camino parecido al abierto por Antonio Machado. Jaime Gil de Biedma, el segundo Carlos Barral y Ángel González, por ejemplo, abordan la poesía

427 Como se ha visto en el capítulo anterior, el Alberti que escribe *De un momento a otro* (1937), poemario en el que el análisis histórico de la sentimentalidad le proporciona, según García Montero, un antídoto contra la nostalgia.

como un análisis de la educación sentimental propia elaborado desde la experiencia personal. Será necesario para ellos partir de la realidad y construir una atmósfera de realidad en sus poemas, pero siempre a través del conocimiento objetivo de su configuración individual. A esta manera de entender las relaciones entre la historia y la individualidad y a sus efectos literarios es a lo que llamaremos en este libro el **realismo singular** (1993c:19-20)⁴²⁸.

La realidad aparece en su condición de efecto poético, como punto de llegada de un proceso de elaboración escritural. Se hace necesario examinar la explicación que García Montero da de los mecanismos que posibilitan tanto el “conocimiento objetivo de su configuración individual” como esa “atmósfera de realidad” mencionados más arriba. Las nociones de “personaje poético”, “verosimilitud”, “modelo” o “representación” serán útiles en este sentido.

Cuando se trata de hablar del ejemplo de la poesía inglesa, García Montero es especialmente escueto y resume tal legado, que Gil de Biedma aborda en sus ensayos, en la apreciación de “un tono realista”:

Era necesario buscar un tono realista, muy semejante al que en la tradición anglosajona podía representar la poesía de la experiencia. Por eso se acoplan perfectamente en poetas como Gil de Biedma o Ángel González las declaraciones teóricas sobre el sentido histórico de su intimidad y la búsqueda de una práctica poética de la experiencia (1993c:20).

Quizá la referencia inmediata a Cernuda, figura que Gil de Biedma considera clave en la transmisión de la herencia anglosajona la tradición española, sea la más sintomática, pues sirve a García Montero para relacionar el realismo con la ambición intersubjetiva que la experiencia poemática persigue. García Montero cita unas palabras de Cernuda incluidas en *Historial de un libro*; estas habían sido destacadas ya por Gil de Biedma en su artículo “Como en sí mismo, al fin” (1977)⁴²⁹. En *Historial de un libro*, escrito

428 En negrita en el original.

429 Aunque se indicará entre paréntesis la fecha aproximada de su publicación individual tal como Gil de Biedma la explicita en la “Nota preliminar” de *El pie de la letra*, el volumen que los recoge todos sus

en 1958 para ofrecer un repaso de su trayectoria, Cernuda partía de su experiencia pedagógica para explicar el proceso de la experiencia del poema:

De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado (citado en García Montero 1993c:21)⁴³⁰.

Aunque el libro de Langbaum se había publicado solo un año antes, en 1957, esta explicación de Cernuda se aproxima escuetamente a la idea que Langbaum daba del poema experiencial romántico en términos de un mecanismo autónomo que logra una transformación del sujeto a partir de la vivencia del poema, y de la cual el poeta debe ser capaz de hacer partícipe al lector⁴³¹. Sin embargo, García Montero vincula la consecución de la intersubjetividad a una verosimilitud basada en la noción neoclásica de “modelo”: tras ella laten los “elementos precisos de la experiencia común”. Aunque la importancia que Gil de Biedma daba a lo común es fundamental, es interesante la lectura neoclásica que García Montero hace de ese elemento. El “a partir de” es muy significativo:

Por otra parte, el poema está planteado en la conciencia de una materialidad literaria, por lo que no se elabora ya con la verdad en sí, sino con lo verosímil, una versión literaria de la realidad que posibilite la seducción del lector. Lingüísticamente y referencialmente hay que construir en el poema un sentido, una experiencia que suceda en los versos, y para eso es necesario trabajar a partir de elementos precisos de la experiencia común. El poema es un territorio intermedio entre el ser humano que escribe y el ser humano que lee, y el protagonismo del poema, en la elaboración literaria, pasa a ser un modelo en el sentido neoclásico de la palabra, alguien capaz

ensayos, las citas se referirán a esta recopilación publicada en 1980.

430 Como ya se ha dicho, estas palabras citadas por García Montero están incluidas en *Historial de un libro* (Cernuda 1998:513). Aparecen citadas por Gil de Biedma en el ensayo “Como en sí mismo, al fin”, incluido en *El pie de la letra* (1980:342).

431 Las palabras de Langbaum son obvias al respecto. A propósito de Keats, explica que “... el observador, más que aprender, se transforma. Cada descubrimiento del mundo externo es un hallazgo de sí mismo, de su identidad y diferencia respecto del mundo externo” (1996:115).

de representar una significación abierta más allá de los límites del propio autor (1993c:22-23).

A esta experiencia común se liga el requisito de una determinada dicción caracterizada por la tonalidad rebajada: así, poco antes ha explicado que el propósito de objetivar su experiencia en la poesía” se hacía posible mediante “un vocabulario de empleo común” (1993c:21). También hara alusión al famoso verso biedmiano “palabras de familia gastadas tibiamente” como modo de apuntalar una dicción familiar.

Quizás este artículo resuma de modo sucinto las líneas maestras de la lectura que hace García Montero de la poesía experiencial y de Gil de Biedma, en la medida en que son indiciarias de dos constantes: el privilegio de lo empírico en detrimento de la mediación lingüística y el énfasis en una estética ilustrada que vendría a soslayar el papel del romanticismo anglosajón. Se puede examinar la configuración específica que estos rasgos adquieren en los textos seleccionados: “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario” y “El juego de leer versos”.

“Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario” constituye una pieza que reivindica el valor del poeta catalán como modelo creativo. Es significativo que García Montero comience resaltando el hecho de que los poemas de Gil de Biedma “se entienden”: bajo esta idea García Montero sitúa la fácil comprensión la consecución de esa dimensión intersubjetiva a la que se refería anteriormente. Asimismo, el apoyo del poeta en la composición “El juego de hacer versos”, incluida en *Moralidades* (1966), completa el recurso a la sencillez con un elogio de las virtudes comunicativas –“para que nos entiendan”– de una poesía que participaría así de la dimensión cívica que García Montero pretende potenciar:

Por lo pronto hay que tener en cuenta que los poemas de Gil de Biedma se entienden, a diferencia de los usos y afanes de otros muchos poetas. Esto deja de ser una verdad de Perogrullo o un valor anecdótico, cuando se convierte en la preocupación de un mundo poético meditado. Así lo aclara en “El juego de hacer versos”:

Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y que nos entendamos. (1993c:178).

En la misma línea, explica que:

Y es que los poemas de Gil de Biedma están concebidos como un territorio abierto al lector. Su obra, aun siendo apuradamente poética, se abre incluso a gente no avezada en el mundo referencial de la poesía, llega “a la afición en general”, como su saludo irónico en el poema prólogo de *Moralidades* (1993c:178)⁴³².

No pasa desapercibido el hecho de que ambos rasgos elogiados estén puestos al servicio de un contacto con el lector y de una mayor difusión, algo que tiene que ver con la defensa de una utilidad pública para la poesía. Al mismo tiempo, la reducción del hecho poético a su recepción por “la afición en general” supondría una renuncia o un encorsetamiento de las posibilidades de la poesía dentro de los marcos de la experiencia común de esa afición, en lugar de una lucha por ampliarlos o destruirlos.

En estos planteamientos subyace además una idea de la poesía como comunicación, que hay que relacionar con el análisis que García Montero realiza de la obra de Carlos Barral⁴³³ y que, como ha hecho notar el propio

432 En negrita en el original.

433 Luis García Montero realiza una edición de *Diario de “Metropolitano”* de Carlos Barral en 1996 (en 1989 se había publicado una versión en Granada, en la Colección Maillot Amarillo). En ella entra en el debate surgido en los años cincuenta a propósito de la definición de la poesía en términos de comunicación o de conocimiento. En 1953, Carlos Barral publicaba en la revista *Laye* “Poesía no es comunicación”, un artículo contundente en el que criticaba la asunción de una perspectiva comunicativa para el poema, algo que Carlos Bousoño habría propuesto en su *Teoría de la expresión poética* de 1952; además, Barral empleaba esta idea para criticar el rumbo que había tomado la poesía de posguerra, empobrecida por la urgencia contenidista. El poeta granadino matiza la vehemencia de la postura de Barral, para relacionarla con la “búsqueda de señas de identidad” por parte de unos poetas, los del 50, “más interesados entonces en destacar puntos de ruptura que en reconocer semejanzas con sus mayores” (1997:23). Frente a una postura extrema que le hiciera asumir el polo cognoscitivo en una recuperación de la subjetividad típicamente romántica, García Montero cree que la auténtica intención de Barral era desautorizar cualquier sospecha de “que la poesía se defina por un hecho previo a la escritura del poema” (1997:26). José Ángel Valente también terció en esta discusión con “Conocimiento y comunicación”, un artículo de 1957 en el que defendía presupuestos cognoscitivos para el poema (Valente 1994). Para un repaso de las principales posturas mantenidas en este debate, puede consultarse

Gil de Biedma entre otros, descansa sobre la noción de expresividad de unos contenidos previos al poema.

No obstante, lo que constituye el legado más apreciado de Gil de Biedma, y que tanto este como García Montero ambos aprecian en Cernuda, es la concepción de la poesía como “tarea de objetividad” sobre un sentimiento o vivencia, en un ejercicio que resulta indispensable para su análisis como producto histórico (1993c:179). Para ello, García Montero propone dos vías fundamentales, que poseen también una historia poética rica y compleja: son “*una elaboración a medida del personaje poético*” y “*el marco de la experiencia real como temperatura y telón de fondo del poema*” (1993c:180).

Aunque en el otro artículo titulado “El juego de leer versos” (1993c), García Montero hablaba de la función “desacralizadora” de una obra, la de Gil de Biedma, que se rebelaba contra un modo de entender la poesía como glosa de una realidad externa de índole divina⁴³⁴, lo cierto es que en la definición de los dos factores a los que nos acabamos de referir se evidencia, de modo más o menos patente, un anclaje en una vivencia preexistente al proceso escritural que supone el poema: parecería como si existiese una relación de continuidad entre ambos, y la “experiencia real” constituyese el *material* del “personaje poético”.

Así, al hablar de la conformación del personaje poético, García Montero alude a la posibilidad de construir una identidad mediante el

el libro de Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50* publicado en 1988. En *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Pere Rovira también ve en la discrepancia respecto al abuso temático de la poesía de posguerra uno de los impulsos de esta generación (1986:37).

434 Explica García Montero en “El juego de leer versos”: “En las culturas sacralizadas todo discurso escrito es necesariamente una glosa, un ejercicio de lectura. Cuando la verdad se quiere expresar por esencia, es anterior al acto mismo de la creatividad, la palabra sólo debe aspirar a convertirse en una vía de interpretación, en espejo de una realidad que ella no crea, pero que sí puede reproducir ... Esto, utilizado en cuanto privilegio desenmascarador y mecanismo creativo, donde la irracional ingenuidad pierde terreno ante la sabiduría y la existencia material de los poemas, le sirve a Gil de Biedma para llegar al límite: *el juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos*. A la hora de hacerlos, el poeta no piensa exactamente, sino que recuerda con lucidez. Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído; la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia 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” (1993c:164-5).

poema y a la naturaleza plenamente verbal de esa configuración. En ese sentido, parece plenamente consciente de la autonomía de los productos lingüísticos y de su emancipación respecto a cualquier realidad previa. Esta conciencia inicial aparece un tanto matizada por una serie de nociones que, como la de “distancia” o “relación lógica” entre la instancia empírica previa y el personaje poético construido, asumen de modo tácito la presencia del primer polo como ineludible punto de referencia para determinar esa distancia o esa relación⁴³⁵. García Montero parte de una idea de Gimferrer acerca de la subjetividad biedmiana, y explica su concepción del proceso objetivador: en primer lugar, se refiere a “la construcción textual de un yo educado para seducir”. A continuación, postula una “relación lógica” entre el “hombre Jaime Gil de Biedma” y el “personaje”. La necesidad de “marcar las distancias” entre ambos evidencia la indispensabilidad del primero como punto de pivotaje del segundo⁴³⁶:

435 Son interesantes, a este respecto, las opiniones de Puertas Moya, que, en “De la otra sentimentalidad al week-end. La autobiografía sentimental de Luis García Montero”, habla de “la paradójica contradicción entre la teoría defendida por el profesor García Montero y la práctica poética del escritor del mismo nombre, en lo referente a la existencia de un sujeto referencial en la poesía” (2000:498). Andújar Almansa, por el contrario, cree que la fuerte apariencia biográfica de muchos poemas de este autor no supone una incoherencia respecto a la poética explícita: “... este tipo de apariciones del yo-poeta no se contradicen en absoluto con los planteamientos teóricos y prácticos de García Montero acerca de la poesía entendida como género de ficción. Diríase, por el contrario, que vienen a incidir en ese carácter de convencionalidad estética que lo biográfico poético despliega y que el autor pretende resaltar” (2004:210).

436 Respecto a la idea de distancia es interesante ver cómo en “Impresión de Jaime Gil de Biedma” (1993b) García Montero rebate firmemente la idea de Joan Ferraté, teórico amigo del poeta catalán, acerca de la inexistencia de distanciamiento en el personaje poético de este. En “A favor de Jaime Gil de Biedma”, un texto que Ferraté escribió sobre 1968 para que sirviera de prólogo a una antología del poeta catalán que nunca llegó a publicarse, dice el crítico: “La experiencia de lector de Jaime Gil de Biedma no se distingue, pues, regularmente de su experiencia humana, y eso significa que en su obra la literatura no ejerce en ningún sentido una función distanciadora con respecto a la experiencia. Muy al contrario, la literatura está en Jaime Gil de Biedma sumida en su experiencia, a la que pertenece, y si de algún modo el poeta le permite que se distinga de esta última, será para ponerla al servicio de su elucidación. La radicalidad de la visión de Jaime Gil de Biedma es, en ese sentido, excepcional. Todo en su poesía está, en efecto, presentado desde un punto de vista capaz de arraigarlo en el “yo” del poeta, lo cual equivale a decir lo mismo que ya hemos visto, esto es, que su tema regular es el complejo de la vida vivida y la conciencia de la vida, o, dicho brevemente, la vida en tanto que vida privada” (2009:219). García Montero replica: “Hace algunos años, Juan Ferraté negó la existencia de una función distanciadora en esta obra demasiado personal. Siento no estar de acuerdo, porque para darse totalmente a un discurso hay que verlo primero desde lejos. Gil de Biedma empieza a jugar con la poesía, en el sentido más teatral del término. Y esto es importante, casi definitivo, puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira, puede empezar a escribirla de verdad. Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone” (1993c:120). Este debate es muy importante porque las ideas de Ferraté acerca de la poesía

El poeta no intenta hablar desde un yo, natural y espontáneamente expresado por la palabra lírica; al contrario, muestra interés por la construcción textual de un yo educado para seducir. A Gil de Biedma no le interesa hacerse portavoz de verdades oscuras y ocultas en su intimidad, porque no está en juego exactamente la intimidad del hombre Jaime Gil de Biedma, sino la intimidad literaria del personaje que protagoniza sus poemas. Aunque haya una relación lógica entre una y otra, es imprescindible marcar las distancias, porque sólo tomando conciencia de la realidad de este personaje poético se puede valorar su función en los poemas y comprender sus posibilidades modélicas (1993c:181).

Pero además del manejo de estas nociones un tanto genéricas —y aparte del hecho significativo de que no se profundice en el papel del lenguaje para la conformación de este personaje más allá de cuestiones de dicción—, García Montero soporta teóricamente la construcción del sujeto poético en ciertos conceptos específicos relacionados con la estética ilustrada y neoclásica. Además de reiterar la referencia al “modelo”, en otras ocasiones acude a la idea de “simulacro” para fundamentar la relación con la realidad y la representación en una línea muy concreta.

García Montero alude al “concepto de modelo en un sentido muy cercano al de los tratadistas ilustrados, cuando distinguían en las representaciones clásicas entre la verdad y la verosimilitud” (1993c:181-2) y, en particular, se apropia de la teoría sobre los actores que Diderot expone en *Paradoja del comediante* para defender el diseño del personaje poético sobre “un modelo ideal imaginado por el poeta”⁴³⁷:

de Gil de Biedma y de su personaje parten de una acusada conciencia de la mediación lingüística y de ciertos indicios de negatividad que Ferraté no duda en relacionar con el silencio final del poeta, como se verá en el siguiente apartado.

437 En este sentido, la teoría de Diderot se basa en un concepto de representación naturalista que tiene en la identificación emocional y la catarsis dos de los elementos claves para el teatro burgués que representa dentro de la escena francesa. Así lo ha visto, por ejemplo, Elly Konijn: “The call for naturalism on the stage coincided with the development of “bourgeois drama, where the rank and file appeared as characters instead of kings and princess. The bourgeois tragedy made its entrance along with Diderot. His theories about drama also pertained to this “serious genre” –standard and bourgeois tragedy– but only slightly to comedy. Bourgeois drama was often moralistic and educational, rooted in the hope of improving humanity by providing it with good examples. In *De la Poésie Dramatique*, Diderot advocated writing bourgeois drama in prose because the tragic effect of a drama was in the similarity of social circumstances between the main character and the audience; it is not Clytemnestra’s majesty that is moving, it is the expression of ultimate and universal motherly love, Diderot said” (2000:27). También

A la hora de representar a un avaro, no conviene calcar en escena la imagen exacta de un avaro concreto, porque su figura real puede tener detalles contradictorios o demasiado personales, particularidades que dificulten la identificación del público. El trabajo artístico consiste precisamente en construir un modelo de avaro, una imagen bien delimitada y asumida por el espectador, aunque posiblemente no coincida con ningún avaro concreto de la experiencia. Estas palabras de Diderot, pertenecientes a su magnífica **Paradoja del comediante**, se ajustan con precisión a la idea de modelo o personaje poético: “Reflexionad un momento sobre lo que se llama en el teatro ser **verídico**. ¿Consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo. Lo verídico en ese sentido no sería más que lo común. ¿Qué es pues lo verídico en escena? Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta” (1993c:182)⁴³⁸.

A continuación, enmarca esta construcción en el patrón trazado por Langbaum a partir de la poesía romántica y victoriana inglesa: además de definir el monólogo dramático sobre la idea de una distancia, algo que viene a suavizar la enérgica simulación verbal de las obras de Browning, García Montero asocia la poesía de la experiencia a nociones de verosimilitud y representación de raíz ilustradas. Viene a confirmar un desplazamiento que ya se analizaba en el capítulo II de este trabajo⁴³⁹.

estudia esta cuestión Peter Szondi (1980).

438 Las negritas están así en el original.

439 Quizá la idea de representación ilustrada sirva como denominador común de una serie de términos que García Montero emplea para sustentar teóricamente su interpretación personal de la poesía de la experiencia como medio para recuperar las raíces de la modernidad. Se pueden recordar sus palabras, ya citadas, de “La poesía de la experiencia”: “Hablemos, pues, de mi tradición. Cuando el viejo libro de Ernst Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, se plantea la estética como disciplina autónoma, en su análisis de las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* de Baumgarten, tiene el acierto de relacionar esta independencia con el sentimiento de autoridad y orgullo que llegan a vivir los ciudadanos ante el artificio de un contrato social, un modelo de convivencia ajeno a cualquier voluntad superior. La dignidad y el conocimiento de los artificios desplaza el concepto de verdad sagrada por el de verosimilitud, haciendo de la poesía un ámbito de representación. La denostada poesía de la experiencia no pretende una guerra de tribus estéticas generacionales, sino un regreso a esta indagación en la modernidad. Cuando habla de personaje poético, de verosimilitud, de escenarios urbanos y realistas, más que renunciar a las ambiciones de la poesía, lo que hace es volver a un concepto del arte que duerme en las raíces de la modernidad. En la *Paradoja del comediante*, Diderot nos invita a elaborar los datos biográficos hasta conseguir un personaje modélico capaz de ofrecer sobre la escena una historia verosímil. La tan denostada Ilustración está en el fondo de casi todas las apuestas de la modernidad, incluso en el origen de alguno de los mayores aciertos del Romanticismo. Bien hizo el profesor Russel P. Sebold en hablarnos “Sobre la actualidad de las reglas” al tratar la poética de algunos autores principales del siglo XX, porque la autonomía de la escritura sólo puede apoyarse lógicamente en los caminos de la razón, la observación y la experiencia (*El rapto de la*

En el ensayo “La poesía de la experiencia”, García Montero relacionaba la teoría estética de Gil de Biedma con una idea de “simulacro” supuestamente ligada a la confianza ilustrada en la representación y, en concreto, a la estética de Esteban de Arteaga:

Cuando Jaime Gil de Biedma se apropia interesadamente de los caminos de la experiencia según Langbaum, cuando cita a Stephen Spender para afirmar que la poesía no enuncia verdades, sino las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros, el poeta barcelonés revive el concepto de representación ilustrado. La imitación clásica se diferencia de la copia, porque pretende un simulacro que haga posible en el interior del texto las energías de la realidad. Quien se tome la molestia de releer las poéticas clásicas o ilustradas, quien repase las *Investigaciones filosóficas* de Esteban de Arteaga, advertirá enseguida el origen de los debates entre metafísica y experiencia, lo que significa dar vida artística a un simulacro, los procesos que convierten al yo en un personaje literario, en un modelo estético (1998a:17).

Esta misma noción aparece aplicada a la poesía de Gil de Biedma. García Montero la relaciona con la sustitución de la inmediatez experiencial por un trabajo de artificio y elaboración artística, a partir de un fragmento de “El juego de hacer versos”:

Se trata también de un mundo modélico, es decir, de un escenario que necesita ser construido en el poema, más allá de una simple transcripción literal. Es la creación atmosférica de una experiencia de la realidad, y en este simulacro reside el oficio del poeta, conocedor técnico de las reglas convencionales del arte, como se nos recuerda en “El juego de hacer versos”: “Aprender a pensar / en renglones contados / –y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos.” Esto no significa que la literatura sea mentira. No es una verdad en el sentido fundamentalista o metafísico, pero es una representación de la verdad. Y para las escenas de esta representación se utilizan elementos de la vida o de los libros, experiencias reales o imaginadas. Lo mismo entra en un poema la cita de otro autor que el recuerdo personal de una realidad (1993c:188).

mente, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 61-76). (1998a:16-17).

Tanto la noción de “modelo” como la de “simulacro” implican un ejercicio de imitación que obligan a preguntarse por la entidad del original que sirve de base. La inespecificidad del material que el ejercicio del simulacro somete a una elaboración artificiosa y, sobre todo, la alusión a un “modelo ideal imaginado” –desprovisto de cualquier mención al papel crítico de la imaginación que sí aparece, en cambio, en formulaciones románticas como la de Coleridge tenidas en cuenta por Gil de Biedma, como se verá– parecen evidenciar que este original está constituido por una idea preconcebida y tácitamente asumida de la realidad a partir de su vivencia empírica⁴⁴⁰. No parece irrelevante, además, el hecho de que en otra ocasión García Montero vincule la compleja relación entre simulacro y verdad a la finalización del proyecto poético de Gil de Biedma. Así lo hace cuando alude a la cristalización del personaje verbal en una entidad difícilmente renovable que, de alguna manera, produce un agotamiento en el poeta:

... si el simulacro se convirtió en verdad al descubrir que era simulacro, la verdad se hizo simulacro para descubrirse como verdad. Las consecuencias de todo esto son unos cuantos poemas magistrales, ¿para qué más?, y una poesía definitivamente desacralizadora (1993c:175)⁴⁴¹.

440 Es muy pertinente, en este sentido, aludir al análisis que, en *El desorden de lo visible* (2006) realiza Susana Díaz de ciertas nociones claves en la poética de García Montero, tales como las de simulacro, posmodernidad y realismo. Díaz cuestiona precisamente esta idea neoclásica de simulacro, en la medida en que, frente a lo propuesto por García Montero, su configuración posmoderna viene a problematizar, y no a sustentar, la posibilidad de representación: “... es necesario subrayar que la noción de simulacro no niega el valor realista o no realista de la representación, sino que cuestiona el concepto mismo de representación. Dicho cuestionamiento no se refiere tanto al carácter figurativo o no figurativo de la representación cuanto a la disolución de la lógica de lectura que la noción misma de representación implica. Así, en la lógica representacional propia del discurso de la modernidad es siempre la noción de un “fuera de” el discurso lo que garantiza la falsación de este último (“falsación” en sentido popperiano, esto es, la veracidad o no veracidad de los enunciados se fundamenta en su adecuación o no adecuación respectivamente de un mundo referencial al que el discurso remitiría). De ahí que la noción de “copia” sea separable –y secundaria respecto a él– de la de “original”. Lo que el simulacro aporta como novedad, no es tanto la desaparición de cualquier tipo de representación, cuanto a) la posibilidad de *elaborar copias sin original* y b) la posibilidad de “leer” la verosimilitud del original por su adecuación a la “copia” y no al revés. Las implicaciones ideológicas de esta inversión no pertenecen por ello al ámbito de los objetos, ni del mundo, sino al de los modos de leer y/o ver el discurso que establece la relación entre aquellos dos” (2006:41-1).

441 García Montero explica en “El juego de leer versos” que “La imaginaria de Gil de Biedma, el mundo de referencias y pequeños detalles sobre los que se detienen, en pausas bien estudiadas, sus poemas, nacen precisamente para dar significación abstracta y general a un anecdótico cotidiano que pudiera parecer demasiado concreto. Al mismo tiempo, los poemas sirven para resaltar lo que de interiorización personal y dominación sentimental tienen todas las historias. En resumen: si el simulacro se convirtió

La recomendación de una determinada dicción quizás pueda leerse en el marco de la imitación de un modelo que tiene como último origen la experiencia común: así se podrían entender las referencias al “vocabulario de empleo común” que Cernuda había defendido para lograr la objetivación poemática (1993c:21), o la alusión, en “El juego de leer versos”, a la “dignidad de las palabras corrientes” que Coleridge defiende en su *Biographia Literaria* (1993c:162). Y, por supuesto, las consignas de coloquialismo y rebajamiento tonal que da en “La poesía de la experiencia” y que también se han repasado ya en el capítulo II. Cuando García Montero alababa los poemas de Gil de Biedma porque eran asequibles para la gente no versada, no hacía sino confirmar la latencia de un hecho común –el modo de expresión usual de la gente– como objeto de imitación de una poesía que tiene en la trascendencia pública uno de sus objetivos.

Quizás la mejor prueba del apoyo del personaje en el ámbito empírico sea la explicación que ofrece sobre la gestación del yo poético en diversos poemas de Cernuda, Lorca y de él mismo. A este respecto, en “De la poesía como género de ficción” –ensayo incluido en *Aguas territoriales* (1996b)–, García Montero describe al personaje poético de “Life vest under your seat”, poema incluido en *Habitaciones separadas* (1994b), a partir del cotejo entre su vivencia y la recreación hecha en el poema. Algo semejante hace a propósito de las piezas lorquianas “El niño Stanton” y “Niña ahogada en el pozo”, o de “Niño muerto” de Luis Cernuda: en todos los casos parte de un texto autobiográfico previo para explicar las operaciones de ficcionalización que dan lugar al poema soslayando, además, el carácter construido del propio texto autobiográfico que ha sido repetidamente resaltado por las teorías contemporáneas sobre el género⁴⁴².

en verdad al descubrir que era simulacro, la verdad se hizo simulacro para descubrirse como verdad. Las consecuencias de todo esto son unos cuantos poemas magistrales, ¿para qué más?, y una poesía definitivamente desacralizadora” (1993c:175).

442 De esta ambigüedad procede probablemente la disparidad de criterios que genera la condición del personaje poético de García Montero y su empleo de máscaras. Candel Vila señala esta ambivalencia: “La construcción de las máscaras obliga al poeta a la verosimilitud, aunque en múltiples ocasiones parecen casi verdaderas” (2002:560). En la misma línea, Andújar Almansa (2004) habla del “distanciamiento ambiguo” y de la “máscara autobiográfica” que aparece en los poemas en primera persona del autor. Reconoce que en algunas de ellas “el personaje se aproxima un poco más a la realidad del autor y aparece

En cambio, tanto la postura teórica como la práctica poética de Gil de Biedma enfatiza la autonomía y posibilidades de emancipación del personaje como creación verbal que se independiza de la entidad biográfica que le dio lugar.

Algo parecido sucede con el segundo de los ingredientes del proceso de objetivación: la experiencia. García Montero explica en qué consiste ese requisito de “la experiencia real como temperatura y telón de fondo de los poemas” en varios lugares. En ellos también se percibe la oscilación entre la idea de la experiencia como creación del poema y la experiencia como material previo del que este se alimenta. No es difícil apreciar este segundo hecho en la recomendación de que el personaje poético posea “movimientos muy parecidos al común de los ciudadanos” para alcanzar unos niveles de significación ambiciosos. Estos parecerían, entonces, depender más de una experiencia común normalizada y previa que del propio hallazgo producido por el poema experiencial.

García Montero alude al artículo de Gil de Biedma “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” (escrito entre 1957-1959 y publicado en *El pie de la letra* en 1980) para postular las virtudes de una “convención de la realidad” necesaria para que el material empírico acceda a nuevos sentidos mediante el proceso poético:

Como segundo punto en su búsqueda de una escritura poética de apariencias objetivas, Jaime Gil de Biedma impone el marco de la experiencia real como temperatura y telón de fondo de los poemas. Quiere elaborar un espacio donde el personaje pueda tener movimientos muy parecidos al común de los ciudadanos, porque sólo desde esta complicidad pueden alcanzarse niveles de significación... El poema sirve para darle a las cosas una significación que en la vida real está ausente o pasa desapercibida. Pero esto sólo es posible si se guarda en los poemas *la convención de la realidad*. Como puede comprobarse leyendo su artículo “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” ... es en esta paradoja donde hay que buscar el sentido

revestido de la imagen del propio poeta, sin dejar por ello de actuar como máscara autobiográfica”. Luis Bagué habla sobre el poema “Día de calma” (2006a:268) y explica que los datos proporcionados en el texto “transmiten una voluntad de sinceridad que va más allá del contorno verosímil que había trazado la otra sentimentalidad. Se disuelve así el cariz ficcional del pacto autobiográfico que gobernaba los versos de la poesía de la experiencia” (2006:111-112).

de la experiencia y de la poesía de la experiencia en Jaime Gil de Biedma: un decorado verista para el verismo de su personaje poético. En el artículo cita unas palabras de Stephen Spender que me parecen muy reveladoras: “La poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros” (p.54)” (1993c:186-7).

De hecho, García Montero pone como ejemplo del modo en que la experiencia entra en el poema biedmiano la composición “Ribera de los alisos”, incluida en *Moralidades* (1966). Al igual que en la explicación de “Life vest under your seat”, el poeta granadino coteja un texto autobiográfico con el poético para localizar en el segundo el juego de diferencias y recreaciones. Estas parecen identificables solo teniendo en cuenta el material biográfico como punto de partida: este hecho indica ya la dependencia implícita del universo poético respecto a la base empírica y vivencial. García Montero se centra en la significación poética que adquiere el papel pintado al que se refiere el catalán en el *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974):

El poema “Ribera de los alisos” puede ser un buen ejemplo de lo señalado más arriba sobre las paradojas del poema, que pretende conseguir significaciones existentes en la realidad, aunque para ello necesite mantener este cuidado aspecto realista. En el *Diario de un artista seriamente enfermo*, recordando la casa familiar en Nava de la Asunción, escribe: “Como cuando era pequeño y tuve el sarampión, en el cuarto de arriba, que tampoco ya existe, me aprendía las flores del papel de la pared” (p.58). En el poema también se alude al papel pintado:

la dulzura de un orden artificioso
como los personajes
en el papel de la pared.

Hay un dato de la experiencia personal, el papel pintado, que además sirve de referente concreto en un perseguido tono realista. Pero en el poema, que recuerda la sensación infantil de plenitud en la casa familiar, las figuras de este papel pintado adquieren un nivel distinto de significación, que no tuvieron en la realidad de aquella plenitud:

... junto al fuego encendido, cuando eran familiares

el ritmo de la casa y el de las estaciones,
la dulzura de un orden artificioso y rústico,
como los personajes
en el papel de la pared. (1993c:189).

En otros momentos, no obstante, García Montero acentúa la labor analítica que el proceso poético desempeña sobre el material vivencial previo, y ofrece una explicación del poema experiencial como instrumento de estructuración y ordenamiento de la vivencia: como filtro crítico de un material bruto que sí quedaría, por tanto, transformado respecto al original. García Montero habla así del poema experiencial como vehículo de la conciliación entre hecho subjetivo y valor objetivo, que se hace necesaria después de que la crisis dieciochesca hubiera desbaratado toda jerarquía de juicios que se pretendiera universal⁴⁴³. En “La poesía de la experiencia”, explicaba que “la moral poética del romanticismo sólo encontró justificación en la mirada relativa de una experiencia individual” para hablar de unos poemas que lograban “crear artísticamente, debido al perspectivismo sentimental, las condiciones necesarias para que se reproduzcan en el lector las experiencias estéticas vividas por el poeta” (1998a:13-4). Ahora identifica en Gil de Biedma un intento por incidir en el hiato, difícilmente salvable, existente entre una particular vivencia individual y su significación histórica y colectiva. García Montero se está haciendo eco de las palabras de Gil de Biedma relativas a la necesidad de que el poema presentara “una realidad

443 La naturaleza y las dimensiones de esta crisis son enormemente complejas pero, en términos generales, se puede decir que el romanticismo es la búsqueda de respuestas para poder establecer de nuevo una relación legítima con un mundo que aparecía ya desprovisto de cualquier significado universalmente válido. Quizás las palabras de Robert Langbaum, que define la poesía de la experiencia como un intento cognitivo de reconciliarse con el mundo, sean útiles en la medida en que plantea los términos en que se basan Gil de Biedma y García Montero. A propósito de ciertas ideas de Eliot sobre la tradición, Langbaum explica: “Sea cual fuere la diferencia entre los movimientos literarios de los siglos diecinueve y veinte, el hecho es que se conectan en la visión de un mundo sin sentido, y en su respuesta a una idéntica desolación. Dicha desolación es el legado de la Ilustración, del esfuerzo científico y crítico de la Ilustración que, en su deseo de distinguir los hechos de los valores en una tradición en ruinas, separaron los unos de los otros –dejando por herencia un mundo en el cual el hecho es una cantidad mensurable mientras el valor es ilusorio, un mero producto humano. Dicho mundo no ofrece la verificación objetiva de esas percepciones que nutren la experiencia humana, percepciones de belleza, bondad y espíritu. El romanticismo nació cuando la literatura tardodieciochesca percibió las peligrosas consecuencias de la visión científica del mundo” (1996:64).

en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado ... además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración” (1980:54). El catalán, a su vez, estaba asumiendo la distinción entre valor y hecho que Langbaum reconocía en la tradición anglosajona⁴⁴⁴. García Montero se refiere implícitamente al poema “Intento formular mi experiencia de la guerra” –incluido en *Moralidades* (1966)– para ligar esta consigna tomada de Langbaum a la tan mentada “mala conciencia de clase” que supondría la versión particular del compromiso social de Gil de Biedma. En Gil de Biedma, este principio general señalado por Langbaum tomaría la forma de un desajuste clave entre su experiencia personal de la guerra como un acontecimiento feliz, y la atrocidad objetiva del hecho histórico. Tal discrepancia provocaría el surgimiento de un distanciamiento respecto a su posición sociológica:

La función sociológica de la poesía social, viaje de ida que llevó de la historia a los contenidos, se convierte aquí en una ampliación de estudios. Lo importante no es que la experiencia condicione todo lo que se dice, sino que se oficie la poesía como medida de orden, como método de interpretación de una crónica exterior y sentimental. La distancia provocada sobre los poemas por la lucidez es aquí un arma inevitable; por ejemplo, la guerra civil, vivida en cuanto experiencia personal, es cuidadosamente separada de su significación como hecho histórico. Los años felices de un niño de casi diez⁴⁴⁵, otorgado a la libertad por unos acontecimientos accidentales,

444 Gil de Biedma remite expresamente su idea del poema como integración precaria de hecho subjetivo y significación objetiva a la distinción hecha por Robert Langbaum: “La cuestión queda así planteada casi en los mismo términos en que la plantea Robert Langbaum en *The Poetry of Experience*, el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración. Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; tanto es esto así, que rechazamos por infantil e inadecuada toda visión poética que no cumple con el segundo requisito. De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración” (1980:53-4). En la nota anterior se ha visto cómo el crítico estadounidense cifraba en la absoluta separación de hechos y valores el principal problema que la Ilustración legaba al romanticismo.

445 Estas palabras son las que permiten identificar claramente el poema de Gil de Biedma al que se refiere García Montero. En “Intento formular mi experiencia de la guerra”, el catalán dice: “Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas / no tenía los diez.” (2005:120). Shirley Mangini encuentra en la vivencia infantil de la guerra un rasgo común a la generación poética de Gil de Biedma (1979:11). También Antonia Cabanilles explica que este poema

tienen poco que ver con la descripción posterior de un ambiente sórdido, unos sueños derrotados y un sistema opaco de dominación. Paradigma de la significativa sustitución del ánimo por la inteligencia, llevada aquí a sus últimos extremos y alejada de cualquier humanismo, un hombre puede representar la historia de todos los hombres; el poeta, como protagonista de una fábula, puede contar la historia de todos los hombres que viven su propia historia (1993c:174-5).

Aunque es obvio que el contraste entre hecho y valor es una fuente de malestar que se hace evidente en la propia expresión “mala” conciencia de clase, García Montero parece limitar sus consecuencias a una sensación de desclasamiento que Gil de Biedma asumiría con cierto sosiego. No es difícil ver, asimismo, cómo un proceso poético se vincula inmediatamente con un propósito social⁴⁴⁶.

Además, García Montero pone esta integración de hecho y valor al servicio de un proceso de autoconocimiento que parece concebirse como una experiencia positiva, vivida de una manera un tanto feliz por el sujeto. El buceo en la propia identidad parece una aventura desprovista de riesgo y la autopercepción que se desprende de este ejercicio crítico contribuiría a la desacralización de una poesía que ya no puede ser concebida como emanación de una verdad íntima, sino como construcción de una identidad que evoluciona. La lucidez y la inteligencia proceden entonces de una conciencia redoblada, vuelta sobre sí misma, y que explora la relación del sujeto con uno mismo. En ella desemboca un proceso de anagnórisis que, en otras soluciones poéticas, ha llevado a “la expresión dinamitada” o al “ángel caído”; no es difícil ver las alusiones a los momentos de crisis de otros precursores como Alberti o Lorca. Sin embargo, el hecho de que la respuesta de Gil de Biedma aparezca como la más eficaz no niega su condición de respuesta a un proceso negativo:

enuncia la “distinción entre vida colectiva y vida personal” a propósito de la contienda (1989:46).

446 En la misma línea, Pere Rovira explica que la “labor de autoconocimiento” que proporciona esta poesía se halla al servicio de una “lucidez social” (1986:17) pero, como veremos más adelante, Rovira identifica una autoconciencia dolorosa (1986:154).

Es el resultado de una conciencia que conoce la sacralización, su discurso de glosa, y que se desnuda para tomar distancia y desacralizar la palabra poética. La lucidez se convierte necesariamente en el cauce y los poemas en el teatro de la inteligencia; el autoconocimiento, tener conciencia de la propia conciencia, es ahora el tema, el tono que nos cuenta cosas a la vez que describe un argumento. Lo interesante ya no es la expresión dinamitada, la certeza de un ángel caído, sino la peculiar relación de uno mismo consigo mismo que se nos sirve en cada verso (1993c:170).

García Montero no menciona todas las derivaciones que esta “relación desdoblada, negativa” implica, tales como el desencuentro íntimo y la dificultad de (auto)representación. Aunque más adelante reconocerá la hostilidad de la relación con uno mismo presente en la obra de Gil de Biedma, todo parece indicar que “la separación del yo personal y del personaje” –y el apoyo en el primer polo– actúan como parapeto anteico frente a una excesiva autoconciencia. No es casual por tanto que el poeta mencione como ejemplo el texto “Contra Jaime Gil de Biedma” y resalte el final conciliador de un poema caracterizado por una feroz discordia interior:

La lucidez se encarna en la separación del yo personal y del personaje que aparece en los poemas, distinto, equívoco, pero más por ser una “persona poética” que por constituir un engaño. La complicidad y la ironía son los lazos que exaltan esta relación desdoblada, negativa, entre el yo y su personaje ... Por eso sabe estar Contra Jaime Gil de Biedma y abrazarse torpemente con él, vacilando de alcohol, caminando dudosos hasta el infierno de ellos mismos (1993c:170-1).

No obstante, no se pueden obviar ciertos indicios negativos en el encomio de una inteligencia que aparece ligada a una trayectoria poética que, basada en el desdoblamiento y la autoconciencia, acabará en el silencio.

Dentro de este marco teórico que entiende la poesía como objetivación experiencial, García Montero se detiene a describir la personalidad precisa y la evolución global de la figura poética biedmiana. Es sintomático que el poeta granadino identifique como centro sustancial de su yo poético un

germen de negatividad –un “sentimiento de tensión, de hostilidad con el mundo recibido” (1993c:183-4)– pero que, posteriormente, lo relacione con una conciencia social. Estamos ante un hecho ya redundante: una lectura que enfatiza los términos sociales e históricos de ciertos conflictos que poseen un cariz ontológico y que tienen, como aquí, en la autoconciencia del lenguaje y en la inestabilidad de la temporalidad humana otros puntos clave. Así describe inicialmente García Montero esta identidad:

La identidad que construye Gil de Biedma está llena de matices, rica en sus movimientos de ironía y hedonismo, de inteligencia y pasión, de lucidez encarada y melancolía romántica. Pero lo que siempre aparece como imprescindible, a través del cinismo y la piedad, es un sentimiento de tensión, de hostilidad con el mundo recibido (1993c:183-4).

La interpretación sociológica se hace evidente cuando García Montero se detiene a examinar la trayectoria de Gil de Biedma, en la que “los temas cambian o se hacen dominantes según la temperatura de los libros” (1993c:184). Esta línea oscilatoria revela una negatividad creciente que desemboca en los desdoblamientos de *Poemas póstumos* (1968), inmediatamente anteriores al silencio final. Así, en *Compañeros de viaje* (1959), el desasosiego emanaría del “paso del tiempo”: de una conciencia temporal que, al no ocultar el desaliento ante “un mundo lleno de pérdidas y la poca entidad real de las cosas existentes” (1993c:184) no hace sino reconocer cierta inestabilidad ontológica en la realidad. García Montero cita este fragmento de “Arte poética” para ilustrar su aproximación:

Y sobre todo el vértigo del tiempo,
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma,
mientras arriba sobrenadan promesas
que desmayan, lo mismo que si espumas. (1993c:184).

En *Moralidades* (1966), el desajuste entre hecho y valor que origina la indagación subjetiva provoca una escisión interna que da como resultado un malestar social. Estamos ante el desclasamiento, que supone una

conciencia de separación del yo respecto a su propia clase. García Montero se apoya en los famosos versos de “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera” en los que Gil de Biedma habla del “resentimiento / contra la clase en que nací”⁴⁴⁷:

En *Moralidades*⁴⁴⁸ se hace más llamativa la tensión entre mito y realidad social, en una distancia asumida que lo lleva al desclasamiento. La afirmación más clara de esta lejanía sentida frente a su propia clase se recoge en unos versos de “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera”:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como lo contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de las vanidades,
por el tiempo y las manos del resto de los hombres. (1993c:184).

Sin embargo, a la hora de tratar los *Poemas póstumos* (1968), reconoce que la hostilidad consigo mismo trasciende cualquier sensación de desclasamiento para convertirse en una enemistad íntima que, aunque es atribuida a la conciencia de separación entre el yo y el personaje creado, no contiene una reflexión sobre el papel del lenguaje y de la (auto)representación en el desencuentro interior de unos poemas que preceden al acallamiento de la voz poética. Así lee García Montero “Contra Jaime Gil de Biedma”:

Esta perspectiva de sinceridad literaria mantiene su tensa lejanía, sin pretender una más acomodada y falsa identificación himnica. Las

447 Dice también García Montero sobre este punto: “Conviene aclarar que Gil de Biedma no habla en sus poemas del progreso del proletariado, sino de la decadencia de la burguesía, que sigue siendo, pese a todas las distancias, su propia clase. Más que un sentimiento de identificación positiva con algo nuevo, se hace dominante una espesura de distancia crítica con lo que se arruina, con lo que ya no es válido como modelo moral y político de vida” (1993c:184-5). Mangini también lee este poema como un manifiesto de ruptura con su propia clase por parte del poeta catalán, que sucedería al “enfrentamiento” enunciado en “Intento formular...” (1979:122-3).

448 En negrita en el original.

hostilidades se vuelven contra él mismo en muchos versos de **Poemas póstumos**⁴⁴⁹, donde se enfrentan los propósitos de felicidad y las miserias reales. En algunos casos, como en “Contra Jaime Gil de Biedma”, el debate se produce literalmente entre la persona y el personaje poético:

... si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer de mi plato y a ensuciar la casa... (1993c:185-6).

Es especialmente interesante que García Montero explique el silencio final de Gil de Biedma, que dejó de escribir a los treinta y siete años, como una consecuencia del ejercicio de inteligencia que suponía la indagación subjetiva y la objetivación mediante la instauración de la distancia entre persona y personaje. El poeta granadino ensalzaba la lucidez que poseía esa conciencia de separación pero, al igual que en sus explicaciones de la trayectoria de Alberti o Lorca, de nuevo esta aparece ligada a una negatividad, en este caso la que supone el final de la escritura poética. Vemos la explicación que ofrece García Montero:

Gil de Biedma dejó de escribir por su exceso de ser inteligente. Ni siquiera Gil de Biedma podía seguir a la altura de Gil de Biedma, una vez perdida la pasión de estar haciéndose, inventándose como poeta, glosando la distancia con su propio personaje. La lucidez es mala casa de huéspedes para la poesía: en el piso de arriba suelen hacer ruido, los teléfonos no funcionan y las ventanas no cierran bien, dejando que la luz entre para despertar al dormido. Descubierta el único argumento de la obra, sólo queda repetirlo, y esto no tiene mucho interés para el poeta. Para los lectores seguramente sí; quizá un retraso en el arte de ser maduro nos hubiera dejado algunos otros poemas memorables que poder citar en las noches más imprevistas, siguiendo el juego de la glosa. Pero Gil de Biedma se precipitó al descubrir esa pareja innoble formada por la verdad y la mentira, contrarios apoyados estratégicamente, cabezas que necesitan el hombro enemigo para abandonarse, víctimas deliciosas de su propia embriaguez.

449 En negrita en el original.

La glosa eterna y definitiva es la del lector silencioso. Utilizando ese arte humilde con el que hace las contraportadas de sus libros, resúmenes perfectos de un tono y un estilo, Gil de Biedma lo dice en la última edición de *Las personas del verbo* (1982): “Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer”. Y genialmente, nunca hizo otra cosa en sus poemas (1993c:175-6).

Aún pese al tono indulgente, García Montero no oculta una percepción de fracaso: el “exceso de ser inteligente” apenas puede disimular una impresión de agotamiento, y la pérdida de “la pasión de estar haciéndose” parece derivar de una sensación de cristalización –“descubierto el único argumento de la obra”– que condena a un ejercicio de estéril iteración: “sólo queda repetirlo”. Estos indicios nos sitúan frente cierta negatividad inherente al proyecto poético de Gil de Biedma y, quizá, extensible a toda una tradición que bebe de la relación insidiosa entre experiencia y poesía, entre vida y literatura.

5.2. Lenguaje y negatividad en el proyecto experiencial. La trayectoria de Gil de Biedma desde la tradición poética moderna.

Un repaso detenido de los ensayos que Gil de Biedma compuso a lo largo de su vida y que han sido compilados en el volumen *El pie de la letra. Ensayos completos* (1980), así como sus declaraciones en entrevistas y contraportadas, permiten identificar cómo en las nociones claves de “personaje poético” o “experiencia” existe una percepción clara de la capacidad de mediación que posee la palabra poética y que, en ocasiones, se vincula a ciertas dosis de negatividad. La primera parte de esta sección tendrá por objeto el análisis de esta conciencia lingüística, que se vincula

con la tradición moderna de la poesía de la experiencia pero, también, con las ideas estéticas de Ferraté.

Esas huellas son fácilmente rastreables en la evolución de la propia poesía de Gil de Biedma. El distanciamiento entre persona biográfica y personaje textual, la mala conciencia y el desdoblamiento identitario que se ensayan en los versos contenidos en *Las personas del verbo*⁴⁵⁰ pueden leerse como una manifestación progresiva de la opacidad lingüística. En último término, este hecho podría ayudar a explicar el silencio final de un poeta que, así, pasaría a engrosar la nómina de autores que acusan el agotamiento al que los aboca el proyecto experiencial. De esta manera, en la segunda parte de este capítulo se tratará de realizar una lectura de los poemas de Gil de Biedma a la luz de esta autoconciencia.

5.2.1. El parpadeo entre palabra y experiencia. La poética de Gil de Biedma

La percepción de la autonomía lingüística que subyace en el modelo experiencial de Gil de Biedma va en detrimento de tal anterioridad empírica y, en ocasiones, amenaza con difuminarla. La conciencia del poder de la palabra poética que posee Biedma es obvia y se hace patente en muchos de sus ensayos teóricos; sin embargo, a la hora de hablar de las relaciones entre literatura y vida, el poeta parece reacio a asumir conscientemente todas las consecuencias que esa mediación puede suponer en la práctica de su escritura. Este hecho instala un punto de divergencia entre su poética y su poesía mediante el que Gil de Biedma participa del mismo conflicto que se está estudiando a propósito de García Montero.

En general, se puede decir que Gil de Biedma defiende en su poética explícita una voluntad de equilibrio entre lenguaje y realidad que lo alejaría en principio tanto de esa tendencia anteica que formula Silver como de la conciencia alegórica de otros autores. Pero este sentido de proporción no

⁴⁵⁰ Como se sabe, con el título de *Las personas del verbo* reunió Gil de Biedma los poemas contenidos en sus poemarios anteriores: *Según sentencia del tiempo* (1953), *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) y *Poemas póstumos* (1968). La colección se publicó por primera vez en 1975; en 1982 salió una segunda edición con algunas novedades. Aquí se citará por la reimpresión de 2005.

puede eludir ciertos momentos de inestabilidad: en algunos puntos aislados, Gil de Biedma parece asumir un soporte del poema en lo empírico, que mermaría el efecto de intermediación del lenguaje. Es lo que sucede con la repetida y encendida defensa de la distinción entre fondo y forma que hace a propósito de las obras de Baudelaire, Cernuda y Guillén⁴⁵¹. Esta cuestión es especialmente útil para analizar la postura teórica de Gil de Biedma sobre la modernidad: frente a otros autores que enfatizan el abismamiento en

451 En la defensa que Gil de Biedma hace de la distinción entre fondo y forma no es difícil identificar el primer polo como constituido por un material empírico, o cuando menos referencial, que pasa a ser modelado estéticamente mediante un tratamiento formal complejo. Es “El ejemplo de Luis Cernuda”, incluido en *El pie de la letra*, el texto en el que Gil de Biedma defiende con mayor vehemencia la conveniencia de esta consigna como modo de reaccionar contra una convención de la modernidad que él considera errada. El gran mérito de Cernuda, y la condición rupturista que lo individualizaría del resto del 27, radica en que ha sabido oponerse a ese principio de la modernidad que emanando de Mallarmé recomendaba hacer “imposible distinguir entre el fondo y la forma” en un buen poema: “Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto –y ya es hora de decirlo– es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos.” (1980:72). No obstante, la posición del poeta catalán respecto a esta cuestión no deja de ser ambigua. Por una parte, Gil de Biedma considera que *La realidad y el deseo* –recopilación de las obras de Cernuda hasta 1957– es el equivalente de *The Prelude* (1850), el poema en el que Wordsworth desarrolla “the growth of a poet’s mind” (Gil de Biedma 1980:70), por lo que el poemario respondería a una concepción de la tarea poética como vehículo del incremento gnoseológico aludido ya en la frase de Wordsworth. Pero poco después, Gil de Biedma describe los hallazgos de Cernuda de un modo que parece restaurar el protagonismo de la vivencia previa como pilar que permite al poeta refutar ese principio moderno de indistinción entre fondo y forma: “Tal es, a mi entender, la diferencia que separa al poeta Cernuda, no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española. Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido” (1980:71). La ambigüedad se acentúa todavía más en otras palabras en las que Gil de Biedma parece asumir que el fondo debe ser abolido de alguna manera por la forma: así ocurre cuando en el mismo ensayo explica que “la aspiración a la identidad ... sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia –es decir, del fondo– que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso...” (1980:72). La distinción entre fondo y forma parece subyacer bajo una serie de antinomias que Gil de Biedma aplica como categorías críticas en sus aproximaciones a otros autores: es el caso de la dicotomía entre “emoción y conciencia” que diseña a propósito de Baudelaire en “Emoción y conciencia en Baudelaire” o entre “inmediatez y reflexión” que, basándose en Dámaso Alonso, propone para analizar la poesía de Guillén en “*Cántico*: El mundo y la poesía de Jorge Guillén” (1980:87). Díaz de Castro, sin embargo, considera que bajo todos estos pares se halla la distinción entre “intelección y emoción” eliotiana (1996:71). En cualquier caso, la influencia de la contraposición fondo / forma parece pivotar sobre todas ellas.

la palabra al margen del contenido, el poeta catalán prefiere mantener un delicado equilibrio que lo sitúa en una posición neoclásica. Las reticencias frente a esa primera corriente son obvias en el diagnóstico que, a propósito de Guillén, hace de la historia poética que arranca de Baudelaire:

Tan pronto abandonamos la perspectiva próxima desde la cual hemos venido contemplándola a lo largo de este ensayo, tan pronto la situamos dentro del panorama general de la poesía europea en le primera mitad del siglo XX, la obra de Guillén adquiere especial significación a la luz de un hecho del cual la mayor parte de nuestros críticos no se han dado todavía entera cuenta: la progresiva pérdida de vitalidad de una tradición poética moderna cuya iniciación suele fijarse en Baudelaire y que, a través de Mallarmé y Rimbaud, prolonga su vigencia hasta los días de la poesía pura y del surrealismo, para luego sobrevivir gracias a los poetas formados en estos dos últimos movimientos (1980:190).

Y esta misma precaución está detrás de su preferencia por la obra –tanto teórica como poética– del último Eliot: el de *Four Quartets* (1943-4) y *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1932-3), o detrás de su desprecio a la obra de Pound.

A este respecto, pueden ser interesantes las palabras de Esteban Pujals en la introducción a su traducción de *Four Quartets*, puesto que su distinción entre dos maneras fundamentalmente antagónicas de concebir la modernidad constituye el marco en el que la postura de Gil de Biedma se entiende:

Pound se mueve con desenvoltura en un ámbito abierto, aplicando unos u otros procedimientos según la ocasión lo requiera y confiando en que el proceso terminará en un resultado formal cuyo valor es precisamente la sorpresa que guarda para el propio poeta, la imposibilidad de prever tal forma de antemano ... A esta negativa a ver en el acto de composición la versificación de nobles verdades separables del propio acto de composición es a lo que podemos llamar modernidad en poesía (Pujals 2006:20).

Sin embargo, al margen de esta distinción, lo cierto es que Gil de Biedma posee una profunda conciencia lingüística que está en la base de sus

planteamientos teóricos más generales: la podemos comprobar en la crítica a la noción de poesía como comunicación que efectúa en el prólogo a su traducción de Eliot; en la preferencia de la poesía del pensar sobre la poesía del pensamiento que realiza en su trabajo sobre Guillén o, también, en las reflexiones acerca de la relación entre vida y literatura que formula en un coloquio con otros escritores de su generación.

Así, en el prólogo a la traducción que hizo de “The Use of Poetry and the Use of Criticism”, las conferencias que Eliot dio en Harvard durante el curso 1932-33, Gil de Biedma interviene en el debate contemporáneo acerca de la poesía como comunicación y/o como conocimiento⁴⁵². El catalán, apoyándose en Barral, critica la idea de la comunicación en la medida en que supone la transmisión de un contenido preexistente al poema; acepta en parte ciertas poéticas como la surrealista que reconocen “la autonomía del acto creador” (1980:27) y desarrollan verbalmente los principios de una intuición poética que, en su conformación, queda transmitida afectivamente al lector⁴⁵³. Pero la única manera de hacer aceptable la comunicación en poesía es para Gil de Biedma aquella que la une al conocimiento: esto implica rechazar la experiencia –“emoción”– como origen del poema, y postularla en cambio como punto de llegada de un proceso gnoseológico posibilitado por una comunicación del sujeto consigo mismo⁴⁵⁴. Gil de Biedma está obviamente partiendo de

452 Al que ya hemos aludido en el apartado anterior, al explicar la postura de García Montero dentro de tal polémica.

453 Dice Gil de Biedma a propósito de la poesía de Aleixandre: “Aquí el poema no es un mero vehículo transmisor: acaso el autor opere a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones temáticas y conceptuales que se incorporarán a la obra en tanto que presupuestos, pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales; la comunicación es mediata: no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a los heterogéneos materiales que lo integran y que desprendidos de él carecerían de unidad de sentido” (1980:27-8).

454 Pozuelo Yvanos explica que es precisamente la conciencia de la representación que le proporciona su amparo en la tradición anglosajona (en Wordsworth, Coleridge, Langbaum y Eliot) lo que permite a Gil de Biedma una formulación que da un calado mayor a los raquíticos términos del debate entre comunicación y conocimiento. En “Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma”, explica que la idea eliotiana de “forma poética” le permite trascender esa dicotomía un tanto estéril: “Jaime Gil resume allí los principales argumentos de la poesía de la experiencia y la necesaria articulación de la poesía en torno al concepto de “representación”, de contemplación rediviva de la emoción y de la ficcionalización de la voz que habla en el poema. Obtiene de ese modo la polémica una explicación más

los presupuestos de la poética experiencial tal como ha sido descrita por Robert Langbaum:

Quedaría aun otro modo de entender la comunicación, quizá más retorcido pero genuino. Si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será en muchos casos el poema quien suscita la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles. Poesía es comunicación, porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. O quizá: poesía es conocimiento, según asegura otra ecuación bastante frecuente y cuyo preciso importe me parece igual de incalculable; al fin y al cabo, en el juego de reducir un término abstracto a otro término abstracto, no apostamos a otra ganancia que a la de las posibilidades metafóricas de entrambos, y las metáforas posibles son muchas (1980:28-9).

La misma apreciación de la mediación del lenguaje en la configuración del poema podría estar subyaciendo al elogio que Gil de Biedma realiza de la “poesía del pensar” que el primer Guillén cultiva. En “*Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*”, publicado en 1960, el poeta propone que Guillén habría evolucionado –involucionado– desde una idea del pensamiento como algo que era producto del poema hasta el pensamiento como juicio o contenido previo a este. Pero, en las obras guillenianas iniciales, su poesía “no es tanto una poesía *con* pensamiento como una poesía del pensar, ... del pensar como actividad práctica inmediata” (1980:161). En este sentido, el pensamiento o contenido aparecería como

honda que la simple asistencia a un debate interior a la poesía española del momento y al carácter de la poesía social entonces en boga, a partir de la sanción de su legitimidad por los aforismos de Vicente Aleixandre y el fundamental libro de Carlos Bousoño. Jaime Gil centra la cuestión en su poética de la experiencia como construcción imaginada y la autonomía del proceso creador y lo hace a partir del concepto de Eliot de la forma poética, añadiendo a él el propio Biedma: “lo que transmite [el poeta] no es la compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica”. Siendo así, la forma poética no es transmisora de la comunicación, no es el vehículo transmisor de una comunicación sino de lo comunicado en ella” (1996:101).

resultado de un proceso no previo al poema, en el que el desarrollo verbal poseería un gran valor creador.

Es en “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, el coloquio que Gil de Biedma mantiene en 1976 con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé y que aparece recogido en *El pie de la letra*, donde se pone de manifiesto con mayor nitidez la decidida voluntad de equilibrio de Gil de Biedma en la dialéctica entre realidad y lenguaje, que lo aleja a un tiempo de la posición de García Montero y de la de Barral. En un intenso e interesante debate sobre “el *décalage* entre la vida y la literatura” (1980:240), Gil de Biedma se define como “empirista racionalista”, adelantando la posición ponderada que se manifestará en dos asuntos fundamentales: la relación entre vida y literatura y el alcance potencial de su personaje verbal.

Respecto a un Barral que defiende que “la literatura... es algo así como una intención terrible que impotencia frente a la vida, a la acción” (1980:243) y que trata de hacerle confesar que “para ti, no hay vida sin literatura” (1980:242), Gil de Biedma rechaza la existencia de una relación de exclusión recíproca entre ambos polos, y plantea que la literatura supone una especie de filtro analítico que “deforma inevitablemente siempre, aunque sea pura enunciación de hechos” (1980:240). Esta intervención enriquecedora de la literatura participa, como se verá, de la capacidad transformadora de la imaginación poética tal como ha sido formulada por el romántico Coleridge.

Igualmente, frente a la fuerte conciencia alegórica de Barral⁴⁵⁵, que defiende que el poeta moderno ya no tiene acceso directo a la naturaleza

455 Barral muestra una percepción tan acusada de la autonomía del lenguaje poético que lo acerca a la conciencia alegórica que Paul de Man identifica en los poetas románticos. Esta se hace evidente en sus disquisiciones acerca de dos cuestiones: por una parte, Barral parte de su propia experiencia para asegurar que el poeta acaba sufriendo de tal modo la mediación del lenguaje que le impide acceder directamente a la naturaleza. En esta línea, explica que: “La deformación absolutamente literaria que se ha producido durante tantos años hace, por ejemplo, que yo –y me parece que tú también– sea incapaz de descubrir un paisaje sin leerlo literariamente. Ese paisaje no tiene ninguna realidad para mí, no es natural. La literatura es una especie de filtro que hace la naturaleza completamente inasimilable al *fêru de littérature*. Hace que la naturaleza, ya en sí, esté graduada en literatura: no hay naturaleza pura, virgen. No hay Natura” (1980:241). Además, Barral también percibe la negatividad que emana de la construcción verbal de la identidad, sospechando que el personaje escritural acaba por anular al sujeto

sino a través de representaciones escriturales –“La literatura es una especie de filtro que hace ... que la naturaleza, ya en sí, esté graduada en literatura. No hay Natura” (1980:241)–, Gil de Biedma apuesta por la posibilidad de contacto con una “realidad cambiante” y ya no sujeta a las antiguas idealizaciones que la hacían inmutable.

Pero es sobre todo a raíz de las preguntas sobre la configuración lingüística de su yo textual cuando Gil de Biedma asume que “la poesía es una forma de inventar una identidad” mediante un personaje poético que “es imaginado siempre” o “inventado completamente” (1980:246):

JGB: Claro, el personaje es siempre inventado completamente.

Barral: ¡Ahora sí entramos en el tema, *mon cher!* La poesía de Jaime es una poesía basada en el monólogo dramático. En la poesía de Jaime, la imaginación puede llegar a trucos tan evidentes como el de que Jaime dialoga con Jaime difunto.

vital y confirmando el desahucio de la vida que ejerce la palabra poética: “Lo que quiero decir es que la literatura es una especie de formulación de la vida, no sólo del literato que escribe, sino de toda persona que vive en función de la verbalización de todas sus experiencias. Llega un momento en que eso es algo así como una intención terrible que impotencia frente a la vida, a la acción. Llega un momento en que uno tiene más vida que lo que uno tiene escrito, y que los estímulos ante la vida son básicamente verbales. Se acaba siendo un personaje de sí mismo” (1980:243). Quizá por ello el Barral de *Metropolitano* haya sido considerado el poeta verdaderamente moderno de la generación del 50 (Grande Rosales 1996:358-9); quizá por ello también su primera obra poética sea soslayada por García Montero en favor de una segunda etapa de vocación más referencial y expresión más controlada. En la edición de *Diario de “Metropolitano”* (escrito por Barral en el año 1955) que ya se ha mencionado, García Montero aprovecha para hablar con profusión de *19 figuras de mi historia civil* (1961), una colección posterior que también edita y con la que Barral daría “un significativo cambio de visión estética” (1997:37) consistente en la asunción de una serie de rasgos reconocibles y perfectamente identificables con la propuesta del granadino: al “análisis de las causas ideológicas de los sentimientos” (1997:38) se une la influencia de Machado o Alberti para configurar un “conocimiento de la realidad” (1997:50) mediante “acertadas soluciones de estilo” (1997:52) que implican el coloquialismo y el rebajamiento tonal. El diagnóstico sobre este poemario no deja lugar a ninguna duda acerca de sus preferencias: “En cualquier caso, al margen de las dudas y los riesgos, *19 figuras de mi historia civil* es uno de los libros más importantes y rigurosos de la poesía española contemporánea, precisamente porque consigue un tono de dicción sencillo, pero compacto, coherente e intensificado” (1997:57). Anteriormente, en la introducción a *El realismo singular*, situaba su propio proyecto poético en la senda de una tradición en la que influía “el segundo Carlos Barral” (1993c:19). Lo que parece obvio es, de nuevo, que el poeta granadino está escogiendo, dentro de una generación poética determinada como es la del 50, un precursor menos experimental frente a otras opciones contemporáneas más arriesgadas.

Biedma: Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre⁴⁵⁶ (1980:246).

Pese a negar la absoluta emancipación de este personaje frente a la realidad y aludir a continuación a los imperativos de distanciamiento heredados del romanticismo anglosajón, el desarrollo de la trayectoria poética de Gil de Biedma quizá confirme que, pese a todas sus cautelas teóricas, Barral no iba demasiado desencaminado cuando explicaba que “se acaba siendo un personaje de sí mismo” y que “llega un momento en que uno no tiene más vida que lo que uno tiene escrito” (1980:243).

Además de estas ideas un tanto generales, interesa repasar las aproximaciones de Gil de Biedma a la experiencia y al personaje poético. Estas se insertan en un programa escritural complejo, de ambiciones cognoscitivas que, centradas alrededor del papel del lenguaje, hallan uno de sus amparos en la fundamental tradición poética anglosajona de raíz romántica: la estudiada por Robert Langbaum en *La poesía de la experiencia* (1996), obra a la que ambos aluden. Pero no se puede obviar tampoco la impronta de Eliot o el influjo de las reflexiones poéticas de Joan Ferraté, fuertemente vinculadas, como ya se ha visto, a la estética orteguiana⁴⁵⁷.

456 Esta expresión confirmaría en cierto modo la influencia de la teorización coleridgeana de la imaginación sobre la noción de personaje poético de Gil de Biedma. No hay que olvidar que Gil de Biedma acaba de referirse a esta teoría: “¿Tú conoces la distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía?”, pregunta a Barral, quien le contesta: “No, pero me parece filológicamente peligrosa”. Gil de Biedma explica: “A Eliot tampoco le gustaba. Según Coleridge, la fantasía no está basada en la aprehensión simpática de las cosas, como la imaginación, sino en la memoria” (1980:241). El poeta está recreando una de las teorizaciones románticas más importantes acerca de la imaginación poética, que indirectamente liga con la configuración de su personaje poético al calificarlo de “imaginado siempre”. En su *Biographia Literaria* (1815-17), Coleridge distingue entre la fantasía (*fancy*), que como la memoria permite una aprehensión mecánica y pasiva del mundo, y la imaginación (*imagination*) dotada de un poder activo y transformador. La imaginación secundaria, la propiamente poética, ejerce sobre el objeto un poder “esemplástico”, es decir, de manipulación autónoma que alcanza los límites de una disolución que reconfigura: “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (*as objects*) are essentially fixed and dead” (Coleridge 2000:313).

457 Ya se ha visto cómo Cabo Aseguinolaza trazaba una línea de reflexión sobre el lenguaje y la enunciación poética que partiría de Ortega para, mediante la mediación de Ferraté, cristalizar en la voz lírica de Jaime Gil de Biedma (Cabo 1994-5). Carlota Casas Baró señalaba, en una tesis reciente, la estrecha vinculación de Gil de Biedma con Gabriel Ferrater. Ambos formularían un programa poético común destinado a introducir sus respectivas obras en la modernidad literaria, y tendrían en las teorías de Joan

En este libro clave, el crítico estadounidense repasa una línea poética que, partiendo de los poemas experienciales de Wordsworth y Coleridge, se reformula en los monólogos dramáticos de Browning para llegar al poema modernista de T.S. Eliot: a lo largo de estas manifestaciones se han dado muestras de una negatividad que se proyecta como una amenaza de agotamiento poético y vital.

Así, en este apartado repasaremos cómo el proceso de objetivación sentimental que García Montero aprecia en Gil de Biedma parte de una tradición originada en el poema experiencial romántico pero que tiene una de sus más influyentes formulaciones teóricas en la idea del “correlativo objetivo” de T.S. Eliot. Además, interesa examinar las nociones de “experiencia” y “personaje poético” que García Montero proponía como las vías para lograr tal objetivación y que, como ya hemos visto, él remitía a un ideario estético ilustrado. El concepto de “personaje poético” parte de un acusado reconocimiento del poder del lenguaje y sólo puede entenderse dentro de la distancia entre la persona real y el correlato escritural que el romanticismo anglosajón instauró; Gil de Biedma lo deja, como se verá, muy claro en el coloquio al que ya se ha aludido, cuestionando de alguna manera la filiación ilustrada de términos como “modelo” o “simulacro”.

Algo parecido sucede con la noción de experiencia. A propósito de ciertos poemas de Gil de Biedma, García Montero mencionaba en “El juego de leer versos” la unión de la “experiencia personal” con su “significación como hecho histórico” (1993c:174) que el poema experiencial ensaya, en una conjunción que remitiría a la “experiencia común normalizada”. Como veíamos, García Montero tomaba esa idea del ensayo biedmiano “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, donde el catalán desarrolla su idea de experiencia partiendo de Langbaum. En “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario”, explicaba que la manera de otorgar un sentido renovado y justificado a las cosas depende de “la convención de la realidad” (1993c:187).

Ferraté, hermano de Gabriel, un punto de referencia fundamental que no puede ser soslayado por la asociación, ya recurrente, de Gil de Biedma con el libro de Langbaum. De hecho, Carlota Casas explica que Gabriel Ferrater no mencionó nunca a Langbaum.

Una lectura detenida del trabajo de Gil de Biedma revela la complejidad de su planteamiento: hemos visto ya cómo Gil de Biedma habla de la crisis que el fracaso de la Ilustración había generado y de cómo los románticos habían tratado de restaurar la posibilidad de una cosmovisión renovada a partir de una experiencia individual que debía ser necesariamente sometida a crítica. Gil de Biedma completa esta idea, que claramente procede de Langbaum, con la noción de “disociación de la sensibilidad” de Eliot: esa nueva manera de ver el mundo se proponía además como una recuperación de la sensibilidad continua propia de la niñez, que el programa gnoseológico de la Ilustración había contribuido a fracturar para siempre. El énfasis de Gil Biedma y del propio Langbaum en la precariedad de la integración entre hecho y valor parece cuestionar la consideración de la experiencia común como punto de referencia, pues de lo que se trata precisamente es de asegurar la validez (el hecho) de la experiencia individual (el valor) una vez que las jerarquías de juicios estables se han hecho trizas. Tal conciliación requiere un costoso esfuerzo que está en la base del agotamiento de ciertos autores: a él no es ajeno además la negatividad que la indagación en la intimidad propia supone y las dificultades de (auto)representación de tal identidad.

Gil de Biedma alude al proceso de objetivación requerido en poesía en varios momentos, y en todos ellos está implícita o explícitamente relacionado con la postulación del “correlato objetivo” que Eliot desarrolla en el ensayo “Hamlet and his problems” (1919-20). A propósito de los personajes de Shakespeare, Eliot formulaba su célebre teoría acerca de la manera idónea de expresión poética para las emociones:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (2004:318).

No es de extrañar que Gil de Biedma aluda a la impersonalidad de la emoción artística en el prólogo a la traducción que en 1955 realizó de “The Use of Poetry and the Use of Criticism”. En este ensayo, Eliot se refiere a la idea de impersonalidad como un elemento que ayuda a mediar en el debate entre comunicación y conocimiento. Gil de Biedma entiende que la emoción que se conoce en el momento de la (auto)comunicación acaba siendo objeto de un proceso de despersonalización:

Pero la emoción que el lector experimenta no se parece en nada a las experimentadas en el curso de su vida ordinaria, y si el poema es expresivo de una de ellas, lo que hace es despersonalizarla, porque le da forma objetiva. La emoción del arte es impersonal; y casi no es una emoción, porque ésta deja de existir como tal cuando está realizada, cuando de ella obtenemos una imagen clara y distinta (1980:29).

Pero además de constituir la base teórica tácita de esta formulación⁴⁵⁸, Gil de Biedma aplica la teoría del correlativo objetivo al análisis de varios autores, entre ellos Guillén, Baudelaire o Cernuda⁴⁵⁹. Es especialmente relevante la explicación que da de la poesía de Guillén, porque une la consecución del imperativo de impersonalidad heredado de Eliot a un mecanismo de creación poética en el que se percibe la huella de la explicación del proceso experiencial por parte de Langbaum. Esas serían entonces las fuentes principales de las que se nutre la teoría estética de Gil de Biedma.

458 En “Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma”, Díaz de Castro dice que la idea del correlativo objetivo es uno de los préstamos eliotianos más directos en la poética de Gil de Biedma (1996:67).

459 En “Emoción y conciencia en Baudelaire” (1961), dice Gil de Biedma que “... la estructura de un poema no es otra cosa que la objetivación del proceso de superación del conflicto originariamente planteado entre esos dos órdenes de datos” (1980:63). A propósito de Cernuda, explica en “El ejemplo de Luis Cernuda” (1962) que “la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia –es decir, del fondo– que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (1980:72). En “Como en sí mismo, al fin” relaciona directamente el proceso de objetivación del poema cernudiano con la tradición del monólogo dramático de Browning, y menciona el “Soliloquio del farero” como muestra de ese género (1980:341-5). Julián Jiménez Heffernan desvela las inexactitudes del vínculo entre Cernuda y la tradición inglesa en “Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas” (2004), un artículo ya repasado en el capítulo segundo de este trabajo.

Así, se puede ver cómo al descubrimiento de un “correlato objetivo” – Eliot– para la emoción, se une la necesidad de un acotamiento enunciativo específico– “un principio de situación de hecho”– que produzca un momento de epifanía – “la súbita revelación de una situación de hecho”. Este precipita un proceso de incremento tanto cognitivo – “descubriéndonos nuevas e insospechadas relaciones a medida que la composición avanza”– como vital: “una realidad todavía no aprehendida, pero que ya está viviendo”. La cita es larga, pero ilustrativa en la medida en que condensa todos los elementos que Langbaum consideraba propios del proceso poético experiencial y que ya se han repasado en el capítulo segundo de este trabajo:

Eliot podía haber añadido [a la noción de correlato objetivo que acaba de citar] que, en el poeta por vocación y oficio, no sólo la expresión de la emoción depende del hallazgo de un correlato objetivo, sino también, y muy a menudo, el que se ponga a intentar expresarla; es decir, que es el previo descubrimiento de ese correlato quien pone en marcha el mecanismo de la actividad poética consciente. Creo que las palabras del gran crítico inglés ayudan mejor a comprender la génesis de una poesía a la que se ha calificado muchas veces de fría y cerebral. Como en todo poeta, el impulso poético tiene en Guillén un origen inconfundiblemente afectivo; lo que ocurre es que la emoción originaria aparece muy arriba en el proceso de génesis del poema, y cuando el poeta empieza a trabajar ha encarnado ya en un principio de situación de hecho, o por lo menos en la intuición de una particular atmósfera emocional, que poco a poco irá sedimentando hasta constituirse en ámbito de la acción del poema. Ese proceso de objetivación, de enajenación de las propias emociones puede durar largo tiempo: meses o años, durante los cuales el poeta no es consciente de él, pues todo sucede en muy profundos estratos de la sensibilidad. Es la súbita revelación de una situación de hecho, que adivinamos significativa, la que nos descubre la posibilidad del poema. Llegados a este instante, la fase más involuntaria y misteriosa de la creación poética –la gestación de un poema es casi siempre anterior a su concepción– ha terminado. La capacidad de suscitación, la riqueza significativa de esa situación recién descubierta opera, por así decir, una precipitación de nuestra sensibilidad: es ella misma la que ahora despierta nuestra emoción, una nueva emoción. Y como el ámbito de la acción del poema se va haciendo cada vez más complejo, descubriéndonos nuevas e insospechadas relaciones a medida que la composición avanza, para el poeta adquiere el bulto y la fuerza de una plena realidad: una realidad todavía no aprehendida, pero que ya está

viviendo. Y vivir el poema es vivir, asumir esa particular situación de hecho que nos lo descubrió posible (1980:160).

La referencia constante a la especificidad de la “particular situación de hecho” impide identificarla con la “experiencia común normalizada” de la que habla García Montero y, también, con un legado ilustrado⁴⁶⁰. No por casualidad ha sido la fuerte impronta de Eliot, y en general de la tradición poética moderna anglosajona en Gil de Biedma, la que ha sido estudiada con profundidad por Maqueda Cuenca (2003), Díaz de Castro (1996) y Grande Rosales (1996) entre otros⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Y esta sería una clave diferencial en la evolución de la poesía experiencial en las últimas décadas. En *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI* (2010), Diana Culléll realiza una comparación entre las fuentes de la tradición experiencial en la lírica castellana (que tienen en Cernuda y Gil de Biedma a dos de sus pilares fundamentales) y la reformulación de García Montero, basándose en la atención fenomenológica a la corporalidad y en la noción de “habitus” de Bourdieu; ambas se sirven para realizar una comparación que desvela ciertas divergencias ideológicas. Respecto al tema de la experiencia, Culléll explica cómo la readaptación del programa experiencial por parte de García Montero prima el carácter de utilidad y normalidad, algo que no aparecía de una manera tan obvia en Biedma: “Uno de los máximos problemas que plantea la experiencia en los versos de García Montero radica en que sus temas, y los temas de las obras experienciales de la última época, vienen dados por la utilidad y la complicidad con el lector que las composiciones persiguen ... La ansiada utilidad mencionada ... obliga a entablar un diálogo con unos tópicos muy particulares –aquellos que puedan conectar directamente con el lector, establecer el puente más cercano–, los cuales se resumen en la biografía de un ciudadano situado en un contexto posmoderno: la ciudad, el día a día cotidiano poblado de autobuses, teléfonos, transeúntes y bares en los que tomar una copa al final de la jornada laboral. La totalidad de estos temas encuentran incontestablemente su fuente y origen en la tradición de Gil de Biedma, en su empleo de la ciudad y de la experiencia humana más cercana al escritor ... El inconveniente, sin embargo, radica en que Gil de Biedma sabe distinguir perfectamente el hecho de que la *poesía de la experiencia* no consiste en el uso de unos temas concretos y específicos y que su lírica, para conformarse a los preceptos de la poesía de la experiencia, debe ceñirse a otros mandatos esenciales. Y si “la experiencia es el puente por el que pasa el lector para llegar a la idea (comprenderla, sentirla, vivirla y, así, hacerla real” (Martínez Inglés, 1996:30), García Montero y el conjunto de autores que se consideran herederos de la tradición experiencial y practican una estética similar a la del granadino se fundamentan en el principio básico y fácil de los temas y la complicidad con el lector, hecho que les aleja del juego de *habitus* y perspectivas in-corporadas que establecen Cernuda y Gil de Biedma” (2010:158-9).

⁴⁶¹ Maqueda Cuenca (2003) dedica una completa monografía a explorar la huella del pensamiento angloamericano en Gil de Biedma. Presta especial atención a la influencia de Eliot en la concepción de la función del poema y en el imperativo de impersonalidad biedmianos; a la impronta del proceso experiencial romántico descrito por Robert Langbaum y, por último, no olvida mencionar la presencia menor de otros autores y críticos como Yvor Winters, el propio Poe o Empson. En el artículo que ya hemos citado, Díaz de Castro (1996) basa la presencia de Eliot en cuatro puntos: la poesía impersonal, el correlato objetivo, la dialéctica entre intelección y emoción y la idea de sensibilidad unificada. Biedma también compartiría con Eliot la conciencia de la necesidad de rebelarse contra los padres enlazando con los abuelos. En este sentido, Díaz repasa su relación con la generación del 27 en términos de una inevitable ruptura. Resulta especialmente interesante la contribución de María Ángeles Grande

Es dentro de este proceso estudiado por Langbaum donde las nociones de “experiencia” y “personaje poético” adquieren un significado preciso y complejo. Cuando García Montero se está refiriendo a la *experiencia* como integración de hecho y valor para remitirlo automáticamente a un proyecto ilustrado está asumiendo una idea que, en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, Gil de Biedma toma del trabajo de Langbaum acerca del romanticismo inglés, en concreto acerca de Wordsworth y Coleridge. Tras la crisis provocada por el fracaso de la Ilustración, los románticos ingleses buscan una manera de reconciliar la vivencia subjetiva con un valor objetivo para producir así una experiencia legitimada en su individualidad. Pero de esta manera Gil de Biedma pretendía al mismo tiempo recuperar otra noción que tampoco es ilustrada: la sensibilidad continua propia de la niñez, en cuya fragmentación interviene la estética kantiana ilustrada. No es difícil ver cómo bajo la frase baudeleriana “Le génie c’est l’enfance retrouvée à volonté” que cita el catalán se conjugan dos ideas con raíz en la modernidad poética anglosajona: la de “sensibilidad continua” que Eliot formula en “The Metaphysical Poets”, y la del encuentro entre hecho y valor de Langbaum, en un afán restaurador que es plenamente romántico. Las palabras de Gil de Biedma muestran claramente cómo este afán está, además, puesto al servicio de la recuperación de esa sensibilidad infantil, más que de ninguna experiencia común normalizada:

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tienen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado, mediante un proceso de mitificación (1980:52).

Rosales, que traza las dimensiones filosóficas y cognoscitivas de la impersonalidad y de la disociación de la sensibilidad, y relaciona el monólogo dramático con el abismamiento de la voz (1996). También Gonzalo Coronas Marzol (1996), James Valender (1986) o Pozuelo Yvancos (1996) estudian diversos aspectos de la influencia de la poesía y crítica anglosajonas en el catalán.

Un poco más adelante explica la procedencia eliotiana de esta idea y la vocación unificadora del romanticismo inglés⁴⁶²:

La sensibilidad del poeta –y correlativamente la del lector de poesía– está emparentada con la del niño. Pero como el poeta no es ningún Peter Pan, el retorno a esa primitiva continuidad cada vez le resulta, según los años pasan, más difícil y precario. Ocurre además que las condiciones de cultura y civilización predominantes en nuestro mundo, a partir del siglo XVII, no favorecen ni mucho menos las tentativas de regreso. La disociación de la sensibilidad que, según Eliot, empieza a producirse en la poesía inglesa después de la guerra civil no es un fenómeno insular, y sería equivocado cargarla en cuenta a la reacción puritana, como me parece recordar que él insinúa. “Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad”. A la vuelta de unos cuantos años esto no pudo ser así. La poesía se hace menos compacta, se convierte en ejercicio de ingenio, en artilugio retórico moralizante o en efusión de sentimiento. El Romanticismo representa, en aquellos de sus aspectos que todavía permanecen vivos, un intento de restauración; claro que lo restaurado era ya algo muy distinto (1980:52).

Sería entonces una experiencia única y no normalizada, que restaurase la sensibilidad continua, el propósito al servicio del que Gil de Biedma pone la integración de vivencia subjetiva y valoración objetiva. Un niño no discierne su experiencia de su juicio sobre ella y el poeta, después de un esforzado ejercicio de reflexión por medio de la escritura, tampoco. Este

462 En “Los Poetas Metafísicos” (1921), Eliot traza una evolución en la percepción de la experiencia como un todo o como una vivencia fragmentada en distintas categorías: “Es algo que le había sobrevenido a la mente de Inglaterra entre la época de Donne o Lord Herbert de Cherbury y la época de Tennyson y Browning; es la diferencia entre el poeta intelectual y el poeta reflejo. Tennyson y Browning son poetas, y piensan; pero no sienten su pensamiento tan directamente como el aroma de una rosa. Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad. Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su tarea, constantemente está amalgamando experiencias dispares; la experiencia del hombre ordinario es caótica, irregular, fragmentaria. Éste se enamora, o lee a Spinoza, y estas dos experiencias no tienen relación la una con la otra, ni con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de comida; en la mente del poeta estas experiencias siempre están formando conjuntos nuevos ... Los poetas del siglo diecisiete, los sucesores de los dramaturgos del dieciséis, poseían un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier género de experiencia ... En el siglo diecisiete sobrevino una disociación de la sensibilidad, de la cual nunca nos hemos repuesto; y esta disociación, como es natural, fue agravada por la influencia de los dos poetas más fuertes del siglo, Milton y Dryden” (1944:358-9). Grande Rosales explica que Gil de Biedma realiza una “divulgación didáctica” de una idea que en Eliot poseía un fuerte trasfondo filosófico: esa sensibilidad unificada sería la proporcionada por un tipo de experiencia continua, previa a la distinción kantiana entre sujeto y objeto (1996:355).

es el contexto en el que el elogio de Gil de Biedma al libro de Langbaum, mentado por García Montero, logra un sentido pleno:

La cuestión queda así planteada casi en los mismo términos en que la plantea Robert Langbaum en *The Poetry of Experience*, el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración. Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; tanto es esto así, que rechazamos por infantil e inadecuada toda visión poética que no cumple con el segundo requisito. De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración (1980:53-4).

Pero esta conjunción de hecho y valor no es ajena a los mecanismos del poema; muy al contrario, depende de la propia dinámica poética y del proceso de reflexión crítica que el poema posibilita. Las relaciones inesperadas entre las cosas aparecen como resultado del poder del lenguaje a la hora de dirigir y potenciar el pensamiento. El monólogo dramático supone un paso más en un proceso de autonomía lingüística que camina al filo de la tentación de abismamiento.

Además, Gil de Biedma enfatiza la necesidad de una voluntad de integración, así como la precariedad de esta y su validez particular: de hecho, es perfectamente consciente del esfuerzo costoso que la vocación crítica constante demanda y que se plasma de modo tácito en su visión del agotamiento de ciertos autores. Parece que es la incapacidad para lograr nuevas significaciones mediante el trabajo conciliador lo que según él lleva al último Guillén, el de las “formas tardías”, a convertir su poema en una exposición de contenidos determinados de antemano⁴⁶³. No es difícil

463 Dice Gil de Biedma a propósito de las obras que Guillén escribe a partir de 1945, en especial sobre *Vida urbana*: “En el instante mismo en que la acción del discurso no se encamina a la verificación de una situación de hecho, sino que explícitamente se emplea en ilustrar y defender una determinada visión

encontrar en este hecho un denominador común a varios autores que participan del modelo experiencial: ya se ha hecho notar cómo el esfuerzo constante por integrar vivencia subjetiva con una valoración objetiva acaba siendo preterido en favor de un juicio previo. Así sucedería en el último Eliot (Pujals 2006, Lipking 1984). Esta misma lucha agota también a Wordsworth, según ha visto Jordi Doce (2005).

Los románticos ingleses están también detrás de la configuración verbal del *personaje* y de la idea de distanciamiento. Se veía más arriba cómo, en el coloquio con Barral y otros, Gil de Biedma acentuaba la condición inventada e imaginada de la entidad escritural: “el personaje es siempre inventado completamente”... “cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre” (1980:246). Y, aparte de traer a colación la teoría sobre la imaginación poética de Coleridge que ya se ha visto, Gil de Biedma enseguida atribuía el distanciamiento que este ejercicio imaginativo implicaba a un hallazgo del romanticismo inglés, que está directamente relacionado con la voluntad integradora a la que se acaba de aludir. Frente a la impudorosa efusión sentimental del español, el romántico anglosajón ensayaba una distancia entre la vida y el texto emanado precisamente de la capacidad crítica que armonizaba hecho y valor. Era necesario, pues, separar la vivencia inmediata de su significación objetiva, en un ejercicio que implicaba ya cierto desdoblamiento:

En este país, hay poco romanticismo de verdad, pero en Inglaterra, donde hay mucho y muy bueno, no hay más que comprobar. Por ejemplo, basta comparar el relato que hace Wordsworth en su diario del incidente que dio lugar a *Resolution and Independence* con el poema mismo para darte cuenta de todo lo que ha puesto Wordsworth sentado a la mesa. Wordsworth, que no era tonto, sabía perfectamente la distancia que había entre él, como persona real, y él como personaje poético (1980:247).

del mundo, el supuesto esencial de la poesía guilleniana puede considerarse caducado, y el estilo pronto degenera en artificio” (1980:188).

El elemento de autocrítica propio de la poesía moderna según Barral⁴⁶⁴ reside también para Biedma en una herencia del romanticismo:

Eso es el romanticismo [“el sentido crítico de la distancia entre la vida y el texto”, ha dicho Barral]. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expuestos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido (1980:248).

Esta necesidad crítica deriva, por tanto, en una conciencia redoblada y vuelta sobre sí misma que, como se verá, posee visos de negatividad y hace que la experiencia del poema no sea siempre gratificante. Lo mismo sucede con el monólogo dramático, al que García Montero acude para hablar de la configuración del personaje sobre “la conciencia necesaria en el poeta de la distancia existente entre él mismo y el personaje de su historia” (1993c:183) y que toma como referencia las obras victorianas de Robert Browning, una de las formas más extremas en las que cristaliza este ejercicio de distancia. Barral lo relaciona con una absoluta absoluta emancipación del personaje respecto a lo empírico; lo cierto es que en el capítulo primero se vio cómo tanto Langbaum como Jiménez Heffernan reconocían un abismamiento en la voz que acabaría siendo explícito en su versión modernista, aquella explotada magistralmente por el Eliot de *The Wasteland*. Sobre la anulación de lo empírico por el naufragio en el lenguaje que esta obra ensaya incide también Grande Rosales:

464 Barral lo condensa de este modo: “...la historia de la poesía, de la literatura y, si quieres, de la cultura, está marcada por un hiato que es el momento en que esas cosas dejan de ser artificios aislados conscientes. El hecho es que interviene, digamos, el sentido crítico de la distancia entre la vida y el texto” (Gil de Biedma 1980:247).

Cabía, por otra parte, la radicalización de este artificio: la inestabilidad de la enunciación poética que generó el monólogo victoriano se convirtió con el monólogo dramático modernista en el socavamiento definitivo de la concepción de voz natural. La concreción del poema puede residir en imágenes breves y evocativas, y no en un afianzamiento social o físico. En realidad, *La tierra baldía* no venía a ser sino una serie de monólogos dramáticos que desafiaba al lector, incapaz de discernir las conexiones entre los mismos, ya que el poema omitía deliberadamente las unidades tradicionales del personaje, tiempo y espacio en aras de un modo de organización basado en la imaginería (1996:358-9).

Este contexto obliga a matizar la atribución de la postura teórica de Gil de Biedma a una estética ilustrada. El catalán no habla de “modelo” y, en las numerosas ocasiones en las que habla de “simulacro”, no parece fácil identificar tal base ilustrada o neoclásica. En el coloquio con Barral, explicaba que: “La literatura no resuelve el problema de la identidad, pero lo alivia. La literatura es un simulacro” (1980:246) a propósito precisamente de un personaje poético que acababa de caracterizar como “inventado completamente” (1980:246). Frente a la postura de García Montero, que acaba apoyando tácitamente al personaje y a la experiencia en un material vital previo, en Gil de Biedma parece darse una conciencia también tácita de la anulación que el lenguaje poético realiza de su referente. De hecho, en el ensayo sobre Guillén suscribe las siguientes palabras de Joan Ferraté acerca del suspenso de la referencialidad que efectúa la poesía: “... el poema en conjunto es un signo cuyo denotado o referente es la propia connotación del signo” y explica que “la palabra [poética] refiere primordialmente a la idea o concepción de un objeto” (1980:167-8)⁴⁶⁵.

La cancelación del mundo apuntaría más bien hacia una filiación posmoderna de un simulacro que, en línea con la concepción de Baudrillard, cuestionaría toda instancia original. Así parecen haberlo visto autores como Pozuelo Yvancos o Calabró. En “Poética implícita y poética explícita en Jaime Gil de Biedma” (1996), el primero liga la “dramatización de la

⁴⁶⁵ Ferraté expone esta idea en *Teoría del poema* (1957:30-31). En el capítulo segundo se ha tratado la influencia de las ideas poéticas de Ferraté en Gil de Biedma, así como la filiación fuertemente orteguiana de un planteamiento que enfatiza la labor del lenguaje como expulsión de la intimidad.

experiencia” y los desdoblamientos identitarios a un simulacro de origen romántico que, en la medida en que “afirma y niega a la vez la experiencia”, instauro una dialéctica entre presencia y ausencia que convierte el texto en un espejo parpadeante:

El poema afirma y niega a la vez la experiencia, al afirmar sujeta al único orden sólido de la subjetividad su fortuna, pero al integrarla en la forma del lenguaje problematiza e ironiza su relación con ella. La insistencia de Gil de Biedma, repetida una y otra vez en sus ensayos, sobre el carácter de *simulacro* de experiencia que por fuerza tiene la poesía no es ni fortuita ni improvisada o imaginada inconscientemente por capricho suyo. Reposa en la propia asimilación de la ideología del Romanticismo inglés, que *dramatizó* el sentido mismo de identidad y la condición de la aprehensión subjetiva de lo verdadero (Pozuelo 1996:97-8).

Giovanna Calabró es todavía más vehemente a la hora de reconocer las connotaciones del concepto de simulacro en Gil de Biedma. En “Quien por placer no lea, que no me lea (Sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma)” (1996), Calabró parte de la idea que Gil de Biedma hereda de Ferraté y la relaciona con el objetivo imposible de restaurar la sensibilidad infantil un tanto arcádica: en la medida en que, en palabras de Biedma, “para que los paraísos engendrados por la nostalgia de la edad de oro interesen, es necesario además que el soñador esté convencido de que la edad de oro no existió nunca” (1980:225), el poema está entonces condenado a ser el frágil reflejo de un original que nunca ha existido y que solo tiene eficacia como algo impostado a posteriori:

Lo que a Gil le interesa –claro está– es independizar la literatura de la noción previa de “referente” ... Piénsese en la formulación de la noción de simulacro e incluso en sus comentarios sobre la voz poética y la imaginación. Básicamente el concepto de simulacro (copia idéntica de una realidad que no existe) en cuanto definición del poema moderno me parece revelar y demostrar la dirección en la que se ha puesto la reflexión crítica y estética de Jaime Gil (1996:224-5).

Todo esto nos sitúa frente al carácter intensamente paradójico de la conjunción entre vida y literatura en la poesía de Gil de Biedma que, en ocasiones, amenaza con cuestionar ciertos aspectos de su poética. En los versos del catalán, la experiencia es sometida a una dinámica de presencia y ausencia que posee visos de negatividad notables en la medida en que, por una parte, liga la actividad poética a la vitalidad experiencial y, por otra, siente la amenaza de una palabra que la condena a erigirse en cristalización que expulsa la verdadera vida.

5.2.2. Identidad, lenguaje y silencio. La experiencia del agotamiento

Hasta aquí se han examinado algunos aspectos del corpus teórico que conforma el ideario estético de Jaime Gil de Biedma. Ya se ha postulado como uno de los pilares teóricos de este trabajo, no obstante, la relación de (dis)continuidad compleja y multiforme que existe entre la poética consciente de un autor y la plasmación en sus versos. De este modo, aquí vamos a repasar ciertas zonas de ambigüedad que se abren en torno a la obra del poeta catalán y que, en la medida en que atañen a las consecuencias derivadas de las consignas de objetivación e impersonalidad, podrían relacionarse con los derroteros de una amplia tradición poética, la experiencial.

En un ensayo sobre Eliot, Coetzee apuntaba a la sensación de biografismo que se desprendía de una poesía, la eliotiana, erigida sobre el prurito de impersonalidad⁴⁶⁶; la misma paradoja ha sido mencionada por numerosos críticos que han destacado la impresión biográfica y personal que la poesía de Gil de Biedma suscita. En el trabajo ya mencionado,

⁴⁶⁶ En “¿Qué es un clásico?”, una conferencia”, J. M. Coetzee repasa la teoría de la tradición de T.S. Eliot. En un pasaje secundario, llama la atención sobre una paradoja que es perfectamente aplicable a Gil de Biedma: “Para un poeta que, en su apogeo, había tenido tanto éxito a la hora de importar el patrón de la impersonalidad en la crítica, la poesía de Eliot es asombrosamente personal, por no decir autobiográfica” (2004:13). Coetzee se está refiriendo, en concreto, a la definición proporcionada por Eliot en “Tradition and Individual Talent”: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (2004:238).

Pozuelo Yvancos, que asume la importancia que en la configuración de la experiencia poética biedmiana adquieren tanto la teoría de la imaginación de Coleridge como las aproximaciones de índole orteguiana al poder desirrealizador del lenguaje⁴⁶⁷, no tiene inconveniente, sin embargo, en identificar el firme pivote de sus versos en su vida:

Paradójicamente, y ahí reside el gran interés de la cuestión, la insistencia en los fenómenos de distancia, de no subjetivización, se ofrece por un poeta y para una poesía que temáticamente está quiciada sobre el eje casi exclusivo de la propia experiencia biográfica (1996:103).

En la misma línea, Dolors Cuenca habla del efecto de “identificación” que generan sus poema,s y que produce la “sordina romántica” apreciada por el propio poeta en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” (Cuenca 1996:284). Julián Jiménez Heffernan es también contundente al respecto: “Toda la poesía de Biedma, muy escasa por cierto, tiene que ver, de manera explícita, con *su* vida” (1993b:447)⁴⁶⁸. Quizás ha sido Joan

⁴⁶⁷ Pozuelo explica que, en el coloquio con Barral y otros, Gil de Biedma insiste en “que el problema literario que ellos califican de fundamental –la relación entre literatura y vida, poesía y experiencia– no sólo deforma inevitablemente la experiencia, sino que, como indica bien la cita de Coleridge que pone en boca de Barral ... toda la concepción poética de la modernidad reposa sobre las consecuencias de la distinción entre imaginación y fantasía que Coleridge desarrolló” (1996:97). Algo después, cita varias ideas que Joan Ferraté desarrolla en los ensayos que recopila *Dinámica de la poesía* (1968) referidas a la glosa que hace del concepto orteguiano de “irrealización” y explica ahí se “ha objetivado con lucidez la concepción que Biedma asimismo repite una y otra vez y que remite las declaraciones de la dramatización de la experiencia, otredad, representación simulada de la construcción de la identidad a su justo lugar en la teoría” (1996:100).

⁴⁶⁸ Y este confesionalismo es lo que, según Jiménez Heffernan, individualiza a Gil de Biedma dentro del panorama poético español: “En eso destaca en el escenario nacional. Su potente confesionalismo, que no obstante no alcanza las crudezas de algunos contemporáneos norteamericanos (Lowell, Berryman o Sexton), sí puede vincularse a la tradición confesional francesa (Sartre, Leiris, Bataille, Genet), tan pulcramente exhibicionista”. (1993b:447). Esta relación es interesante porque García Montero emplea una significativa cita de Robert Lowell –“But sometimes everything I write / with the threadbare art of my eye / seems a snapshot, / lurid, rapid, garish, grouped, / heightened from life, / yet paralyzed by fact”, del poema “Epilogue”– para encabezar una sección de *Vista cansada* (2008). Otros autores niegan tal confesionalismo. Así, Martínez Arnaldos y Caro Valverde, en “*Al pie de la letra* de otros (El signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)”, explican a propósito de la poesía de ambos: “Poesía de la experiencia, pero no confesional. Tanto Cernuda como Gil de Biedma procuraron apartarse de la propensión a lo confesional de un romanticismo mal entendido. Para ellos, el poema debe ser compuesto en tanto que simulacro de la experiencia real con el uso disciplinar de la distancia meditativa que implica una concepción de la literatura como representación. Es por esto que del programa romántico inglés les interesase en especial la meta de la impersonalidad como ejercicio de estilo para discernir críticamente vida y texto. Queremos remarcar que este proyecto de escritura no

Ferraté el más vehemente. En “A favor de Jaime Gil de Biedma”, el crítico negaba la existencia de distanciamiento en la poesía de Gil de Biedma, en una apreciación que, como se ha dicho, rechazaba García Montero. A propósito del profundo entramado intertextual que poseen los poemas del catalán, Ferraté asume una continuidad entre vida y literatura, que formaría parte de esa “vida privada” sobre la que se erige su poesía:

La experiencia de lector de Jaime Gil de Biedma no se distingue, pues, regularmente de su experiencia humana, y eso significa que en su obra la literatura no ejerce en ningún sentido una función distanciadora con respecto a la experiencia. Muy al contrario, la literatura está en Jaime Gil de Biedma sumida en su experiencia, a la que pertenece, y si de algún modo el poeta le permite que se distinga de esta última, será para ponerla al servicio de su elucidación. La radicalidad de la visión de Jaime Gil de Biedma es, en ese sentido, excepcional. Todo en su poesía está, en efecto, presentado desde un punto de vista capaz de arraigarlo en el “yo” del poeta, lo cual equivale a decir lo mismo que ya hemos visto, esto es, que su tema regular es el complejo de la vida vivida y la conciencia de la vida, o, dicho brevemente, la vida en tanto que vida privada (2009:219).

Esto no quiere decir que la vida se refleje de manera directa en la poesía, sino que, muy al contrario, Ferraté eleva a un primer plano el papel del lenguaje en tal interacción e introduce ciertos visos de negatividad que emanan tanto de la dificultad de una (auto)representación subjetiva como de la amenaza de cristalización de una palabra que agota la experiencia. También Carlota Casas estudia el problema de la relación entre vida y poesía a partir de la conciencia de insuficiencia, que acaba produciendo “l'esqueixament de la paraula poètica quan aquesta ja no por servir més per explicar la matèria de què està feta la vida” (2010:2).

La objetivación de la experiencia crea así una dialéctica compleja en la configuración del personaje. Hemos visto cómo Pozuelo Yvancos explicaba

llegó a ser asimilado por Luis Cernuda en la medida en que lo consiguió Gil de Biedma. A pesar de su ascetismo, Cernuda ponía un acento excesivamente personal en sus escritos; estaba tan obsesionado por revivir el paraíso perdido en el rito del arte que en más de una ocasión no logró separar al hombre que sufre del que escribe. Cayendo en la autoconmiseración” (1996:84). Maqueda Cuenca, por su parte, es claro a la hora de decir que ni para Gil de Biedma ni para García Montero existe en realidad un personaje diferente de la persona propia (2000:400-401).

que en la poesía de Gil de Biedma “el poema afirma y niega a la vez la experiencia” (1996:97). Algo parecido sugiere Margaret Persin cuando, en su estudio sobre el ékfrasis y los modos de (auto)rrepresentación en poesía española, comentaba que en la poesía del catalán el lenguaje acababa sustituyendo el prurito referencial por la autorreferencialidad. Persin identifica una serie de procedimientos que generan la ya aludida dialéctica de ausencia y presencia, provocando un estatuto profundamente ambiguo. A propósito de “Trompe l’oeil”, un poema que ya lleva inscrito en el título su condición engañosa, explica que

The poem ultimately leads towards its own subversion, since it too may be read in “trompe d’oeil” fashion: its realistic details and linguistic specificity simultaneously attempt to capture objective reality, but also in the very act signal language’s failure to refer to anything except itself (1997:121).

La condición intermitente y liminal que asume la construcción identitaria en la poesía de Biedma constituye la base de un personaje que el propio Ferraté ha calificado de “espectral” (2009:220). Roberta Quance parte de Ferraté en una lectura en la que califica la voz poética biedmiana de “póstuma”, por presentar la propia identidad como ruina⁴⁶⁹. El recurso a la espectralidad como categoría explicativa parece especialmente afortunado, en la medida en que condensa las apreciaciones recurrentes de la condición fronteriza de una entidad sometida a una dialéctica de afirmación y negación simultáneas.

469 En “A favor de Jaime Gil de Biedma”, Ferraté explica que este personaje espectral es el verdadero tema de la poesía de Gil de Biedma: “... tanto el tema erótico como el tema político como todos los demás temas que puedan aislarse en la obra de nuestro autor son sólo variantes transitorias, ocultaciones provisionales, sustitutos pasajeros, del único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma, que es su propio personaje espectral” (2009:220). En “Writing Posthumously: Jaime Gil de Biedma” (1987), Roberta Quance parte de esta idea de Ferraté para aludir a la particular configuración de una voz poemática que se erige sobre la ambigüedad de una remisión parpadeante e imposible a un ser más temprano, el infantil: “...in Jaime Gil de Biedma’s poetry asserts his existence only in consequence of his steady detachment from an earlier self, which, in turn, proceeds from a world of mysteries and incomplete, half-told stories. In Gil de Biedma the self exists as it recedes, as it is continually bracketed by irony or referred to unreality as a foundation” (1987:292). En la poesía del catalán existiría “a tendency to present itself to the observer as a ruina” (1987:301) que, en la medida en que liga el cuestionamiento del pasado con la destrucción de la identidad, será útil para aproximar otra lectura a los poemas de Gil de Biedma.

Se ha visto el poder desestabilizador de la espectralidad en otros lugares. En tanto que ligada a un cuestionamiento de la representación, la configuración espectral del personaje arroja visos de negatividad sobre el proceso experiencial, puesto que se liga a una indagación subjetiva que en absoluto resulta gratificante. Pero, además, la irreductible alteridad del fantasma no puede dejar de relacionarse con una cristalización del yo por medio de un lenguaje que construye una identidad que acaba resultando íntimamente ajena: “¿Es usted y no es usted?. Exacto”. No en vano el propio Ferraté asociará la existencia de este personaje espectral con el cese de la escritura poética de Gil de Biedma.

Pero, además, otra fuente desestabilizadora procede de la integración de hecho y valor en que se basa el poema experiencial. Esta requiere un esfuerzo interpretativo constante, que podría estar en la base del agotamiento de ciertos poetas que, como achacaba Gil de Biedma al último Guillén, acaban sustituyendo el poema como proceso de pensamiento por el poema como transmisión de conclusiones predeterminadas. La necesaria indagación en la subjetividad no resulta tan benevolente como pudiera parecer, y de ella dan buena muestra los poemas en los que Gil de Biedma se enfrenta a su propio correlato escritural, evidenciando una relación arisca y agresiva con él. Tal malestar está íntimamente relacionado con la percepción de una autorrepresentación identitaria que acaba condenando a repetir la visión, cristalizada mediante el lenguaje, de uno mismo. En *Retrato del artista en 1956*, publicado póstumamente en 1991, el propio Gil de Biedma reconoce, en unas palabras muy sugestivas, que sólo existe una transición breve “entre la fascinación intelectual por *conocerse* y el instintivo horror a *reconocerse*”. Además, liga el incremento del malestar que provoca el auto-reconocimiento a la ambigüedad de un medio de representación, el lenguaje, que condena al objeto representado a una presencia intermitente y huidiza. La alusión a las frases de Wilde, que cree que tanto el reflejo lúcido como la opacidad especular generan la misma rabia, recupera de alguna manera la tragedia que Nigel Dennis identificaba en la poesía de Lorca. Tanto el espejo quebrado como el intacto provocan desasosiego.

Quizás el primero resulte todavía más inquietante, ya que enfrenta a un doble escritural que, perteneciente “al dominio de las fantasmagorías”, se percibe como un ente ajeno, como un simulacro totalmente emancipado del yo vivencial. Constituye ya “una imitación falsa de tanta falsedad que el original acaba por resultarme sospechoso”:

Entre la fascinación intelectual por conocerse y el instintivo horror a reconocerse hay sólo una transición de pocos años... El problema en mí se agrava porque soy todo menos espontáneo: existe un hiato intelectual que percibo demasiado bien entre el que me siento siendo y el que me siento ser y comportarse. Este es un simulacro tan calculado y deliberado del otro, una imitación falsa de tanta falsedad que el original acaba por resultarme también sospechoso. Más o menos, como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse, lo cual entra ya en el dominio de las fantasmagorías eróticas fetichistas; la satisfacción es imposible y la autodegradación inevitable. Recuerdo ahora dos aforismos de Wilde entre los que sirven de pórtico al Dorian Gray: la aversión del siglo XIX al idealismo es la rabia del Calibán al no ver su rostro en el espejo, la aversión del siglo XIX al realismo es la rabia de Calibán al ver su rostro en el espejo (2001:65).

En “Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*” (1996), Javier Blasco parte de la distinción de Sartre entre yo real y yo imaginario para localizar en ese otro yo textual una fuente de negatividad: “ese yo, puro simulacro imaginario de la conciencia, es el Mal, sometido perpetuamente a la tentación narcisista y saboreado, con frecuencia, como objeto de un deseo frustrado” (1996:29). Aunque Blasco habla del *Diario*, su perspectiva parece aplicable a toda la obra de Gil de Biedma; no en vano él mismo la relaciona con su definitivo silencio final⁴⁷⁰.

Pero, además, la consideración del poema como instrumento de análisis crítico e interpretativo de la vida –*a criticism on life*, en una expresión de Arnold que Gil de Biedma aplica a Cernuda (1980:70)– implica una cierta fecha de caducidad para la tarea poética, a medida que el envejecimiento va empobreciendo el ámbito experiencial del hombre. En

⁴⁷⁰ Explica Blasco que el *Diario*, en la medida en que trata el tema principal de la obra de Gil de Biedma, que es el de la identidad, proporciona también esa figura escritural que acaba por dominar al yo empírico (1996:37).

ese sentido, existiría cierto paralelismo entre los límites de expresión y de experiencia, por recuperar una formulación de José Teruel (1995:179)⁴⁷¹. El poeta, exhausto, puede dejarse vencer por la fuerza de la inmanencia textual de su obra, por la cristalización de un perfil lingüístico conformado que ya no se siente con deseos ni capacidades para renovar. Estas cuestiones podrían constituir el telón de fondo en el que se pueda entender el silencio final de un poeta que deja de escribir a los 38 años. Es muy sugestiva, en este sentido, la lectura que hace Carlota Casas del poema “Canción final” que cierra *Las personas del verbo*. Al lado de la insuficiencia de la palabra para explicar la vida se encuentra la fuerza del mundo autónomo que ella crea y que resulta, llegado cierto momento, insoportable para el poeta⁴⁷².

Quizás a la luz de esta problemática se pueda examinar la trayectoria de Gil de Biedma. García Montero identificaba en la poesía del catalán una hostilidad creciente que definía en término de un desclasamiento fundamentalmente social, y constataba la inteligencia de unos desdoblamientos identitarios que venían a certificar la relación de animosidad del sujeto consigo mismo. Pero la evolución de Gil de Biedma podría explicarse también a partir de un progresivo malestar ontológico derivado de una mediación, la del lenguaje poético, que condicionaría cualquier ejercicio de indagación personal y cualquier tentativa de auto-representación. La certeza de que, en palabras de Persin, el poema trataba

471 En “Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma” (1995), José Teruel dice a propósito de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, que “el poeta se retira, cierra sobre sí mismo, se calla y entiende la desposesión como un bien y el silencio como única salida, ya que la memoria va a insistir en la vergonzante variación de lo perdido, Jaime Gil de Biedma, no indagará en ese territorio consciente de los límites de expresión y experiencia, porque la desposesión no es fruto de la imposibilidad del reconocimiento –como en el caso de Valente–, sino todo lo contrario; surge cuando su identidad inventada se ha convertido en la suya propia” (1995:179-180).

472 Carlota Casas lee el poema “Canción final”, en el que se compara la escritura con unas “rosas de papel” que “no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo” y que acaban siendo “en verdad / demasiado encendidas para mi pecho” (Gil de Biedma 2005:172) de la siguiente manera: “Les roses de paper, correlat objectiu dels poemes, són un artifici creat per l’home i, això no obstant, un cop creades, constitueixen un món autònom només explicable per les seves pròpies lleis. Tant és així que aquestes roses poden suscitar una emoció tan intensa com qualsevol experiència vital i si esdevenen “demasiado encendidas para el pecho” és perquè la seva capacitat per commoure’ns pot anar fins i tot més enllà que allò que podem experimentar empíricament. Ara bé, no convé perdre de vista que el tipus d’emoció que provoquen en nosaltres és essencialment estètica i d’aquí, en definitiva, que parlem de roses, i en concret de roses de paper, a saber: tan sols un simulacre de les primeres” (2010:275).

de capturar la realidad pero acababa por referirse únicamente a sí mismo (1997:121) se une a la pérdida de intensidad experiencial a la hora de dar lugar al silencio como mejor solución poética para el agotamiento.

La conciencia incipiente de esta negatividad se halla ya implícita en las dos autopoéticas que tiene en cuenta García Montero: tanto “Arte poética” como “El juego de hacer versos” presentan la sospecha de la precariedad de las palabras como modo de hacer frente al paso del tiempo. Además, una lectura metapoética de otros poemas revela cómo la conciliación entre hecho y valor conduce a un descubrimiento de la oscuridad en el seno de la propia identidad escritural. El buceo subjetivo realizado en composiciones como “Intento formular mi experiencia de la guerra” conduce a lugares caracterizados por la degradación y la muerte. Si bien los versos enuncian una vivencia de clase, esta no puede desligarse de cierta percepción del carácter siniestro del yo poético, como queda claro también en el examen de su genealogía realizado en “Barcelona ja no és bona”.

De hecho, el tema del desclasamiento sirve para desvelar las conexiones entre muerte y representación. La decadencia de la burguesía se acompaña de una puesta en cuestión de sus métodos de representación fundamentales, que tienen en la ilusión de transparencia uno de sus rasgos ideológicos más inequívocos (Althusser 2004, Stuart Hall 1985)⁴⁷³. No es difícil ver la conexión entre oscuridad y fotografía en “Intento formular...”

473 La relación entre ideología y representación y su relación con la categoría de “experiencia” queda patente en estas palabras en las que Stuart Hall reflexiona sobre la definición althusseriana de la ideología como sistemas de representación en los que los individuos “viven”: “Perhaps the more subversive implication of the term “live” is that it connotes the domain of experience. It is in and through the systems of representation of culture that we “experience” the world: experience is the product of our codes of intelligibility, our schemas of interpretation. Consequently, there is no experiencing *outside* of the categories of representation and ideology. The notion that our heads are full of false ideas which can, however, be totally dispersed when we throw ourselves open to “the real” as a moment of absolute authentication, is probable the most ideological conception of all. This is exactly that moment of “recognition” when the fact that meaning depends on the intervention of systems of representation disappears and we seem secure within the naturalistic attitude. It is a moment of extreme ideological closure. Here we are most under the sway of the ideological structures of all –common sense, the regime of the “taken for granted”. The point at which we lose sight of the fact that sense is a production of our systems of representation is the point at which we fall, not into Nature but into the naturalistic illusion: the height (or depth) of ideology. Consequently, when we contrast ideology to experience, or illusion to authentic truth, we are failing to recognize that there is no way of experiencing the “real relations” of a particular society outside of its cultural and ideological categories” (1985:104-5).

o relacionar la mención al teatro destruido de “Barcelona ja no és bona” ya no solo con el ocaso de una clase, sino con la aniquilación de sus modos representacionales. Esta línea tiene su culminación en los desdoblamientos identitarios: en “Contra Jaime Gil de Biedma”, la metáfora del espejo se convierte en el mejor emblema de un yo textual independiente del vital, y emancipado gracias a la profunda mediación de una superficie que se resiste a actuar como un mero reflejo narcisista. Finalmente, la figura del “alter ego” escritural, que se suicida en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, tiene en el vómito otra imagen del detritus que conforma un sujeto basado en el lenguaje. En cualquier caso, la conexión entre identidad, escritura y siniestralidad se hace obvia.

García Montero se refiere en varias ocasiones a “Arte poética”, el poema incluido en *Moralidades* (1966), que le sirve para ilustrar dos hechos fundamentales: por un lado, el profundo sentido de la temporalidad que muestra la poesía de Gil de Biedma y, por otro, la condición cotidiana y asequible de su vocabulario poético. De lo primero sería ilustrativo el “vértigo del tiempo”; de lo segundo, la tan mentada alusión a las “palabras de familia gastadas tibiamente” que definirían a la perfección la modulación tonal del verso biedmiano.

El poeta granadino no se detiene a explicitar la relación entre ambos elementos, que trata en lugares separados, ni a profundizar en la percepción incipiente de cierta negatividad inherente al “arte poética” que da título a la composición. Sin embargo, una atención al poema completo permite identificar una idea de la palabra poética como modo posible de enfrentar la inestabilidad ontológica propia de la condición efímera del hombre, en la línea que Paul de Man identificaba en Hölderlin y Heidegger. Esta esperanza está ya coartada por ciertos visos de escepticismo: tales palabras están “gastadas” y llevan por tanto implícito el germen de su propia caducidad. Además, tanto el escenario presentado –un entorno inequívocamente burgués– como la arquitectura verbal del poema desdican cualquier apoyo del poeta en aquel “vocabulario común de los ciudadanos” al que García Montero quería remitirlas. Más bien, estamos

ante un idiolecto perfectamente definido cuyo modelo es, en palabras de Ferraté, “la lengua real de la burguesía cultivada” (2009:217) y que Jiménez Heffernan relaciona con la “elevación aristocratizante” de su lenguaje (1993b:446-7).

El poema (2005:37) describe un espacio familiar en el que el sujeto poético parece encontrarse a gusto. Podemos detenernos en la alusión al muro y relacionarla con la superficie escritural: a pesar de la cualidad vívida que se le atribuye, su tosquedad material –“el muro color paloma de cemento”– y la frialdad que suscita –“el frío / repentino que casi sobrecoge”– podrían referirse a la acción negativa de un lenguaje que expulsa la experiencia. No en vano el primer verso tematizaba una calidez perdida mediante una alusión a esa “nostalgia del sol en los terrados”:

La nostalgia del sol en los terrados,
en el muro color paloma de cemento
–sin embargo tan vívido– y el frío
repentino que casi sobrecoge.

La segunda estrofa presenta al sujeto envuelto en cierta riqueza de sensaciones –“la dulzura, el calor de los labios a solas”– que apuntan a cierta sensualidad controlada que en Gil de Biedma aparece ligada a los momentos de felicidad. La familiaridad de la calle en la que se encuentra la hace comparable a un “gran salón”; las “multitudes lejanas” que por ella discurren resultan semejantes a los “seres queridos”. Todo parece indicar que este es el ámbito del que surgirán las palabras cuya tibiedad emana de la confortabilidad burguesa que las precede y facilita:

La dulzura, el calor de los labios a solas
en medio de la calle familiar
igual que un gran salón, donde acudieran
multitudes lejanas como seres queridos.

Sin embargo, esta comodidad burguesa no puede hacer nada frente a la auténtica condena del hombre, que es su destino temporal. García Montero acierta cuando relaciona ese “vértigo del tiempo” con la inquietud por “la erosión de un mundo lleno de pérdidas y la poca entidad real de las cosas existentes” (1993c:184,) pero no subraya la funcionalidad que Gil de Biedma pretende dar al lenguaje ante esta conciencia trágica. La preocupación del catalán es ontológica, y el “vértigo” es el que genera una percepción de la subjetividad como un agujero sin fondo –“el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”– que encuentra de nuevo en el agua una instancia de representación ambigua: existe una dialéctica entre superficie y profundidad que instala la nada en el fondo del “alma” mientras que “arriba”, “sobrenadan” unas “promesas” que son fatuas como “espumas”. Están vacías y son solo pompa en la que toda esperanza causada por la promesa acaba por “desmayarse”:

Y sobre todo el vértigo del tiempo,
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma
mientras arriba sobrenadan promesas
que desmayan, lo mismo que si espumas.

Ante esta certeza, el poeta se plantea la necesidad de lograr algún tipo de duración que justifique “el hecho de estar vivo”, y esta posibilidad parece residir en la palabra poética⁴⁷⁴. Aunque García Montero enfatiza la condición antiheroica y el carácter normal y común de su vocabulario, lo cierto es que las referencias biedmianas a las “heroicidades” o a “alguna humilde cosa común” conviene entenderlas en el contexto de una reivindicación de la palabra como entidad sólida –posee una “corteza de materia terrestre” que se puede “tratar entre los dedos”– en la que se puede depositar “un poco de fe” en la permanencia.

474 De modo algo similar lo lee también Mangini: frente al paso del tiempo el poeta trata de salvar al lenguaje (1979:35). Para Rovira, de esta actitud se desprende un “planteamiento moral” referido a la propia “razón de ser de la escritura” (1986:117).

Es sin duda el momento de pensar
que el hecho de estar vivo exige algo,
acaso heroicidades —o basta, simplemente,
alguna humilde cosa común
cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos, con un poco de fe?
Palabras, por ejemplo.
Palabras de familia gastadas tibiamente.

El poeta granadino leía la referencia a las “palabras de familia gastadas tibiamente” como un manifiesto acerca de la dicción, pero quizás se pueda reconocer en el poema toda una reflexión acerca del ser del hombre y de la poesía. Esta contiene, además, una predicción sobre la precariedad de un instrumento que se “gasta” con el roce que le proporciona su utilización repetida. En este sentido, el poema de Gil de Biedma incide en la posibilidad de agotamiento (o perversión) al que el uso extendido y comunicativo —“de familia”— condena al lenguaje poético⁴⁷⁵.

Algo similar ocurre con “El juego de hacer versos” (2005:136), composición que es mencionada numerosas veces por García Montero. Este veía en los versos “para que nos entiendan / y que nos entendamos” la plasmación de la voluntad comunicativa de la poesía de Gil de Biedma, y en su referencia al aprendizaje constataba la defensa del artificio y el trabajo artesanal por encima de la inspiración a la hora de emprender la tarea poética. Si se lee la totalidad de la composición, se puede hallar una progresión pesimista que desemboca en cierta sensación de derrota. Gil de Biedma traza en ella una evolución de la práctica poética desde la juventud hasta la madurez, y reconoce que lo único que permanece es el carácter solipsista y aislado del hecho poético que, siendo siempre

475 Cabanilles y J. Olivio Jiménez son conscientes de esta condición de gasto enfatizada por Gil de Biedma. La primera interpreta el verso “palabras de familia gastadas tibiamente” como una alusión, en primer lugar, al lenguaje común de “las palabras de la tribu” (1989:22) y, en segundo lugar, como un indicio de la voluntad eliotiana de introducirse en la continuidad de una tradición concebida como un legado familiar (1989:84). Jiménez es más contundente al respecto de la negatividad que se desprende de la caracterización biedmiana de las palabras: “Hay que reconocer, en principio, que la acción de *gastar* no equivale a la de *borrar*, pero puede admitirse que ambas comportan una objetiva afinidad: lo gastado acabará por borrarse” (1996:85).

“solitario”, solamente varía en la calidad de lo que reporta al poeta. Si en los años primeros es un “placer”, acaba constituyendo una satisfacción perversa –“un vicio”– a medida que el tiempo avanza. No puede dejar de verse cierto vínculo entre este ejercicio de promiscuidad estéril y las relaciones connotadamente eróticas que el sujeto mantiene con su alter ego en un poema de su etapa final como “Contra Jaime Gil de Biedma”. Esta transición acaba generando una conciencia de insuficiencia íntimamente vinculada con las razones que se han esbozado para interpretar el silencio final del poeta catalán.

Gil de Biedma comienza, pues, describiendo el arte poética como “algo / parecido en principio / al placer solitario”; es significativo ver cómo, a pesar del título, el poeta desmiente la condición lúdica de esta tarea, “que no es un juego”⁴⁷⁶:

El juego de hacer versos
–que no es un juego– es algo
parecido en principio
al placer solitario.

En una primera fase temprana, la de “nuestra adolescencia”, la escritura poética entendida como un acto placentero depende de una concepción del poema como producto de la imaginación –“son nuestros poemas / del todo imaginarios”– y de un ejercicio de abstracción que parece satisfacer las expectativas acerca de la eficacia de la poesía. Con ese “ángel abstracto” que está “dispuesto a halagarnos” se podría estar aludiendo a la complacencia que genera la invención de una identidad diseñada a la medida de una gozosa juventud:

Con la primera muda,
en los años nostálgicos
de nuestra adolescencia,

⁴⁷⁶ Algo que ha sido notado por Mangini: “El poema, bajo su aire desenfadado, casi frívolo, acentuado por la métrica rápida y popular del romance de arte menor, revela sin embargo serias meditaciones sobre el significado del arte y, sin duda, muchas lecturas sobre el tema, que indican que para él no es precisamente un juego “el juego de hacer versos”” (1979:33-4).

a escribir empezamos.

Y son nuestros poemas
del todo imaginarios
—demasiado inexpertos
ni siquiera plagiamos—

porque la Poesía
es un ángel abstracto
y, como todos ellos,
dispuesto a halagarnos.

Sin embargo, la auténtica esencia de la poesía reside en otras nociones que el poeta asume en una etapa posterior: “El arte es otra cosa / distinta”. La abstracción imaginativa se sustituye por la vocación, entendida en términos de un “trabajo” que cuestione la primacía de lo emocional: se trata de “aprender a pensar / en renglones contados / —y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos—”. No obstante, Gil de Biedma introduce una alusión a un lenguaje que, dotado de un poder “mágico”, posibilita una alteración vital y perceptiva en la medida en que “llega a emborracharnos”. El elogio de las cualidades musicales de la poesía también cuestiona el protagonismo de la referencia en una poesía concebida como “Verbo hecho tango”:

El arte es otra cosa
distinta. El resultado
de mucha vocación
y un poco de trabajo.

Aprender a pensar
en renglones contados
—y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos—,

tratar con el idioma
como si fuera mágico
es un buen ejercicio,
que llega a emborracharnos.

Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el Verbo hecho tango.

A continuación vienen los versos en los que García Montero localiza la voluntad comunicativa de la poética biedmiana. Si bien esta es obvia en la expresión ya mencionada –“para que nos entiendan / y que nos entendamos”–, lo cierto es que también implica una conjunción de autoconocimiento y comunicación íntimamente ligada a ese objetivo de “explicar ... la vida”. Aquí estaría condensado el principio del programa experiencial que hemos analizado con detenimiento, así como su pivotaje en el material vivencial previo, constituido por “los rasgos de su filantropía” y “las noches de sus sábados”:

Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y que nos entendamos.

Lo que importa explicar
es la vida, los rasgos
de su filantropía,
las noches de sus sábados.

Esta dependencia entre poesía y vida parece ser la base de la evolución que se traza en el resto del poema, y que ensaya una negatividad dependiente de la merma de la experiencia vital y del consiguiente empobrecimiento de la actividad poética. Aunque en algunas épocas –“en verano”– se asemeja al “paraíso” (de nuevo vemos la asociación de sensualismo y calor a la felicidad), lo cierto es que el paso del tiempo empobrece la experiencia vital y “la historia / de estos últimos años” origina una especial lucidez. Esta, que se manifiesta en “esas noches” que “carga el diablo” (en el que quizá se pueda ver la sombra de un alter ego envejecido y ajeno),

se liga a una determinada apreciación del lenguaje: la cualidad material de aquellas palabras hechas de “corteza terrestre” parece convertirse en “madera podrida”. Tal degradación emanaría de una identidad que se hace “pedazos” al devenir escritura, en contacto con una palabra que instaura la deriva propia del “naufragio”, según una imagen ya recurrente en la tradición poética que venimos estudiando. De esta historia verbal hecha de restos procedería la acusada sensación de fracaso poético y vital. Esta se hace evidente en una “conciencia” que “pesa” al sujeto, precisamente por estar ejecutando el autoengaño que supone “persuadirse en secreto / de que aún es honrado”.

La manera que tiene
sobre todo en verano
de ser un paraíso.
Aunque, de cuando en cuando,

si alguna de esas noches
que las carga el diablo
uno piensa en la historia
de estos últimos años,

si piensa en esta vida
que nos hace pedazos
de madera podrida,
perdida en un naufragio,

la conciencia le pesa
—por estar intentando
persuadirse en secreto
de que aún es honrado.

Si bien García Montero recurre reiteradamente a este poema como ejemplo de una poética basada en la confianza ilustrada en la representación, lo cierto es que estos versos contienen más bien la confesión de un fracaso. En ese sentido, el poema podría leerse como la versión poética de aquel hecho que Gil de Biedma constataba en Gil-Albert y que cifraba como “el peso

de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida” (1980:317). Este descubrimiento condena a la poesía a acabar “pareciéndose / al vicio solitario”. Una práctica solipsista, estéril y en cierto sentido malsana⁴⁷⁷:

El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
que acaba pareciéndose
al vicio solitario.

Además de estos poemas abiertamente programáticos, García Montero alude a otras composiciones que considera representativas de la poesía experiencial biedmiana: hemos visto cómo explicaba la integración entre vivencia subjetiva y valor objetivo a partir de “Intento formular mi experiencia de la guerra”. También cifraba la hostilidad creciente de la poesía de Jaime Gil de Biedma en una progresión que iba desde la expresión del desclasamiento en “Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera” hasta el desdoblamiento identitario mediante el que tal animosidad se interiorizaba. “Contra Jaime Gil de Biedma” constituía, pues, el último peldaño del ascenso negativo al que llevaba un ejercicio de distanciamiento que el poeta granadino veía como extremadamente inteligente y que, en último término, explicaba el silencio final.

Sin embargo, esta trayectoria puede relacionarse con una conciencia creciente de los efectos negativos que el lenguaje instauro en el proyecto experiencial, como ya hemos adelantado. La construcción de un personaje poético mediante el ahondamiento en la experiencia con el fin de conciliar hecho y valor no aparece como una vivencia demasiado amable: el

⁴⁷⁷ Esta dimensión de fracaso aparece constatada también por Mangini (1979) y Cabanilles (1989). Ambas críticas identifican en la sustitución del “placer” por el “vicio” una sospecha acerca de la utilidad de la poesía. Quizás sea Cabanilles la más contundente: “Lo que en principio producía una viva satisfacción, con el paso del tiempo se ha convertido en un hábito del que ya no se saca ningún placer, en todo caso la necesidad dormida. Si esto lo aplicamos al “juego de hacer versos” se ha llegado a un momento en el que la creación poética no produce ninguna exaltación, no es ni siquiera una forma de entendimiento, es una costumbre desligada de cualquier motivo externo al acto mismo. Se ha cerrado el círculo” (1989:88). Así, el poema constituye una perfecta enunciación de que “al final vida y literatura van unidas, aunque sea por su *irremediable insuficiencia*” (1989:88).

desasosiego que esta implica no es ajeno al poder mediador del lenguaje, representado en particular por ciertas instancias de mediación. La conexión entre palabra y muerte despunta en la refracción de ciertas imágenes como el agua, el teatro, el espejo o el vómito que, en los poemas que se van a ver, conforman una escala de degradación ascendente dirigida a poner de manifiesto la crisis del sujeto escritural mediante un cuestionamiento del naturalismo burgués⁴⁷⁸.

En esta línea se puede proponer otra lectura (metapoética) de “Intento formular mi experiencia de la guerra” (2005:120). Como bien explica García Montero, el poema expone ese divorcio entre hecho y valor en la medida en que “la guerra, vivida en cuanto experiencia personal, es cuidadosamente separada de su significación como hecho histórico” (1993c:174). La integración precaria de hecho y valor en que se basa la poesía experiencial queda manifestada en el título del poema, concebido como un “intento” que pretende establecer una distancia crítica entre la vivencia subjetiva y el alcance objetivo de los hechos. Pero, como se verá, la indagación en este desajuste provoca una sensación de malestar que, aún definible en términos de desclasamiento, no puede desligarse de la percepción de una conexión entre representación y muerte: los cadáveres de fusilados que encontrarán los niños vendrían a representar, en el nivel referencial, el surgimiento de la conciencia social ante el descubrimiento siniestro de otra realidad menos afortunada. Pero un nivel autorreferencial permite relacionarlos con una conciencia de muerte, que emana del agua como instancia de representación especular.

478 La aparente transparencia de la copia que ofrece la fotografía ilustra de modo inmejorable la condición pervasiva de una ideología, la burguesa, de la que sirve no obstante como vehículo. Así lo ha visto, entre otros, John Berger: “Every photograph is in fact a means of testing, confirming and constructing a total view of reality. Hence the crucial role of photography in ideological struggle” (1980:294). En “Sobre a invención do significado da fotografia”, Allan Sekula explica cómo la idea de la verdad fotográfica como “copia non mediatizada da natureza” es fruto de una “obstinada actitude da cultura burguesa” (1998:455). Joan Fontcuberta (1997) o Roland Barthes (2004) han dedicado sendos ensayos a cuestionar el estatuto de verosimilitud de la fotografía. Los vínculos entre el teatro y la burguesía son obvios con la popularización de la escena mediante la comedia lacrimosa del siglo XVIII francés, pero ya Juan Carlos Rodríguez relacionaba el surgimiento del teatro con el auge de la burguesía (2001:137). Jean-Paul Sartre (1961) y Bertold Brecht (2004) han escrito estudios ya clásicos sobre la relación entre el teatro y la ideología burguesa a través del protagonismo naturalista de la identificación catártica.

El poema comienza enunciando un recuerdo personal –“Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida”–, que ya se percibe como conflictivo debido a la disculpa incipiente con que se alude a la temprana edad del yo: “no es extraño, puesto que a fin de cuentas / no tenía los diez”⁴⁷⁹. A partir de ahí, la composición se puede concebir como un proceso de indagación en esa experiencia de desajuste. La razón de esta sensación incómoda se da a continuación: tal felicidad tenía lugar en el contexto de una guerra, y es intensificada por el reconocimiento extendido de que sus “víctimas más tristes” son “los niños”. No obstante, “la guerra” ofrece un escenario ideal para aquellos que poseen el privilegio (burgués) de estar al margen: “si le perdona la brutalidad / de los mayores, él sabe aprovecharla”. Estos versos son interesantes: el sujeto poético parece identificar la crueldad –“es una bestia el niño”– con la simpleza –“ese mundo demasiado simple, / tan parecido al suyo”–, en una ecuación que conformaría la cosmovisión infantil. En este sentido, aquella sensibilidad continua propia de la niñez estaría, en la medida en que no distingue entre sentimientos y juicios, ligada al peligro que emana de la eliminación de matices y el establecimiento de tablas rasas:

Fueron, posiblemente,
los años más felices de mi vida,
y no es extraño, puesto que a fin de cuentas
no tenía los diez.

Las víctimas más tristes de la guerra
los niños son, se dice.
Pero también es cierto que es una bestia el niño:
si le perdona la brutalidad
de los mayores, él sabe aprovecharla,
y vive más que nadie
en ese mundo demasiado simple,
tan parecido al suyo.

479 E incluso “provocativo”, como ha señalado Rovira (1986:291), que comparte esta misma visión del poema como muestra del “desacuerdo entre ideas y experiencia, un desacuerdo constitutivo de la conciencia, la mala conciencia, del personaje” (1986:151).

A partir de ahí comienza una labor de retrospectiva para recordar la experiencia jubilosa de la guerra⁴⁸⁰. La elección de una forma impersonal y generalizadora –“la guerra fue...”– no tiene como objeto forzar esta impresión de felicidad como conclusión objetiva de la guerra, sino todo lo contrario: esos “páramos con viento”, así como “los sembrados de gleba pegajosa” o “las tardes de azul, celestes y algo pálidas...”, quedan acentuados en toda su incongruencia por el contraste con los dos últimos versos. El recuerdo de aquella dichosa experiencia individual –“mi amor por los inviernos mesetarios” condensa todas aquellas sensaciones positivas rememoradas– queda profundamente perturbado por el envés siniestro que supone la significación histórica, que halla en la imagen de los muertos una primera manifestación poética: “es una consecuencia / de que hubiera en España casi un millón de muertos”:

Para empezar, la guerra
fue conocer los páramos con viento,
los sembrados de gleba pegajosa
y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,
con los montes de nieve sonrojada a lo lejos.
Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.

La siguiente estrofa ahonda en el recuerdo de tal vivencia feliz, que viene caracterizada por la conciencia de saberse “a salvo” y, también, por una impresión de vaguedad e irrealidad que es recurrente en ciertos poemas de Gil de Biedma. Jiménez Heffernan considera que uno de los aciertos de su poesía es el examen de esos tonos vagos de la existencia⁴⁸¹. Quizás se pueda postular, además, que “esa irrealidad / de los momentos demasiado intensos” está relacionada con la quiebra de una percepción burguesa

480 Juan Egea considera que la narratividad cobra aquí especial importancia, como “herramienta epistemológica” de un poema que desarrolla un trauma (2004:53).

481 Dice Jiménez Heffernan: “Quizá donde más brilla Biedma es en esa constante investigación de lo indefinido (*vagamente* es un adverbio recurrente) que amenaza con colapsar los perfiles excavados de sus emociones verbales”. El crítico lo relaciona con una conciencia de la vergüenza íntimamente ligada a la percepción infantil del drama de la guerra civil (1993b:448).

del mundo, que entra en crisis ante las situaciones límite que denuncian la falacia de su transparencia. Aquí, está directamente vinculada a una condición social que es la que le posibilita tal recuerdo feliz. La propia actividad poética experiencial podría concebirse precisamente como una práctica de indagación en el espacio “algo borroso” de la vida para tratar de definir algún contorno nítido. Los frutos de tal indagación se verán a continuación.

La lejanía vital y de clase frente a los hechos históricos proyecta un aire de heroicidad y mitificación para el universo infantil, y la guerra no es la realidad de hambre y muerte que asoló España, sino una imagen literaria cargada con el aura de lo fantástico –“Segovia parecía remota / como una gran ciudad, era ya casi el frente”– o lo medieval caballeresco propio de los libros de aventuras: “un lugar heroico, / un sitio con tenientes de brazo en cabestrillo / que nos emocionaba visitar”. Este parece hecho a la medida del afán fabulador de los más jóvenes: “al alcance de los niños / tal y como la quieren”:

A salvo en los pinares
–pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete!–,
el miedo y el desorden de los primeros días
eran algo borroso, con esa irrealidad
de los momentos demasiado intensos.
Y Segovia parecía remota
como una gran ciudad, era ya casi el frente
–o por lo menos un lugar heroico,
un sitio con tenientes de brazo en cabestrillo
que nos emocionaba visitar: la guerra
quedaba allí al alcance de los niños
tal y como la quieren.

Sin embargo, la exploración en los terrenos movedizos (arenosos) de la existencia, así como el desasosiego que provoca el desajuste entre hecho y valor enunciado en el poema, tiene como consecuencia inmediata el descubrimiento de otra realidad siniestra que está demasiado cercana a la percepción idealizada de los niños, y que tan solo su simpleza reduce

a una visión no demasiado dramática: son esos “cinco fusilados” que yacen enterrados en un campo. Evidentemente, estos versos ilustran metafóricamente el surgimiento de una incipiente (mala) conciencia de clase –“sabíamos”– que posteriormente saldrá a la superficie –“la lluvia los desenterró”– y será incorporada al curso vital del personaje poético y de sus compañeros: “y los llevó río abajo”. Pero, además, el autoconocimiento suscitado por este hallazgo no puede desligarse de otro descubrimiento igualmente negativo: el de la muerte en el seno de la representación. Es significativo que este lugar sea solo avistado desde el refugio que da “el puente Uñés”, y que sea precisamente la superficie especular del agua la que devuelva una imagen de cadáveres a quien ose penetrar en esa “arena removida” de la identidad⁴⁸²:

A la vuelta, de paso por el puente Uñés,
buscábamos la arena removida
donde estaban, sabíamos, los cinco fusilados.
Luego la lluvia los desenterró,
los llevó río abajo.

Después, el yo lírico se detiene en el recuerdo de un día en particular: una excursión a un pueblo cercano que retrotrae “una nítida imagen de la felicidad” mediante esa misma apariencia legendaria –“un billete de vuelta al siglo diez y seis”– y permite así al yo poético ofrecer otra justificación para su recuerdo: “Qué niño no lo acepta?”⁴⁸³. Tras ello, el poema concluye rememorando el episodio que clausura ese tiempo detenido y jubiloso: el fin de la guerra y la vuelta a la ciudad. A la añoranza inicial de aquel paraíso

482 Juan Egea resalta la importancia significativa de estos elementos que aparecen un tanto descentrados de la línea principal del poema: “Lo que podría instituirse en el centro significativo de la enunciación (el fusilamiento, los cadáveres, la muerte misma) queda siempre un poco más allá de la realidad inmediata a la que se accede. Lo histórico, que podría coincidir aquí con lo violento, tiene sólo la presencia que manifiestan sus indicios” (2004:59).

483 La estrofa es la siguiente: “Y me acuerdo también de una excursión a Coca, / que era el pueblo de al lado, / una de esas mañanas que la luz / es aún, en el aire, relámpago de escarcha, / pero que anuncian ya la primavera. / Mi recuerdo, muy vago, es sólo una imagen, / una nítida imagen de la felicidad / retratada en un cielo / hacia el que se apresura la torre de la iglesia, / entre un nimbo de pájaros. / Y los mismos discursos, los gritos, las canciones / eran como promesas de otro tiempo mejor, / nos ofrecían / un billete de vuelta al siglo diez y seis. / Qué niño no lo acepta?” (2005:121).

perdido –“me quedó unos meses / la nostalgia de aquello”– le sucede un proceso de reflexión que tiene como vehículo el paso del tiempo y que le ha permitido someter su vivencia a un filtro crítico. La conciliación entre hecho e idea va a menudo unida a un desajuste temporal, como ha sabido ver Gonzalo Corona (1996)⁴⁸⁴: “Quien me conoce ahora”, explica el yo poético desde la atalaya adulta, “dirá que mi experiencia / nada tiene que ver con mis ideas”. La evolución de sus juicios sobre la contienda –“mis ideas de la guerra cambiaron”– han dependido de una conciencia creciente facilitada por el paso del tiempo –“después, mucho después”– y, es de suponer, por la labor analítica e indagatoria de una poesía íntimamente ligada a la negatividad:

Cuando por fin volvimos
a Barcelona, me quedó unos meses
la nostalgia de aquello, pero me acostumbré.
Quien me conoce ahora
dirá que mi experiencia
nada tiene que ver con mis ideas,
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron
después, mucho después
de que hubiera empezado la posguerra.

Algo parecido se observa en “Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera” (2005:77), el otro poema propuesto por García Montero como ejemplo del estadio evolutivo en que Gil de Biedma desarrolla una hostilidad contra la propia clase que suscita cierta escisión en el sujeto. Un examen detenido del texto permitirá, de nuevo, hallar una negatividad que, significada mediante ese “resentimiento” famoso, conjuga la incomodidad

484 En “Langbaum y la “actualización del pasado” como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, Gonzalo Corona explica que el tiempo es precisamente un recurso privilegiado para “provocar el desajuste entre la “experiencia” (lograda a través del paso del tiempo y cargada de sensaciones inmediatas) y las “ideas” asumidas o aprendidas racionalmente” (1996:260). También Rovira asume esa distancia temporal como clave en la experiencia de desajuste al aludir al “difícil maridaje de dos ópticas distintas: la del niño feliz a causa de la guerra y la del adulto que sufre las consecuencias de ella” (1986:289). Por su parte, Roberta Quance cree que este contraste genera una tremenda ambivalencia en toda la obra de Gil de Biedma, que trata de boicotear unos orígenes frente a los cuales no deja de sentir nostalgia. Este poema probaría cómo “Gil de Biedma’s poetry appears above all to dramatize a renunciation of the self, a disavowal of the past, which remains, despite his misgivings, obstinately desirable” (1987:297).

que produce una identidad definida en términos de una condición ideológica negativa (la burguesa) con un insoslayable desasosiego derivado del resquebrajamiento de las instancias de representación tradicionalmente ligadas a tal condición. En este sentido, el teatro destruido sirve como símbolo ambivalente o doble y se une a los fusilados que reaparecerán de nuevo al final del poema, o al agua furtiva que aloja la muerte en su interior.

El poema guarda evidentes similitudes con “Sonata triste para la luna de Granada”, una de las composiciones en las que estudiábamos la huella lorquiana en la poesía de García Montero. Si Lorca era la presencia espectral que invadía un territorio encantado, parece bastante evidente que “Barcelona ja no és bona...” constituye el modelo consciente en varios aspectos. Sobre todo está presente en la estructura de repaso histórico y socioeconómico de la ciudad natal que ambos formulan, así como en el retrato de una burguesía en decadencia que constituye el ámbito de procedencia sociológica de los dos poetas. La actitud de estos diverge, no obstante: mientras García Montero se distanciaba de ella, Gil de Biedma asume su pertenencia íntima a una clase de la que trata de distanciarse.

Para García Montero, el divorcio entre hecho y valor se da aquí en términos de una “tensión entre mito y realidad social” que expresa “la lejanía frente a su propia clase” y “la decadencia” de esta (1993c:184). La preocupación temporal de Gil de Biedma y su conciencia de la caducidad hallarían una proyección peculiar en la fortuna de una clase condenada a la desaparición; de ahí ese empleo del fragmento de la composición de Rodrigo Caro “A las ruinas de Itálica”. En esta, el escritor barroco compara el paisaje de escombros que ha dejado la destrucción de la Sevilla romana con un “despedazado anfiteatro” que simboliza la precariedad de la gloria y los afanes humanos. Su recuperación por parte de Gil de Biedma tendría ese mismo propósito⁴⁸⁵ pero, al igual que sucede con “Intento formular mi experiencia

⁴⁸⁵ Así lo ha visto Rovira: “Así, el recorrido por las ruinas de Itálica que arma la estructura de la “Canción” se convierte aquí en un paseo por la montaña de Montjuic, presidido, como en el modelo, por el contraste entre las glorias pasadas y la ruina presente. Sin embargo, lo que en la “Canción” es teatro vacío que se presenta a sí mismo como escenario de la labor destructora del tiempo, es ahora, además,

de la guerra”, esta imagen encarnaría también de manera inmejorable el aniquilamiento del escenario empleado para su representación. Así dicen los versos de Caro citados por Biedma:

Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo! representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago.

El poema de Gil de Biedma comienza recreando retrospectivamente la imagen de una joven pareja burguesa, que es presentada desde la lejanía enunciativa. Un yo poético los contempla desde la distancia de una fotografía, tal como se dirá en la segunda estrofa: “En los meses de aquella primavera / pasaron por aquí seguramente / más de una vez”. El yo poético deja claro, no obstante, el artificio de una memoria simulada, posibilitada por una conciencia a posteriori y por un ejercicio de imaginación poética –“los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos”– y recrea el entorno de esa pareja, manifiestamente acomodado. De nuevo el calor –“la capota del coche salpicada de sol”– va unido a la confortabilidad que se desprende de una serie de referentes que revelan un claro origen burgués: el propio coche de importación, “el Chrysler amarillo y negro”, así como el paisaje de “jardines” y “sombrillas” del “restaurante al aire libre”. Es también curioso que tanto Gil de Biedma como García Montero hayan escogido el rutilante ruido de los motores para significar el auge de la burguesía: el “rumor de los neumáticos” recuerda sin duda a aquellos “motores rugientes” que el granadino mencionaba en “Sonata triste...”⁴⁸⁶. Evidentemente, el intertexto obvio de “Sonata triste...” es el de Gil de Biedma:

el símil del campo de batalla del progreso histórico” (1986:180).

486 Se pueden recordar aquellos versos de “Sonata triste para la luna de Granada”: “Las calles se llenaron de motores rugientes / y la frivolidad / como una enredadera brillante por los ojos / nos ofreció de pronto / templada carne, lámparas de araña”.

En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez.
Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,
o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.

La segunda estrofa revela la auténtica identidad de esa pareja que participa –“él examina un coche muchísimo más caro”– de la misma condición acomodada descrita: son los padres del yo poético, quien los reconoce gracias a “las fotografías”, un objeto que manifestaba cierto estatus y que al mismo tiempo constituía un instrumento de representación naturalista acorde con la cosmovisión burguesa⁴⁸⁷. En ellas, “ella se vuelve a mí, quizá esperándome”, por lo que la ascendencia de clase del sujeto poético queda entonces clara. Sin embargo, “el vaivén de las rosas en la pérgola” instaura una amenaza de desequilibrio para toda esa belleza burguesa, que es la que se proyecta como una “sombra” en la prehistoria del personaje, al reflejarse en los “pacientes ojos de embarazada” de su madre. El último verso explicita el emplazamiento temporal de la escena, facilitado por la voluntad testimonial de la fotografía: “Era el año de la Exposición” remite a 1929, año de la Exposición Universal de Barcelona y fecha de nacimiento del poeta. Se trata de una impostación similar a aquella con que se abría el poema “Los automóviles” de García Montero, que ya hemos visto⁴⁸⁸:

487 Además de ser un medio de representación naturalista propio de la cosmovisión burguesa, la fotografía era en sus inicios, según Barthes, un “bien restringido” que servía para “hacer alarde de un nivel financiero y social” (2009:33).

488 El poema, que se ha analizado en el capítulo anterior, comenzaba así: “Los automóviles llegaron aquí un año de repente, / y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos / cincuenta y ocho entonces”. El yo poético identificaba el inicio del tiempo con el nacimiento de su yo biográfico.

Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
—un Duesenberg *sport* con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra—
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición.

A partir de ahí la voz poética indaga en las consecuencias de esta génesis ideológica. El descubrimiento de su pertenencia a esta clase —“yo estuve aquí”— desde un estadio anterior al nacimiento y a la propia conciencia —“así ... dentro del vientre de mi madre”— es presentado como una condición casi congénita, que está en la base de la atracción ambigua que confiesa sentir por los escenarios de su destrucción. Es significativo que “estos sitios destartados” que representan el ocaso de la burguesía sean a su vez objeto de una ambivalente sugestión —“me trae”— definida en unos términos —“algo oscuro, ... algo anterior”— que parecen desarrollar aquel elemento de “sombra” relacionado con la figura maternal. Además, permiten relacionarlo con el ámbito de lo Imaginario lacaniano, ese estadio prelingüístico y prenatal irreductible a toda representación simbólica⁴⁸⁹. De hecho, este es objeto de una mención aproximada e imprecisa —“algo”— que posee ciertos tintes siniestros:

Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartados.

⁴⁸⁹ Antonio Armisén realiza una lectura psicoanalítica de este poema y liga esta imagen, de connotaciones fuertemente edípicas, con la mala conciencia. Así, dice sobre el retorno al útero materno que esa atracción ambivalente hacia lo oscuro supone: “Si surge como evocación nostálgica de un paraíso amniótico, se constituye también como prefiguración simbólica de un segundo nacimiento, de una nueva conciencia crítica” (1996:159). A pesar del optimismo implícito en esa posibilidad de renacer, la conexión de la mala conciencia con lo más íntimo de la identidad indica el desgarramiento que supone el desclasamiento.

En el origen del yo está la condición oscura de su pertenencia a una clase maldita. Pero, leído metapoéticamente, indica una ascendencia tenebrosa para una identidad, la textual, que se erige sobre la opacidad del lenguaje. Esos “sitios destartalados” no serían entonces solo un diagnóstico sobre la decadencia de una clase social sino, al tiempo, una certificación de la condición resquebrajada de la génesis escritural del yo.

La progresión del poema avanza en la indagación de ese sentimiento de fascinación. Su objeto va quedando más o menos precisado: el personaje opta por merodear entre los escenarios de la decadencia burguesa, que solo desprenden la vacuidad de la cosmovisión que los ha erigido. Así, en sus “paseos” busca unos “edificios” que están “tristes”, quizá por hallarse deshabitados; las “estatuas” cuyo brillo efímero y coqueto –“manchadas con lápiz de labios”– no ocultan su condición inerte y petrificada, y los “rincones del parque” están sometidos a una caducidad –“pasados de moda”– que no alivia el saberlos lugares de encuentro erótico. Así, el sujeto soslaya la experiencia armónica que le ofrecen “los árboles y la naturaleza” y que aparece exaltada en otros poemas como “Ribera de los alisos”⁴⁹⁰. En esta late incluso otra posibilidad de significación “furtiva” que contradiga la habitual. El agua ya no es superficie ni espejo del referente, sino que, invirtiendo el sentido tradicional, aparece reflejándose ella en las hojas –“el susurro del agua corriente / furtiva, reflejándose en las hojas”– en una imagen que parece proponer el protagonismo del lenguaje en una poesía con destellos marcadamente autorreferenciales.

La razón de esta elección podría ser que, pese a haber percibido la negatividad en el seno de la identidad de clase –identidad que, no lo olvidemos, está configurada escrituralmente–, el yo poético prefiere arriesgarse a profundizar en esa experiencia desasosegante en lugar de

490 En el poema “Ribera de los alisos”, por ejemplo, el sujeto lírico recorría sus recuerdos para tratar de hallarles un sentido que pudiera ser objetivamente legítimo y un tanto universalizable. El regreso a los parajes de la infancia y el refugio en la naturaleza proporcionan un sentimiento de armonía agradable, con cuya enunciación finaliza la composición: “Algo que ya no es casi sentimiento, / una disposición / de afinidad profunda / con la naturaleza y con los hombres, / que hasta la idea de morir parece / bella y tranquila. Igual que este lugar” (2005:131).

rendirse al refugio que le ofrece una naturaleza cuya sensualidad puede ser una trampa para engañar al juicio.

Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
—y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera—,
yo busco en mis paseos los tristes edificios,
las estatuas manchadas con lápiz de labios,
los rincones del parque pasados de moda
en donde, por la noche, se hacen el amor...

Por otra parte, la cualidad de ese sentimiento se despliega en toda su ambivalencia como una mezcla de “la nostalgia de una edad feliz / y de dinero fácil” con algo que aparece como fruto de una evolución ideológica posterior y en el que se cifra la condición desclasada del yo poético: “este resentimiento / contra la clase en que nací”. Esta conjunción recupera la dialéctica de seducción y aversión relacionada con la percepción de lo siniestro. La complacencia en “ver mordida, / ensuciada la feria de sus vanidades” deriva del discernimiento de la vacuidad que el sujeto lírico apreciaba en los “sitios destartalados” y que, en la medida en que es la propia de la burguesía, afecta también a la visión de mundo del yo: así, “el capitalismo de empresa familiar” del “mundo de mi infancia” constituye el origen de su “mitología” personal. La dualidad, el encuentro de apego y desapego respecto a la propia clase, es lo que hace que tal descubrimiento se enuncie desde cierto tono elegíaco en los tres últimos versos:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades,

por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia –bien lo veo–
con el capitalismo de empresa familiar!

Frente a la tentación conciliadora que podría dar la naturaleza, el yo poético prefiere atender a lo disconforme y ahondar en la negatividad que emana de un desajuste identitario y escritural. A propósito de este poema, Pere Rovira ha hecho notar cómo el desclasamiento estaba unido a una conciencia redobladamente dolorosa⁴⁹¹. Todo lo contrario de las maniobras propias de la ideología burguesa que, como ha estudiado Althusser (2004) y explicaba Juan Carlos Rodríguez en textos ya vistos (1990), ensayan siempre conciliaciones aparentes para todo conflicto: una de ellas es la que permite esa “pax burguesa” que “reinaba en los hogares y en las fábricas” y a la que coadyuba el aislamiento que vivía España en la posguerra. Este aislamiento la hacía totalmente inmune a las luchas de clase existentes de otros lugares: “Rusia estaba muy lejos / y muy lejos Detroit”.

Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa
reinaba en los hogares y en las fábricas,
sobre todo en las fábricas – Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.

491 Dice Rovira. “La “conciencia de la mala conciencia” no es, pues, un exorcismo, sino un ejercicio de autoconocimiento a partir del que se identifica el germen de las tendencias anímicas dominantes en el protagonista de *Moralidades* ... Los íntimos deseos de felicidad del personaje suelen chocar con la realidad de su entorno y, viceversa, sus intentos de aprehensión de lo real han de vencer el hábito del “ejercicio de irrealidad” en que fue educado de niño. El dolor es un sentimiento subyacente en todo el conflicto y que el poeta, en su afán de autenticidad, no puede escamotear” (1986:154). Unas páginas antes, ha incidido sobre este punto en unas palabras sintomáticas en la medida en que inciden en una línea comparativa respecto al desclasamiento de García Montero, tal como lo veremos en el siguiente apartado y queda implícito en el paralelismo, aquí trazado, con “Sonata triste...”: “La “mala conciencia burguesa” se configura, pues, desde la coexistencia de sentimientos contradictorios –remordimiento, añoranza, rencor–. No estamos ante el “tipo” unidimensional bajo el que tantos poetas escamotean su experiencia: el testimonio social de Jaime Gil de Biedma consiste en mostrar la conciencia escindida de un poeta burgués en desacuerdo con su clase, y su realismo consistirá sobre todo en el tratamiento realista de esa apariencia, en no eludir, cuando sea preciso, el conflicto entre la vivencia y las ideas del personaje, en saber mostrar su contradicción sentimental” (1986:150-1).

El ahondamiento progresivo en el divorcio entre hecho y valor ha permitido al sujeto desentrañar la verdadera naturaleza de aquella sensación de irrealidad a la que ha aludido en anteriores poemas⁴⁹², y definir mejor sus contornos mediante sucesivos acercamientos reflexivos. Tal impresión procedía de la artificialidad de una experiencia, la suya personal, que aún siendo feliz era radicalmente injusta y no correspondía a la realidad objetiva de los hechos. En este sentido, la revelación de que “todo fue una ilusión” hoy “envejecida” vendría a cumplir uno de los objetivos de la conciencia entendida en términos marxistas: el de denunciar la falacia naturalista que reside en percibir el modo cotidiano de aproximación a la realidad como transparente y neutral. Este es el que entraría en declive aquí. Otro verso parece elevar a primer plano la caducidad de tal aproximación, aludiendo a la inutilidad de una de sus corporeizaciones urbanas fundamentales: la perspectiva urbana. En “estas perspectivas desiertas bajo el sol” se condensa la desautorización de un tipo de representación basado en el orden y la exactitud supuestamente tomadas de la naturaleza y que, como han estudiado Lefebvre o Benjamin, desde Alberti hasta Huysmann no han sido sino proyecciones de la ideología burguesa sobre el espacio urbano⁴⁹³.

492 En el poema “Ribera de los alisos” también existe una mención a la sensación de irrealidad que, vinculada a una “conciencia engañada”, podría relacionarse con la falsa apariencia de naturalidad que proporciona la ideología al estado de cosas imperante. El poema dice: “Sueño de los mayores, todo aquello. / Sueño de su nostalgia de una vida más noble, / de otra edad exaltándoles / hacia una eternidad de grandes fincas, / más allá de su miedo a morir ellos solos. / Así fui, desde niño, acostumbrado / al ejercicio de la irrealidad, / y todavía, en la melancolía / que de entonces me queda, / hay rencor de conciencia engañada, / resentimiento demasiado vivo / que ni el silencio y la soledad lo calman, / aunque acaso también algo más hondo / traigan al corazón” (2005:130-131). Los vínculos entre esta percepción de irrealidad y la conciencia crítica han sido apuntados por Corona (1991:19) y Mangini (1979:120).

493 La teoría espacial contemporánea, especialmente aquella amparada en el materialismo crítico, ha venido cuestionando la raíz positivista del pensamiento urbanístico occidental. En su estudio clásico sobre la producción ideológica y social del espacio, Henri Lefebvre explicaba cómo las leyes de la perspectiva nacían dentro de una planificación urbana diseñada a medida de las necesidades de una incipiente burguesía en la Toscana (2004:78) y cómo, siglos más tarde, el proyecto con el que Haussmann remodeló el suelo parisino obedecía a los intentos de instaurar una visibilidad absoluta en el trazado urbano que permitiera el ejercicio centralizado del poder y la autoridad (2004:312). También Walter Benjamin criticó el plan urbanístico de Haussmann en su *Libro de los Pasajes* (escrito en las décadas veinte y treinta), por suponer una muestra del poder y la cosmovisión burguesa: “El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas ... La actividad de Haussmann se encuadra en el

Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.
Todo fue una ilusión, envejecida
como la maquinaria de sus fábricas,
o como la casa en Sitges, o en Caldetas,
heredada también por el hijo mayor.

El envés de esa perspectiva naturalizada y “heredada” por un sistema socioeconómico igual que “la maquinaria de sus fábricas / o como la casa en Sitges” es el que aparece en lugares recónditos y alejados que, como la “montaña”, desafían la superficialidad y la apariencia. No se puede dejar de ver en esos “fosos quemados por los fusilamientos”, donde las víctimas de la guerra y los obreros se hermanan, una línea de continuidad con aquellos “cinco fusilados” de “Intento formular mi experiencia de la guerra” y, también, con ese ámbito “oscuro” y “anterior” que el poeta se proponía examinar a lo largo del poema. La indagación en la (mala) conciencia de clase trae consigo el descubrimiento de la alteridad que después explotarán los poemas del desdoblamiento. Pero este hallazgo depende directamente de la exploración de zonas de significación poéticas distanciadas del naturalismo burgués y relacionadas, en cambio, con la ambivalencia de lo siniestro y con la conjunción de imagen y muerte.

El yo poético sube entonces “montaña arriba”, hacia un lugar cuya elevación permite, dado el contraste con los espacios subterráneos implícitos en aquel espacio prenatal “anterior” y “oscuro”, verlo como el fruto de un incremento o elevación en su autoconocimiento del personaje. Este sube “despacio por las escalinatas”, en una imagen que recuerda también a aquella con la que García Montero se proyectaba sobre Granada en “Sonata triste...”⁴⁹⁴. El saber acerca de su propia filiación le hace caminar

imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero” (2004:47).

494 En la última estrofa de “Sonata triste...”, la voz poética se proyectaba sobre la ciudad cuya historia acababa de repasar, en una imagen inevitablemente emparentada con la que esta última estrofa del poema de Gil de Biedma presenta: “La soledad respira más allá / de las grúas / y mi cuerpo se extiende / por una luz en celo que adivina / los labios de la sierra, / la ropa por las torres de Granada”. La diferencia entre este “y yo subo despacio por las escalinatas” y aquel “y mi cuerpo se extiende por una luz en

“tropezando en las piedras” que, de modo muy significativo, se enzarzan en “las raíces” de “las higueras”; asimismo, la conciencia de la otredad recién descubierta –y manifestada en esa alusión a “estos chavav nacidos en el Sur”– le hace sentirse “observado”:

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando en las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavav nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir.

En la última estrofa culmina el ejercicio de desclasamiento, con el deseo de que estos jóvenes adquieran el poder y confirmen la lección de la dialéctica marxista “haciéndose más fuertes al final que el patrón que les paga...”⁴⁹⁵. La problematización de la identidad y de la representación efectuada en diversos puntos del poema halla aquí su escalón más elevado: el escenario en el que la representación burguesa tenía lugar está destruido y, como en el poema de Caro, es solo un “despedazado anfiteatro” que convierte en papel mojado “las fotografías” y “las perspectivas”. Estos, junto con los “neumáticos”, “edificios”, “estatuas” o “fábricas”, también forman parte de esas “nostalgias de una burguesía”:

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga

celo” radica en el encuentro con la alteridad implícito en el poema del catalán. Para Quance, el final del poema enuncia la soledad espectral a la que queda reducida la burguesía: “What makes this ending so moving is the irony that the poet has levelled against himself as a fruit of the bourgeoisie. The image of the poet with which we are left is truly spectral. He is a lone figure who haunts the past in order to divest himself of it and, yet, at the same time, to renounce any claim to what might lie ahead” (1987:303-4).

⁴⁹⁵ Este ejercicio de desclasamiento depende, según Jiménez Heffernan, de un ejercicio de impostación: “Su mala (*unglückliche*) conciencia no era un motivo de infelicidad trágica, sino un horizonte de impostada y feliz enunciación” (1993b:447). Impostada o no, lo cierto es que ofrece una dosis de negatividad superior a la de García Montero.

y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Que la negatividad de la exploración subjetiva no depende solo de una condición desclasada sino que está íntimamente vinculada con la escritura y la experiencia queda especialmente patente en los poemas que presentan un desdoblamiento. Se ha visto cómo García Montero explicaba que la hostilidad biedmiana contra el mundo acababa siendo interiorizada contra sí mismo en “Contra Jaime Gil de Biedma” (2005:143), en la etapa evolutiva que precedía al silencio final del poeta⁴⁹⁶. Si se examina el “debate entre la persona y el personaje poético” al que alude García Montero, se podrá percibir que está directamente ligado a dos fuentes de negatividad inherentes a la tradición experiencial: por una parte, el paso del tiempo y el consiguiente empobrecimiento vital, tanto de la experiencia como de la voluntad de reflexión crítica del sujeto. Por otra, la condición intensamente mediadora y refractaria del lenguaje, que instala una alteridad siniestra en el seno de una identidad construida textualmente. Ambos factores resultan en la cristalización de un yo poético que eclipsa y anula a una instancia empírica que, envejecida, ya no se siente con fuerzas para hacerlo evolucionar y cambiar.

La profunda antagonía entre persona y personaje deriva por tanto de un medio, el escritural, que instala la extrañeza en el seno de lo propio y problematiza intensamente la identidad: esta acción refractaria se simboliza en el espejo que no devuelve sino una imagen distorsionada y despedazada del yo. El espejo se une, pues, al teatro despedazado y a los cadáveres a

496 Se puede recordar lo que decía el poeta granadino acerca de este poema y de *Poemas póstumos* en general: “Esta perspectiva de sinceridad literaria mantiene su tensa lejanía, sin pretender una más acomodada y falsa identificación himnica. Las hostilidades se vuelven contra él mismo en muchos versos de *Poemas póstumos*, donde se enfrentan los propósitos de felicidad y las miserias reales. En algunos casos, como en “Contra Jaime Gil de Biedma”, el debate se produce literalmente entre la persona y el personaje poético” (1993c:185).

la hora de instaurar lo siniestro en el ámbito de una representación pretendidamente figurativa. Este hecho, como ya se ha visto, era relacionado por Agamben con la represión secular de otros modos de significación en la tradición occidental.

El poema enuncia un diálogo con un tú que enseguida se reconoce como “alter ego” del yo –“embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes”– y que es presentado como una instancia tremendamente poderosa, en la medida en que impide evolucionar a un yo que pretende “cambiar de piso” y “renunciar a la vida de bohemio”⁴⁹⁷. Es significativo comprobar cómo esta incapacidad de evolución, que tematizaría el encierro del poeta dentro de su personaje, se plasma mediante una imagen un tanto teatral: esos “visillos blancos” se asemejan a un telón que solo encubre un contenido, el interior, concebido nuevamente como un espacio subterráneo y oscuro. En el “sótano más negro / que mi reputación” se reconoce una reformulación de aquel boquete de “Arte poética”, de aquel espacio anterior y oscuro de “Barcelona ja no és bona...” y de las fosas de cadáveres, pero también advertimos una conciencia acusada de la siniestralidad interna del yo que supera incluso cualquier juicio externo. Lo más importante es, sin embargo, que la representación de la subjetividad se enfrenta siempre a la opacidad: las cortinas solo sirven para presentar una zona tenebrosa que acaba por constituir, recuperando otro poema de Gil de Biedma al que García Montero alude, el único argumento de la obra⁴⁹⁸:

497 El poema ha sido objeto de diversas lecturas. Mangini cree que enuncia una riña entre amantes que después, mediante un efecto sorpresa, se revela como una riña interior (1979:91 y siguientes); Rovira cree que la dualidad íntima se halla explícita desde el principio y ve en el “monólogo ante el espejo” la pelea entre un Jekyll que, “consciente de la edad que tiene, increpa a Hyde” (1986:318). Para Aullón de Haro, se trata de un “diálogo interior” (1991:74). En *La poesía del nosotros*, Juan Egea ofrece una sugestiva lectura de este poema y de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” en términos de deconstrucción de la categoría lírica de autoría (2004:126 y siguientes). Persin también lo lee en términos metapoéticos y cree que la lucha se da entre el poeta y una realidad Otra que siempre queda al margen del lenguaje: “Through this particular poetic text Gil de Biedma also profiles the relationship of poet and poem, (self-)portrait and artist, text(s) and reader, word and image (both verbal and visual), the frame and its contents, word and silence, art and life. From a metapoetic perspective, it offers a record of the poet’s failed yet successful attempt to finally get it right, to overcome the barrier of language. The battle of Self and Other could be interpreted as a metaphor for the artist’s struggle with Otherness, that which is forever beyond the artist’s grasp” (1997:127).

498 En su paráfrasis de esta pieza, García Montero recrea expresiones procedentes de “No volveré a ser joven”, un poema de *Poemas póstumos* que describe la transición entre la juventud y la madurez como

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación –y ya es decir–,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Las dos estrofas siguientes ahondan en los rasgos de este “alter ego”. Su recurso a la vida nocturna y bohemia –“las barras de los bares / últimos de la noche, los chulos, las floristas...”– quizás busca no desprenderse del último “resto penoso” de su juventud, en un “intento patético” por conservarla. En esta línea, la referencia a “tu estilo casual” y “tu desenfadado” y a “tu encantadora / sonrisa de muchacho soñoliento / –seguro de gustar–” vienen a confirmar que el doble es la versión solidificada de un yo más joven, en el cual el actual yo ya no puede reconocerse, pero frente al que tampoco puede luchar porque es el que se ha materializado mediante la escritura. Esto queda metaforizado en la imagen del “espejo”: “la cara destruida” que este le devuelve muestra el poder subversivo y aniquilador que ejerce una superficie que el poeta había concebido como destinada a servir de reflejo narcisístico del yo. Este hecho genera una anagnórisis cruel, a la que el sujeto poético prefiere no cegarse –“con ojos todavía violentos / que no quieres cerrar”– que quizá esté en la base de esa lucidez que García Montero aprecia en estos poemas últimos.

Otras expresiones enfatizan el desajuste entre ambas instancias en términos de temporalidad: “te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco”. El objetivo es resaltar los efectos “truculentos” de un hiato

el descubrimiento de que la vejez y la muerte son, más que los límites de un espectáculo que el sujeto puede elegir a su manera, la única trama de tal función: “envejecer, morir, / es el único argumento de la obra” (2005:150). El único contenido de la representación que aquel despedazado anfiteatro ponía en escena es, así, el paso del tiempo y la muerte.

temporal que está en la base de la contraposición entre persona y personaje (Coronas 1996). Tanto en el espejo como en la escritura ha quedado plasmado un yo juvenil que anula y confina al actual. La independencia entre ambos es tal que ese “alter ego” –que es ya más “alter” que “ego” como consecuencia de este proceso– aparece dotado de unos “ojos de verdadero huérfano”, ilustrando la condición completamente autónoma y desprovista de filiación empírica previa de una entidad escritural que, absolutamente emancipada, ya no presenta apenas semejanza con aquella:

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
–seguro de gustar– es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

En la siguiente estrofa, el yo expresa la autoconciencia adquirida –“si yo no supiese”– de las traiciones de una escritura dotada de un poder siniestro: además de devolverle siempre una alteridad ajena –“que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco...”– hay que

destacar la espectralidad inherente a los “regresos” fantasmales del tú. Estos provocan en el yo un profundo desasosiego: “una impresión confusa / de pánico, de pena y descontento, / y la desesperanza / y la impaciencia y el resentimiento” – que, además de confirmar la condición no estrictamente ideológica de este último sentimiento, aparecen causados por “la excesiva intimidad” que provoca el encuentro con uno mismo a través del lenguaje, una experiencia en absoluto agradable:

Si no fueses tan puta!
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

Esta experiencia inquietante emana directamente de cierta ambivalencia inscrita en el proyecto poético experiencial, como se ha propuesto en el apartado teórico y se va comprobando en el análisis de los poemas. Quizá la última estrofa sea especialmente significativa al respecto. Expresa de modo inmejorable cómo, pese al “horror por reconocerse” en otro totalmente degradado en que culmina la indagación subjetiva, el yo acaba aceptando a ese personaje, en una conciliación que reemplaza la precariedad por la degradación: “te llevaré a la cama, / como quien va al infierno ... torpemente abrazados, vacilando / de alcohol y de sollozos reprimidos...”. Este último abrazo, así como el “amarse a sí mismo” que él supone, es “innoble” porque implica una claudicación ante un alter ego negativo a la que probablemente el cansancio experiencial y el consiguiente agotamiento poético hayan contribuido:

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos,
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

No se puede dejar de relacionar esta composición con otra que está estrechamente vinculada a ella: “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” (2005:153). Si en el poema anterior se escogía la reconciliación penosa con el otro escritural, ahora se elige la rebelión y la lucha que acaba con el asesinato del personaje poético encubierto bajo el disfraz de un suicidio. Solo la muerte de lo escrito puede traer consigo el sosiego; en este sentido, el poema aportaría una clave para interpretar el posterior abandono de la poesía por parte de Gil de Biedma. En un entorno fuertemente alegórico que cobra la forma de *hortus conclusus*, el yo recuerda a su otro personaje desde la tranquilidad –“en paz al fin conmigo”– que le produce el saberlo muerto: “agolpadamente” ... “regresan “las imágenes felices / traídas por tu imagen de la muerte...”⁴⁹⁹.

Lo fundamental para nuestra hipótesis es que el poema enuncia esa progresión que dibuja la poesía de Gil de Biedma y que él mismo condensaba en la contraportada de la edición de *Las personas del verbo*. En un primer momento, la fascinación intelectual por conocerse permite considerar al personaje poético como el producto de un ejercicio atractivo y halagüeño.

499 Las tres primeras estrofas rezan así: “En el jardín, leyendo, / la sombra de la casa me oscurece las páginas / y el frío repentino de final de agosto / hace que piense en ti. / El jardín y la casa cercana / donde pían los pájaros en las enredaderas, / una tarde de agosto, cuando va a oscurecer / y se tiene aún el libro en la mano, / eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte. / Ojalá en el infierno / de tus últimos días te diera esta visión / un poco de dulzura, aunque no lo creo. / En paz al fin conmigo, / puedo ya recordarte / no en las horas horribles, sino aquí / en el verano del año pasado, / cuando agolpadamente / –tantos meses borradas– / regresan las imágenes felices / traídas por tu imagen de la muerte... / Agosto en el jardín, a pleno día.” (2005:153).

La posibilidad de construirse una identidad a la medida de los propios deseos aparece metaforizada en esa “casa espaciosa” –ya Bachelard explicaba que la imagen de la casa estaba asociada a la representación de la personalidad (2004:36)– en la que el sujeto goza de una “libertad completa” para conformarse. La comparación con “un convento abandonado” enfatizaría su cualidad de lienzo en blanco, dispuesto a ser llenado de rasgos al antojo de un creador que diseña su personaje como si fuera un juego: así, puede “buscar en los armarios” los atributos que mejor le sienten y “divertirse en la alternancia / de desnudo y disfraz, desempolvando / batines, botas altas y calzones”. La constitución de una identidad literaria entendida como una práctica lúdica le permite una relación afectiva y amable con su creación, implícita en los “viejos sueños eróticos” que solo tenían lugar en una etapa temprana, la de “nuestra adolescencia”. Pero este ejercicio incluye también cierta introspección íntima en una casa en la que, no lo olvidemos, el lenguaje es el amo y el que ofrece repertorios de palabras para conformar entidades autoficcionales: en ellas mismas late la inquietante presencia de “puertas secretas” que, como a estas alturas ya se sabe, conducían a sótanos negros:

Y las noches también de libertad completa
en la casa espaciosa, toda para nosotros
lo mismo que un convento abandonado,
y la nostalgia de puertas secretas,
aquél correr por las habitaciones,
buscar en los armarios
y divertirse en la alternancia
de desnudo y disfraz, desempolvando
batines, botas altas y calzones,
arbitrarias escenas,
viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,
muchacho solitario.

Después de una serie de estrofas que glosan el júbilo de aquella primera etapa, se revela que ese ejercicio feliz acaba degenerando en una práctica irritante y produce un intenso desasosiego: el personaje poético, el tú escritural, aparece como una entidad enferma y viciosa que acaba muriendo

en una “noche final de pastillas y alcohol / y vómito en la alfombra”⁵⁰⁰. La imagen del vómito es ya familiar: en ella culmina, como en Baudelaire y Lorca, la indagación en la identidad mediante un lenguaje que solo ofrece negatividad y destrucción:

Fue un verano feliz.
El último verano
de nuestra juventud, dijiste a Juan
en Barcelona al regresar
nostálgicos,
y tenías razón. Luego vino el invierno,
el infierno de meses
y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.

Por eso, la declaración expresada en los siguientes versos no resulta demasiado creíble: “Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. Este hecho parece quedar desmentido por los versos siguientes, en los que el yo poético atribuye al personaje escritural las metas más altas de su poesía: “De los dos, eras tú quien mejor escribía”. La referencia a esa “sordina romántica” que confiesa apreciar no puede dejar de vincularse con el desdoblamiento irónico que, presente en “Pandémica y Celeste”⁵⁰¹, constituye el origen de una hostilidad que acaba en muerte. Al provocar su suicidio, está al tiempo ejecutando una sentencia de muerte para una poesía erigida sobre la desazón que provoca la (auto)representación y dando un paso de cara al silencio. Por eso, cuando se pregunta “cómo será sin ti mi poesía”, quizás haya que sospechar la respuesta: no será :

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,

500 En esta línea, Rovira lee el poema como “la ruptura de una situación insostenible a través de la ruptura con un personaje al que no puede seguir dando vida” (1986:221).

501 “Pandémica y Celeste” es una composición de *Moralidades* en la que este desdoblamiento se da en forma de dos concepciones eróticas diferenciadas pero complementarias y procedentes ambas de una determinada lectura del *Banquete* platónico: el amor carnal y el espiritual.

la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica*...
A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía.

Los tres últimos versos revelan el fracaso inherente a la construcción de la identidad mediante el lenguaje: esos sueños de una vida textual han sido destruidos por un tú que, incapaz de cumplirlos, ha preferido corromperlos de antemano en una idea muy romántica⁵⁰²:

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos.

Este examen metapoético de los poemas de Gil de Biedma ha permitido poner de manifiesto la inestabilidad de un sujeto construido textualmente, que tiene una génesis oscura y subterránea y que se erige sobre imágenes de degradación, refracción y resquebrajamiento. Vendría a confirmar lo que ya ha hecho notar Margaret Persin: que esa “(dis)figuring gaze of Gil de Biedma” excede sobradamente los presupuestos realistas e ilustrados en la medida en que apunta a la inevitable “duplicitous reality of the poetic representation” (1997:129).

El análisis efectuado de la trayectoria de Gil de Biedma vendría a confirmar los indicios de negatividad que se localizaban en su proyecto teórico y que procedían de la tradición poética experiencial, así como de la filiación orteguiana implicada por la visión del lenguaje poético que desarrolla Ferraté. La poesía experiencial, además, parece enfrentarse

502 Cabanilles lee metapoéticamente estos tres versos. El fracaso del proyecto poético trataría de atribuirse a ese tú: “el yo incapaz de realizar los sueños hace que el tú los corrompa para después alejarse de él, sintiéndose agredido y al mismo tiempo superior” (1989:54). Juan Egea refuta las lecturas acerca de la muerte del personaje para encontrar en el poema “menos el testamento poético de su autor y más lo que este autor tiene que decir en torno al concepto de autoría” (2004:139). Quance cree que la composición ejemplifica una característica que la voz biedmiana ha poseído siempre: el carácter póstumo. En la medida en que se enuncia sobre la voluntad de aniquilar un pasado que es el que al mismo tiempo le sirve de base identitaria, todos los versos de Gil de Biedma dependen de una voz fantasmal (1987:305).

ineludiblemente al riesgo de agotamiento derivado de una construcción identitaria enfrentada constantemente a la mediación lingüística.

La integración de hecho y valor mediante la progresión poemática inducía a una reflexión sobre la identidad que, en la medida en que era ejecutada mediante el lenguaje, revelaba síntomas de una acusada y creciente inquietud ontológica. Esta supera toda naturaleza sociológica o de clase para relacionarse con un conflicto alrededor de la representación escritural del sujeto: es el caso de “Intento formular...” y de “Barcelona ja no és bona...”. En este sentido, el poeta acaba por descubrirse confinado en los límites de una creación, la verbal, que al tiempo lo define como ajeno: esta es la dinámica que se ha visto en “Contra Jaime Gil de Biedma” y en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. La autonomía del lenguaje poético acaba por revelarse en la conformación de un ente que certifica aquel desahucio de la vida que Agamben y De Man situaban en la palabra poética. El propio Ferraté, en sus reflexiones de raíz orteguiana sobre la expulsión de la intimidad, explicaba cómo acababan coincidiendo el autor y la figura escritural en una partida que, en la medida en que “su poesía” ha consumido por entero “su vida privada”, parece haber ganado el segundo. Hablando del silencio último del poeta, explica:

La convergencia entre el personaje elegido por las palabras del poeta y la persona del autor (otro personaje, hay que admitirlo) no es, sin embargo, tan regular como parece ni tan frecuente como se cree, y es, por lo mismo, característica del desarrollo de la poesía de Jaime Gil de Biedma. Dicha convergencia culmina en los *Poemas póstumos*, pero, paradójicamente, el personaje con quien el autor se enfrenta en ellos es más bien el que sus propios poemas le descubren (el que sus poemas anteriores le impusieron), y no el que sigue, ¡todavía!, atareado vigilándose, con maliciosa tolerancia *teasing himself out of despair*.

Jaime Gil de Biedma quisiera hacernos creer que “Jaime Gil de Biedma” ha muerto: no estoy dispuesto a seguirle. Lo que ocurre tal vez sea que Jaime Gil de Biedma, el poeta, no tiene ya con quien establecer diálogo en su poesía: su vida privada se ha consumado por entero en ella, sin dejar residuo (2009:221).

El propio Gil de Biedma parece reconocer esta dinámica como problemática de fondo en la que se abisma su poesía. En las famosas palabras con las que trata de explicar el acallamiento de su voz poética late una insoslayable conciencia del poder de un personaje poético que define como “ese atormentado tirano, ... ese Big Brother insomne, omnisciente y ubicuo” frente al que el escritor empírico –que no deja de ser otro personaje– carece de “libertad interior”. Y la cualidad espectral de tal personaje, en la que el sujeto se reconoce de modo parpadeante, viene reconocida en la mención a Narciso y Calibán que ya se ha explicado. La escritura poética convierte al “poeta” en “poema”: el objetivo de su tarea acaba siendo conseguido pero, en la medida en que se hace irreversible, esto sucede “en mala hora”. Después solo queda repetirse, seguir recreando versiones idénticas de algo ya fijado. Estas son las dos razones que esgrime Gil de Biedma⁵⁰³:

Una, que mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese Big Brother insomne, omnisciente y ubicuo. Yo, mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?” *All the rest is silence* (2005:contracubierta).

Esta conciencia está en la base de un agotamiento que depende también de la fuente experiencial. El cansancio derivado de la necesidad

503 Ferraté reivindicaba la influencia de su propio análisis en este autodiagnóstico de Gil de Biedma. En unas palabras introductorias a la edición que realiza, en 1993, de *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, se refiere al artículo que había escrito en 1968 para que sirviera como prólogo de las poesías de Biedma. A él pertenece el texto que se acaba de citar, y sobre él dice Ferraté: “Para concluir, creo que aún tengo derecho a sugerir al lector avisado que busque en los párrafos antepenúltimos y penúltimo del prólogo a cuya lectura le estoy introduciendo el origen de aquella, tan reputada, declaración final sobre sí mismo que le brindó el propio Jaime Gil de Biedma: “yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido”. Se lo insinué a mi amigo Jaime en uno de nuestros últimos encuentros, y se echó a reír. Bueno, yo entendí que me lo confirmaba. El lector tiene la oportunidad de decidir” (2009:183).

de reinterpretar constantemente la vida para someterla al juicio crítico que permite la integración entre hecho y valor se une al empobrecimiento progresivo de la experiencia vital. Las palabras de Lawrence Lipking en su estudio de las trayectorias literarias y vitales de los poetas son reveladoras de una amenaza que se cierne sobre todo proyecto poético experiencial: “Ever since Wordsworth, those poets who have taken their own experience both as the source and the goal of their work had to contend with exhaustion” (1984:188). No hay que olvidar que era precisamente Wordsworth el poeta que Robert Langbaum tomaba como punto de partida de la corriente que describe en el ensayo que Gil de Biedma toma como uno de sus principales referentes teóricos. A propósito de la influencia de Wordsworth y Coleridge en Machado –que, tampoco hay que olvidarlo, constituye otro de los precursores escogidos por García Montero– explica Jordi Doce cómo el esfuerzo por explorar la experiencia con el fin de darle un sentido aboca a los dos primeros a la extenuación:

Desde el momento en que establecemos como modalidad específica de la poesía romántica la exploración de la propia experiencia, la dramatización de emociones e ideas en el teatro erigido por los versos, vislumbramos que el poema puede convertirse en umbral de un estado en el que la escritura poética deja de tener sentido: la poesía de la experiencia es, pues, una negociación por la que sujeto y objeto pueden llegar a una tregua que se renueva en cada poema. En Wordsworth y Coleridge este acuerdo supone una tensión tan fuerte que acaba por agotarlos y mermar su capacidad imaginativa (2005:205).

Y algo parecido sucede con Eliot, otro de los pilares de esta propuesta. Esteban Pujals explica cómo el angloamericano habría caído víctima del cansancio que el propio Gil de Biedma certificaba en el último Guillén: a la necesidad de seguridades ideológicas, en el último Eliot se uniría la plasmación de “una verdad que no es la verdad imaginativa característica del poema, sino la verdad discursiva de un precepto ético o de una máxima filosófica” (2006:60). En *Four Quartets*, una serie de composiciones que Gil de Biedma ensalza y que García Montero cita en *Vista cansada* (2008),

Eliot estaría transmitiendo una “doctrina determinada de antemano” con la que evita el esfuerzo de interpretar una experiencia que pierde ya su papel fundamental como motor de un proceso cognitivo legitimado en su particularidad. “We had the experience but missed the meaning” (2006:126), dice Eliot. No hay que olvidar que los *Cuartetos* fueron compuestos por un Eliot que había abrazado ya el conservadurismo ideológico y estético. Explica Pujals:

... si desde una perspectiva que valore el desarrollo de recursos técnicos para revitalizar el texto poético puede verse en los *Cuartetos* una actitud regresiva, desencantada con la poesía y el mundo y en general poco prometedora de la revitalización de la experiencia que solemos esperar de un poema, también ocurre algo parecido con la experiencia misma que utiliza Eliot en *Cuatro cuartetos* para vehicular sus razonamientos. Porque la secuencia es principalmente una demostración de la falta de importancia de la experiencia, o de su importancia secundaria, funcional sólo en la construcción de la fe en la existencia de un ámbito que trascienda (2006:58).

El paso del tiempo parece obstaculizar el desarrollo de una poesía que pivota alrededor de una experiencia que poco a poco va perdiendo su intensidad. Hemos visto cómo Gil de Biedma, pese a su conciencia acerca de la autonomía del personaje poético (*inventado, imaginado*), reconocía en sus vivencias la fuente de su poesía. También Ferraté y otros críticos asumían una interdependencia mutua de vida y obra, en una dialéctica que veía en la primera el material o la fuente de la segunda⁵⁰⁴. Explica Jiménez Heffernan a propósito de Gil de Biedma que “el confesionalismo brilla si la vida es interesante” (1993b:448), en una lección que no habrían aprendido muchos de sus imitadores. Quizás su propia vida hubiera dejado ya de serlo. En una entrevista con José Batlló en 1982 contenida en el volumen *Conversaciones* (2002), Gil de Biedma se quejaba de la falta de viveza

504 Valente desarrolla una idea parecida en un poema escrito tras la muerte de Gil de Biedma incluido en *No amanece el cantor* (1992): “La triste premeditación de lo ensayado desustanció lo escrito. Hubo fuego en su vida, suponemos, pues fue por él al cabo consumido” (2006:493).

vivencial de la mediana edad, que lo incapacitaba para escribir de sí mismo tanto como la cristalización lingüística de su identidad:

No puedo hablar de mí mismo ahora porque tengo una identidad ya asumida que no precisa imaginación, ni considero que el ser un hombre de edad madura sea un tema poético porque es una edad en la que no pasa nada, sólo cosas que pasan a los demás (2002:159-160).

Probablemente esto también contribuyó al silencio final del poeta. Una vez solidificada una determinada versión de sí mismo, la mediocridad de la madurez no le suministraba ya ningún material susceptible de generar otro personaje más actualizado.

“What remains when the last veil is lifted?”, se pregunta Lipking, que contrapone la fortuna de las poéticas experienciales con la opción de un Rilke que se abismaba sobre “another life, more true; something invisible”⁵⁰⁵ (1984:188). Algo parecido es lo que opina Ferraté que, tras identificar perfectamente el encierro de Biedma en su propio personaje y el agotamiento de sus vivencias, anima al catalán a abismarse en el lenguaje explorando la senda de “la vida impersonal” (2009:221)⁵⁰⁶. En ambos casos, un emanciparse definitivamente de cualquier sombra de la vida empírica. En cierto modo, los poemas de *Un invierno propio* (2011), el poemario más reciente de Luisa García Montero, aunque fuertemente anclados en un punto de vista individual, ofrecerían indicios de una veta más abstracta en su voluntad meditativa y, sobre todo, en las conclusiones aforísticas que dan título al poema.

505 Dice Lipking: “Another life, more true; something invisible. That is the answer, at any rate, of one modern poet whose career has often been regarded as exemplary: Rainer Maria Rilke. No poet, not even Virgil, has ever possessed a stronger sense of destiny” (1984:188).

506 Dice Ferraté al final de su ensayo: “Jaime Gil de Biedma quisiera hacernos creer que “Jaime Gil de Biedma” ha muerto: no estoy dispuesto a seguirle. Lo que ocurre tal vez sea que Jaime Gil de Biedma, el poeta, no tiene ya con quien establecer diálogo en su poesía: su vida privada se ha consumado por entero en ella, sin dejar residuo. Pero a “Jaime Gil de Biedma” (¿y por qué no también a Jaime Gil de Biedma?) le queda todavía mucha vida por delante, la más interesante, que es la vida impersonal, la única donde no hay derrota, donde todo sea tal vez propósito y sentido, pero donde ya ni siquiera el propósito y el sentido importan, porque ya todo es, simplemente, obra”. (2009:221).

5.3. La renovación de la experiencia. La fatiga de la vista y de la memoria

Se ha visto cómo la trayectoria de Gil de Biedma acababa presa de una negatividad íntimamente relacionada con el lenguaje. Por una parte, su tan mentada mala conciencia de clase incidía de lleno en un problema de representación: la de la imagen propia que acababa cristalizando en un personaje independiente del autor y capaz por tanto de anularlo. El empobrecimiento vital propio de la madurez dificultaba también la renovación de una poesía basada en la recreación confesional. La cuestión no parece muy diferente en el caso de García Montero; sí lo son, sin embargo, los términos de su reacción. Llegado a un punto avanzado en su carrera, el granadino corrobora su confianza en la capacidad referencial y comunicativa de la palabra y en la constante posibilidad de evolución poética y personal. Se pueden estudiar los derroteros que toma esta voluntad en composiciones de *Habitaciones separadas* (1994), *La intimidad de la serpiente* (2003) y *Vista cansada* (2008) y cómo, en cierta manera, *Un invierno propio* (2011) parece anunciar una transición hacia un tipo de poesía de carácter más reflexivo.

En este sentido, se puede leer el poemario *La intimidad de la serpiente* (2003) como una reafirmación en un programa escritural que mantiene el optimismo acerca del papel del lenguaje. La palabra no obstaculizaría el progreso de la identidad ni de la poesía: ambas son comparadas con una serpiente cuyos cambios de piel son indicativos de una posibilidad de metamorfosis constante. Desde la mediana edad, el personaje poético repasa su evolución, en una serie de poemas en los que se percibe claramente cómo una particular experiencia de desclasamiento va intrínsecamente unida a una falta de cuestionamiento de ciertas instancias de representación que, como el espejo o la fotografía, no ofrecen al sujeto poético una excesiva alteridad. No obstante, en tales elementos existen indicios de rebeldía que

de nuevo ponen de manifiesto la potencia mediadora del lenguaje y su resistencia a una significación transparente.

Se podría aventurar que es precisamente la ausencia de conflicto la que hace innecesaria la transformación de un personaje que se siente cómodo en su propia piel poética: “No vas a cambiar nunca”, se dice a sí mismo en un poema muy ilustrativo incluido en *Habitaciones separadas*. Y quizá esta inmutabilidad determine la fortuna de sus pasos ulteriores: una vez defendida como un modo positivo de firmeza ideológica y personal, solo puede ensayar versiones repetidas de sí mismo, variaciones del mismo tema. *Vista cansada* podría leerse entonces como el resultado de esta dinámica: el propio título tematiza el síntoma de un agotamiento, el de la mirada, ante un mundo cuya triste monotonía no es sino el reflejo de una experiencia vital progresivamente mermada y en la que la pervivencia afortunada del sentimiento amoroso actúa como principal amarre en la actualidad empírica. El resto es memoria; es decir, cansancio. De ahí el giro que parece emprender en *Un invierno propio*, significativamente subtítulo “Consideraciones”.

Si *La intimidad de la serpiente* suponía un alto en el camino en el que el yo reflexionaba desde y sobre el presente, en la colección de 2008 la perspectiva está significativamente inclinada hacia el pasado. Así, el poemario tiene una clara estructura memorialística en la que se ofrece, como si fuera un cierre, un repaso de lugares poéticos y vitales que ya resultan familiares y que van unidos a una intensificación del anclaje en hechos biográficos, constatables, del autor. Pero no resulta difícil ver cómo este repaso de alguna manera trata de paliar o disimular la ausencia de una experiencia intensa del presente, que queda reducido, después de un “punto y seguido”, a la felicitación por la resistencia del amor y al cansancio. Este trata de paliarse mediante el recurso al recuerdo que funda todo el poemario pero, como revela de modo diáfano la última sección del libro, la memoria no ofrece una vía de recuperación experiencial sino que se constituye como marca (huella) de su ausencia. Las gafas con las que se quiere ver de nuevo el mundo, a las que se alude en el poema final, ofrecerían cierta solución al

estancamiento de este proyecto, en la medida en que anuncian la atención a una realidad no tan anclada en la propia biografía que, con voluntad meditativa, será la que se ensaye en *Un invierno propio*.

5.3.1. Espejo y conciencia

El poemario que García Montero publica en 2003 parece constituir el producto de un alto en su trayectoria con el objetivo de echar una primera mirada atrás y comprobar la fortuna de su evolución personal y poética⁵⁰⁷. La conclusión de esta reevaluación toma la forma de una imagen, la de la *serpiente*, en la que se condensa no solo la capacidad de conformarse y reciclarse en la vida y en el texto sino que, además, bajo ella subyace una idéntica confianza en la posibilidad de un lenguaje cuya precariedad se asemeja a la de una piel renovable.

La propia estructura de la colección es ya ilustrativa: se abre con el poema “Cuarentena”, en el que el personaje poético se enfrenta, desde los cuarenta años, a la versión más joven de su yo que lo desafía desde una fotografía. En “Los conflictos del vocabulario” y “Las palabras del perseguido” no puede dejar de verse la reacción poética –la teórica se ha visto ya– del autor frente a las críticas recibidas por su poesía y, en general, frente al cuestionamiento del lenguaje por parte de ciertas poéticas procedentes de otro entendimiento de la modernidad. Frente a cualquier posibilidad de agotamiento, “Cambios de piel” certifica la garantía de renovación de la serpiente que representa al sujeto escritural⁵⁰⁸. De esta

507 Luis Bagué dedica una parte importante de su estudio sobre los modos del compromiso poético en el siglo XXI a analizar este poemario que considera, junto con *Las flores del frío* (1991), un punto de inflexión en la trayectoria de García Montero. Para Bagué, la colección “refleja las circunstancias históricas que rodean su escritura ... se pone bajo la advocación del *efecto dos mil* y hace partícipe al lector de las inquietudes que enturbian la entrada en el nuevo milenio: la incertidumbre de las creencias, la debilidad de las convicciones ideológicas o la hegemonía del mercantilismo, oculta tras la promesa universalista que parece deducirse del engañoso rótulo de “globalización” (2006:312). En él existe un “deliberado mestizaje” que afecta a tonos, tiempos narrativos, argumentos, pero que responde a “una cosmovisión unitaria donde se dan cita la pesquisa sobre la identidad, el enlace entre la historia pública y la historia privada, y la reflexión acerca del sentido de la poesía” (2006:312).

508 Así lo ve Laura Scarano: “La imagen transpone al yo las metamorfosis de la mítica figura que da título al libro: la serpiente muda su piel para transitar a una nueva etapa y abandona como un envoltorio en

manera, “Los desnudos no son papel de plata” y “Pequeñas elegías infinitas” explotarían ese optimismo recién renovado en una serie de poemas que repasan diferentes aspectos de la realidad posmoderna⁵⁰⁹.

Parece pertinente atender a dos poemas que relacionan, de modo explícito el primero y tácito el segundo, la imagen de la serpiente con la identidad del personaje poético y con la naturaleza del lenguaje⁵¹⁰. En “El jardín de la serpiente”, el yo se compara con el mencionado reptil para aludir a su desclasamiento como una condición abiertamente elegida y que no causa demasiado conflicto. La diferencia con el sentimiento de atracción y repulsión

desuso su ser pasado para acceder a una nueva experiencia vital” (2004b:172-3). Jiménez Millán, por su parte, encuentra en los cambios de piel la “metáfora de una fidelidad resistente a los cantos de sirena del neoliberalismo” (2009:48). También Luis Bagué considera la presencia de la serpiente, que tilda de alegórica. Para este autor, se trata de un símbolo ambiguo: “Más ambiguo es el símbolo de la serpiente, que actúa como una máscara subjetiva que le permite al autor cierto distanciamiento para rastrear las huellas del yo histórico o del yo en la historia que retrata el poemario” (2006:312). García Montero dice, en una entrevista a Ana Eire que, al lado de la serpiente que encarna la conciencia, la rebeldía o la libertad, hay “otra serpiente caricaturizada por la sociedad como la representante de los males que teme, como una manera de decir que por aquí no se puede ir porque está el ámbito de la serpiente. Muchas veces esa serpiente de la sociedad más que representar el peligro, es la coartada que se nos vende para que no pensemos en nosotros mismos” (2005:72).

509 Para Luis Bagué, las distintas partes del libro supondrían “modulaciones del sujeto de la cotidianidad” (2006:313). “Cuarentena” haría “balance o resumen de los sucesivos cambios de piel del personaje que se dibuja en las páginas de la obra” (2006:313); “Los conflictos del vocabulario”: “tiende un puente entre la experiencia estética y la experiencia subjetiva mediante la exaltación de la lectura, concebida como un contrato entre el poeta (productor) y el lector (receptor) de la obra (2006:313-4); en “Las palabras del perseguido (Canciones)” se “prolonga el ámbito cancioneril y lorquiano de la sección inicial de *Las flores del frío*” y “Cambios de piel”, por su parte, “inscribe al protagonista dentro de un entorno donde predominan los juegos de identidad, al aliento de la evolución ideológica del escritor”. La sección penúltima “retoma la melodía de la canción tradicional para abordar las relaciones conflictivas entre el individuo y la cultura posmoderna” (2006:314) y la que cierra el libro “desarrolla diferentes proyecciones autobiográficas a partir del correlato histórico-literario ... y de la imagen alegórica” (2006:314)

510 Laura Scarano estudia la ascendencia de este símbolo y encuentra que sirve para enmascarar al yo logrando cierto distanciamiento y procurando una dialéctica de “identidad y diferencia en el cambio” que estaría en la base de esa posibilidad de renovación (2004b:109). También es consciente de las implicaciones que el animal tiene como “potencia hostil y negativa” (2004b:110). También Luis Bagué explora la tradición de la serpiente, y considera que el autor reformula el mito bíblico para asociarlo a la conciencia: “García Montero recurre al mito bíblico de la expulsión del paraíso para llevar a cabo una reinterpretación personal. Para él, la serpiente ha de despojarse de las connotaciones negativas que tiene en la tradición cristiana, ligada a las ideas de tentación, transgresión o pecado. En cambio, al autor le interesa su papel como centinela del conocimiento depositado en el árbol de la ciencia e instigadora del acceso humano a dicho conocimiento. La serpiente es un agente externo que propicia el desvelamiento de la verdad latente en el mundo ... Por ello, cuando Adán y Eva, tras comer del fruto prohibido, se percatan de su desnudez, no toman conciencia del pecado, sino del auténtico significado de lo real, una vez eliminada la ilusión de felicidad que alentaba en la fábula edénica. A la luz de esta interpretación, la serpiente encuentra una equivalencia exacta en el sentido que tiene la palabra *conciencia* dentro del pensamiento del poeta (2006:313).

simultáneas que sentía Gil de Biedma “hacia la clase en que nací” se hace obvia en la aproximación a la condición burguesa como una cualidad un tanto superficial y fácilmente despojable, y no como una condición casi ontológica que determina toda una visión del mundo. La percepción de cierta facilidad en el ejercicio del desclasamiento indica la pervivencia de esta cosmovisión. La transparencia del lenguaje y de las instancias de representación que, como el espejo del poema, devuelven al yo una imagen de sí mismo aparentemente natural y diáfana, no hace sino ratificarla y probar que de la ideología no se desprende uno como de una capa⁵¹¹. Por su parte, “Deudas de juego” no emplea la metáfora de la serpiente para señalar la posibilidad de renovación del lenguaje, pero en las palabras cubiertas de maleza a las que se alude reconocemos la misma dialéctica entre exterioridad renovable e interioridad sólida y resistente, entre continente y contenido, que problematiza la reflexión lingüística con su remisión a una dimensión anterior y empírica.

“El jardín de la serpiente” (2006a:496) es una composición de bastante extensión situada en la IV sección de la colección que se está analizando. La imagen bíblica de la serpiente se emplea aquí para definir a un personaje poético en torno a una determinada vivencia del desclasamiento, que destaca por su aparente optimismo⁵¹².

Una serie de estrofas enuncian la pertenencia del sujeto al mundo burgués, que se simboliza en una comodidad material que no parece incidir en la mentalidad del individuo. En lugar de aquella pertenencia oscura y anterior que generaba la mezcla de nostalgia y resentimiento en Gil de Biedma, ahora nos hallamos ante unas “sábanas templadas” –que envían a un interior cálido desprovisto de aquel elemento siniestro del poema biedmiano– y que no imposibilitaron que el individuo se hiciera en su momento “las preguntas de la luz” para hallar “las respuestas del tiempo”. Ahí se representarían las condiciones que facilitaron su evolución hacia el

511 Laura Scarano encuentra, no obstante, que el poemario es un “libro duro y despiadado donde el yo no hace concesiones consigo mismo” (2004b:171).

512 Para Luis Bagué, en esta composición García Montero subvierte los matices negativos de la serpiente. Se trata de “un monólogo dramático donde la serpiente se viste de ropajes humanos para relatar su acontecer cotidiano. La identificación entre el yo y la serpiente favorece una relectura del mito edénico desde una mirada que encarna la rebeldía del personaje” (2006:319).

desclasamiento: el instinto del autocuestionamiento y la madurez inherente al paso del tiempo. Pero al mismo tiempo, la condición burguesa aparece simbolizada como una herencia íntima y compleja –“un rincón tan mío y tan ambiguo”– que no puede ser solo fruto de la casualidad sino que, en la medida en que está “fechado al margen del azar”, trasciende sobradamente su definición en términos de bienestar material. Este es el que se desprende de ciertos objetos que remiten a una clase acomodada –“una cubertería de plata y un suburbio”– y que proporcionaban una vida feliz –“un reloj amable”– que contrastaba con los “años hostiles” de la posguerra:

Por un amanecer de sábanas templadas
y ruidos de la calle,
en el jardín de la serpiente
y en el idioma obrero de las motocicletas,
conocí las preguntas de la luz,
las respuestas del tiempo.

Igual que se confunde con el campo
la hierba de las tristes ciudades provincianas,
este rincón tan mío y tan ambiguo
surgió de algún encuentro
fechado al margen del azar:
una cubertería de plata y un suburbio
en el reloj amable de los años hostiles.

El reconocimiento de la injusticia inherente a su propia situación se asemeja al desajuste que establecía Gil de Biedma entre su vivencia subjetiva de la guerra y la significación objetiva de este hecho histórico. Pero se ve que el verso de García Montero no guarda la crudeza de aquel contraste biedmiano, en parte porque su infancia no transcurrió durante la guerra, sino en una fase más avanzada de la posguerra. Frente a “Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que en España hubiera casi un millón de muertos” o ante aquel “resentimiento / contra la clase en que nací”, García Montero ofrece su versión de la mala conciencia de clase

como una explicación (“porque”) de una condición privilegiada –“fui bien cuidado”– en un contexto histórico definido como “un tiempo difícil.”:

Porque fui bien cuidado en un tiempo difícil.

Otras estrofas posteriores hacen intuir que quizás sea la concepción aparente de lo burgués como una protección principalmente material lo que permita un ejercicio de distanciamiento rápido y no demasiado conflictivo. Así, alcanzado cierto cúmulo de experiencias y después de haber visitado “las regiones humilladas” y “los autobuses con horas de retraso”, el sujeto ha podido romper los límites de su refugio y se ha sumergido en las aguas del riesgo – “después de haber llenado los ríos de alamedas”– con el objeto de ser fiel al conocimiento del mundo que su recorrido vital le ha proporcionado. Pero ese peligro, como todos los que alberga el agua, no es solo de índole sociológica, ni la condición burguesa ofrece solo un amparo material. Muy al contrario, esta va unida a una seguridad ontológica en último término falaz: es la que resulta de la estabilidad de un mundo basado en la transparencia de la representación y en la posibilidad de la comunicación. Y de esta no se ha despojado el sujeto, que contempla halagüeño cómo el espejo le devuelve una imagen positiva de sí mismo: en ese “me busqué en el espejo / para reconocer / un alma buena de serpiente” se condensa la diferencia clave frente a otro personaje poético, el de Gil de Biedma, que se paraba a verse “en el espejo” la “cara destruida”. Este reflejo benevolente es el que le permite efectuar un ejercicio de renuncia no demasiado costoso –“pedí la expulsión del paraíso”– para establecer vínculos con el resto de los seres humanos: “por el deseo firme de hablar con los demás”⁵¹³.

513 Es muy interesante la lectura que de la postura enunciativa de este poema hace Diana Cullell en términos de habitus. Pese a que García Montero trata de simular un personaje que recupere esa dimensión de “hijo de vecino” que Gil de Biedma apreciaba en el segundo Cernuda, ciertas prerrogativas acerca de la función del poeta en la sociedad impiden aceptar esa supuesta normalidad de la voz poética: “La presentación del artista como individuo que puede ejercer algún cambio en la sociedad, pese a ser igual que los demás, así como toda su obra crítica sobre cómo leer literatura –cuyo fondo parece ser únicamente la pretensión de educar al lector–, contradice sus palabras. Igualmente, gran parte de las composiciones de *La intimidad de la serpiente*, en particular el conjunto “Las palabras del perseguido”,

No obstante, la inevitable identificación del símbolo elegido con una instancia demoníaca instaura ya una ambigüedad un tanto inquietante en los últimos versos de esta estrofa, dotados de cierta dualidad espectral –a medio camino entre “demonio y ser humano”, pero ambos “en una sola fábula”– que, relacionada ya con la mediación del espejo, se irá incrementando en poemas posteriores e irá certificando la imposible domesticación de los medios encaminados a la representación:

Después de haber llenado los ríos de alamedas
y las regiones humilladas
de autobuses con horas de retraso,
me busqué en el espejo
para reconocer
un alma buena de serpiente,
y pedí la expulsión del paraíso
por el deseo firme de hablar con los demás,
demonio y ser humano
en una sola fábula,
demonio convencido
para sentirse humano.

De la confianza en el espejo y en general en lo escrito en un poema emana “la paz de la conciencia”, que permite que “el desclasamiento” no sea percibido ni sufrido como “un ejercicio grave”. Frente a aquel sentido de pertenencia “anterior” y “oscuro” que insertaba un germen profundamente negativo en la poesía de Gil de Biedma, ahora la condición sociológica parece algo de lo que el individuo se puede desprender fácilmente: en la alusión a “Adán y Eva”, que “buscaron a la serpiente” con el objetivo de romper con una época sombría de “mediocridad”, “trenes sucios” y “palabras muertas”, reconocemos una simbolización del ejercicio de evolución por parte de una sociedad que vivió la transición de la dictadura a la democracia. Pero el necesario acto de traición que el intertexto bíblico conlleva, así como la mención al verso de Gil de Biedma –“este país de todos los demonios”,

parecen inmersas en un mundo algo artística o intelectualmente exclusivo, a modo de un *habitus* del que nunca logran desprenderse del todo” (2010:144).

en el que el demonio no tenía una connotación positiva en absoluto—, instaura la inestabilidad significativa en una serpiente cuya simbología ha estado siempre asociada a la ambivalencia y a la deslealtad⁵¹⁴:

No es el desclasamiento
un ejercicio grave
cuando puede leerse en un poema
escrito por la paz de la conciencia,
y ser demonio era la paz
en un país distinto,
aquel país de todos los demonios
por el que Adán y Eva
buscaron la serpiente
que pudiera salvarlos de la mediocridad
y de los trenes sucios,
de las palabras muertas al fondo de los vientos
y de la emigración.

El resto del poema problematiza el éxito de este desclasamiento y de esta evolución que se quiere colectiva. Ante una posmodernidad que ha instaurado un sentido acomodaticio —“ya no sienten piedad, / conocen demasiado sus derechos”— y ha convertido todo símbolo de lucha en un recuerdo adolescente —no en vano aquel “idioma obrero de las motocicletas” es ahora “el idioma juvenil de las motocicletas”—, la serpiente constata que la víctima de la traición ha sido ella, y que los ideales de renovación que encarnaba se han visto totalmente anulados por el conformismo⁵¹⁵. No obstante, este sentido de traición no puede desligarse de un “espejo” que ya no ofrece un reflejo cálido y amable sino que devuelve una sensación de

514 Es muy significativo lo que el propio García Montero dice a Laura Scarano acerca de este poema, en una carta que cita Bagué Quílez (2006:319): “España pactó con la serpiente, con el sueño del progreso y del bienestar para escapar de la sordidez y ahora está instalada en otra sordidez. Ha abandonado los sueños por el consumismo en su versión neoliberal”. Para Bagué, además, en la claudicación de Adán y Eva se conjuga múltiples sentidos: “El poema elabora una épica de la historia que certifica el fracaso de los ideales ilustrados, la bancarrota de las utopías igualitarias y el desengaño de las expectativas alimentadas durante el tardofranquismo” (2006:319).

515 Laura Scarano cree que se da aquí una revitalización del mito bíblico para convertir a la serpiente en símbolo de “la rebeldía positiva del soñador, el afán de trascender el cerco y la chatura de la vida hacia un más allá del jardín permitido” (2004b:111).

“frío” a la pupila que mira: la procedente de la pérdida de seguridad que resultaba de un conocimiento jerárquico del mundo. Ahora, “la serpiente traicionada sabe / que han desaparecido / los mundos de su mal y de su bien”. Así, “la casa” no puede estar ya “sosegada” y desaparece también “el bar de la estación”, con la problematización que ello supone del sentido de direccionalidad y progresión que en la poesía de García Montero se encarna en la imagen del tren:

Ya no sienten piedad,
conocen demasiado sus derechos.
Eva y Adán y viernes por la tarde
en el idioma juvenil
de las motocicletas.

Su pupila recorre el frío del espejo
y la serpiente traicionada sabe
que han desaparecido
los mundo de su mal y de su bien,
la casa sosegada y el bar de la estación.

Por todo ello, la serpiente ya no simboliza la posibilidad de evolución, ni sus pieles la garantía de renovación de una instancia superficial que preserva al interior de cualquier perversión. Ahora, ese interior es aridez, vacío, nada: “Ya no es cambio de piel, sino desierto”. Quizás la mejor constatación del estancamiento al que aboca el símil de la serpiente, y de la dualidad entre continente y contenido que ella implica, se halle en los versos que siguen: ese “vivir sin época” –y la consiguiente sensación de desamparo– aparece definido como “la huella inútil de la dulce prehistoria / que conoce sin duda su fracaso, / pero no puede darse por vencida”. En esa conciencia de fracaso se revela la misma dependencia o encierro del personaje poético de García Montero en su procedencia burguesa: es esa “dulce prehistoria” que comparte con Gil de Biedma y en la que se reactualiza aquella referencia biedmiana a “algo anterior” y “algo oscuro” que todavía “me atrae...”. Esta es la que ahora se erige en una “huella inútil” que, pese al esfuerzo del sujeto por librarse de ella, permanece vigente y activa ya que “no puede

darse por vencida”. Este verso muestra otro encierro que queda patente aquí: el del poeta joven dentro de la fuerza poética del precursor.

Roberta Quance encontraba en Gil de Biedma un intento paradójico por destruir una instancia, la del origen, que al mismo tiempo constituía la matriz de su poesía. Ahora, ambas remisiones a ese pasado vivido como lastre son las que convierten cualquier voluntad de avance en un ejercicio profundamente nostálgico. “Cuando queráis llamar por su nombre al deseo, / repetid la palabra / melancolía”⁵¹⁶:

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

Cuando queráis llamar por su nombre al deseo,
repetid la palabra
melancolía.

De hecho, las últimas estrofas parecen aludir al disgusto que produce un proyecto basado en la creación de una identidad escritural. La única opción que le queda a esta “triste serpiente que se muerde los labios” es la de perseverar –“Busca, recorre”– y mantener la “dignidad”. Esta depende de un juego que revela que aquel “antiguo jardín de los disfraces” en que consistía la invención de un personaje –y donde hallamos ecos inequívocos de aquella “alternancia entre desnudo y disfraz” que ensayaba “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”– no encubre más que la nada: “Sólo pasan la nube y el vacío”:

Busca, recorre, piensa
esta triste serpiente que se muerde los labios.
No hay otra dignidad en la espesura

516 También Luis Bagué comparte esta lectura del final pesimista de la composición: “Al final, el sujeto sólo puede cifrar sus anhelos en la melancolía, una vez que sus metamorfosis se revelan como meras ilusiones en una compleja trama de espejismos. La negatividad moral se subraya en el rotundo epifonema, de ecos cernudianos, que cierra la pieza” (2006:319-320).

del antiguo jardín de los disfraces.

Sólo pasan la nube y el vacío

Pero, además de representar la metamorfosis personal e ideológica, la serpiente y sus cambios de piel vienen también a aludir a la posibilidad de renovación de un lenguaje que puede acusar la perversión de su uso por el poder o por su desgaste cotidiano en general. Una nueva versión de esta imagen, en la que subyace la misma contraposición entre un centro u origen que se mantiene intacto y una superficie que es susceptible de gasto, es la que tiene lugar en el tratamiento que las palabras reciben en el poema “Deudas de juego” (2006a:455). Este abre la sección significativamente titulada “Los conflictos del vocabulario” y en él podemos ver, por tanto, una definición de la naturaleza de tales conflictos⁵¹⁷. Ahí se comparan a entidades cuya naturaleza no se explicita pero que están dotadas de una condición corpórea: la inercia del uso y del tiempo hace crecer sobre ellas un musgo que hace necesaria una limpieza periódica para hacerles recuperar todo su esplendor. “En algunas palabras, quizás en las mejores, / suele crecer la hierba”, explica una voz poética que puede pensarlas –“y yo las imagino”– y puede contemplar su degradación: “y las veo pensar en el desierto / hasta quedarse secas”. Estas acciones revelan la atribución a las palabras de una consistencia sólida, con la que se vehicula la garantía de permanencia ontológica de un lenguaje que, así, lograría vencer la

⁵¹⁷ Laura Scarano asume la voluntad metalingüística de esta sección, pero también es consciente de la precisa concepción instrumental del lenguaje que alimenta las reflexiones aquí incluidas: habla de una “indagación autorreferencial, internándose en la relación de la poesía con el lenguaje y la comunicación, como órdenes complementarios de la experiencia vital”... “el énfasis se pone no en la lengua como código abstracto y neutro sino en sus unidades instrumentales, las palabras, en tanto dispositivos de enlace con las ideas y las cosas reales” (2004b:201). También Luis Bagué destaca el fuerte componente de reflexión sobre el lenguaje que posee *La intimidad de la serpiente*, que enclava en una posición específica que ya conocemos: “En los antípodas de la reflexión metateórica de algunos de sus coetáneos, empeñados en tensar el arco de la poesía hasta su máximo grado de torsión, el poeta no cree que el lenguaje sea una entidad autosuficiente ni que su valor resida en sus múltiples posibilidades de transgresión. Al contrario, define el espacio lírico como un punto de encuentro entre el escritor (el hablante) y los lectores (los otros), donde se condensan las evoluciones de la ideología. La apuesta por la radical impureza de la poesía defiende, lejos de todo esencialismo, que las decisiones lingüísticas tienen también un significado dentro de las contradicciones sociales” (2006:325-6).

inestabilidad temporal humana. Veámos cómo, en “Arte poética”, Gil de Biedma proponía el cultivo de las “palabras de familia gastadas tibiamente” como posible vía de lucha contra el “vértigo” del tiempo, que instalaba “un gran boquete” en el centro del alma⁵¹⁸. El apego anteico de Gil de Biedma se ve reforzado en esta imagen de García Montero, que no duda en considerar a las palabras como entidades estables cuyo desgaste es solo superficial y externo.

Y es precisamente ahí donde ambos autores divergen. Gil de Biedma aludía vagamente al término de comparación de las palabras desde la conciencia de su inutilidad para hacer frente al paso del tiempo. Esta se hallaba tácitamente incluida en la posibilidad de su gasto: así, explicaba que las “palabras de familia” estaban hechas de una “materia de corteza terrestre” y se podían “tratar entre los dedos”. En otros poemas como “El juego de hacer versos”, las palabras parecían ligarse a aquellas “maderas podridas” resultantes de un naufragio y susceptibles de degradación. En cambio, García Montero no explicita la naturaleza de la entidad con la que se comparan las palabras, pero es obvio que, al situar en una suciedad externa el símbolo del “rastros vergonzoso / de sus enfermedades”, está anulando la potencialidad negativa de un desgaste que Gil de Biedma presentaba como inherente al lenguaje. Pero el hecho de que ninguno de los dos explicita claramente el término de comparación de las palabras parece intensamente sintomático del soslayamiento de una reflexión detenida sobre la naturaleza del lenguaje poético. En esta estrofa parecería que las palabras podrían ser plantas o piedras entre las que crece una hierba salvaje: así, pasan “largas estaciones de lluvia” que hacen germinar el musgo y, también, atraviesan un “desierto” que las hace “quedarse secas”. Humedad y sequedad son, entonces, las manifestaciones –siempre externas y provocadas por el uso– o los síntomas –“el rastros vergonzoso”– de unas “enfermedades” cuyo conocimiento previene a la voz poética de nombrarlas, para no perseverar

518 Luis Bagué también cree que este poema tiene deudas con Gil de Biedma. Para él, “Deudas de juego” “arranca de la consideración de la escritura como un impulso lúdico, a partir de la idea expuesta por Gil de Biedma en “El juego de hacer versos”” (2006:327).

en el abuso: “no las llamo por su nombre / para que el corazón no pueda traicionarme”:

En algunas palabras, quizás en las mejores,
suele crecer la hierba.
Y yo las imagino
a través de sus largas estaciones de lluvia,
y las conozco,
y no las llamo por su nombre
para que el corazón no pueda traicionarme,
y las veo pensar en el desierto
hasta quedarse secas,
hasta sentir el rastro vergonzoso
de sus enfermedades.

Llegado ese momento –“Entonces es la hora”–, el yo lírico se atribuye la labor de purificación y se propone eliminar las sedimentaciones mediante las que el uso las ha apartado de su esencia. En esta tarea, que recupera en cierto modo aquel propósito mallarmeano de “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, no puede dejar de verse un reconocimiento tácito del problema de deterioro que acarrea una poesía erigida sobre la experiencia y el lenguaje de lo común. El vocabulario normalizado, al que se refería García Montero en sus ideas acerca de la conformación de un personaje poético verosímil, contiene un riesgo ineludible de derivar en calcificaciones que lo perviertan al ser englutidas por el discurso del poder (Foucault 1999; Hall 1985:100)⁵¹⁹. Pero por ello la tarea está clara: se hace necesario un ejercicio de limpieza a la luz de un mundo armónico en el

519 A propósito de la teoría de la ideología que formula Althusser, Hall explica cómo el lenguaje era uno de los elementos en los que cristalizaba el ejercicio de la hegemonía del poder. De ahí la necesidad de cuestionar la palabra común: “He [Althusser] places the emphasis on where ideas appear, where mental events register or are realized, as social phenomena. That is principally, of course, in language (understood in the sense of signifying practices involving the use of signs; in the semiotic domain, the domain of meaning and representation). Equally important, in the rituals and practices of social action or behavior, in which ideologies imprint or inscribe themselves. Language and behavior are the media, so to speak, of the material registration or ideology, the modality of its functioning. These rituals and practices always occur in social sites, linked with social apparatuses. That is why we have to analyze or deconstruct language and behavior in order to decipher the patterns of ideological thinking which are inscribed in them” (1985:100).

que “la luna” se muestra “hospitalaria” con un individuo, el poeta, dotado de “paciencia”. Este yo libra a las palabras de los restos inservibles que obstaculizan su función: “acerco una cerilla a las palabras / para que se consuman / y pierdan la maleza”, en un ejercicio similar al escrutinio que el poeta ejerce sobre el vocabulario: “de la misma forma / que a los ojos se acerca un adjetivo”. El poder de sugestión del símil empleado no oculta, no obstante, la radical ambigüedad acerca de la naturaleza de la palabra y de la quema a la que son sometidas. Si antes no se explicitaba la cualidad exacta de las palabras, ahora se podría deducir que están dotadas de la consistencia de la piedra, puesto que la limpieza hecha con la cerilla no sólo eliminaría la maleza sino que haría arder por entero aquella madera tácita en el poema biedmiano⁵²⁰. No obstante, la alusión feliz al “silencioso resplandor” que emana de unas “hogueras” parece situarnos ante un ejercicio de renovación basado en la aniquilación total:

Entonces es la hora. Decido caminar
bajo la luna hospitalaria
que comprende la ley de mi paciencia,
y de la misma forma
que a los ojos se acerca un adjetivo,
acerco una cerilla a las palabras
para que se consuman
y pierdan la maleza,
con preocupada lejanía,
con silencioso resplandor,
igual que las hogueras en la noche.

Frente a otras soluciones poéticas que ensayan la indeterminación –“En otras aventuras / la luz se ha desnudado con modales de niebla”– o explotan el poder seductor de la intuición veloz (no se puede dejar de ver

520 A esta conclusión parece alentar la lectura de “Cabo Sounión”, poema incluido en *Completamente Viernes* (1998). Allí, la voz lírica enuncia el deseo de que su poesía perviviese como “las ruinas clásicas”; en la comparación de la palabra con “un friso desgastado” se halla la clave que permite identificar a la piedra como el material metafórico: “...quisiera que estos versos derrotados / tuviesen la emoción / y la tranquilidad de las ruinas clásicas. / Que la palabra siempre, sumergida en la hierba, / despunte con el cuerpo medio roto, / que el amor, como un friso desgastado, / que el amor, como un friso desgastado, / conserve dignidad contra el azul del cielo...” (2006a:396).

en la “luz afilada” que provocan en el propio sujeto unas “palabras que buscan / el vapor amarillo de los faros / en sus mundos fugaces” cierta alusión a la capacidad de deslumbramiento de la escritura automática surrealista), el personaje poético opta por la serenidad y la meditación de un lenguaje que se erija de nuevo sobre la posibilidad de comunicación. Así, se convierte en lugares –“en hotel despoblado / o en bar de algún camino”– significativamente concebidos como puntos de encuentro: sólo allí “las palabras vuelven a sentirse palabras”, poniendo de manifiesto que el elemento que las define sigue siendo, de nuevo, su potencialidad a la hora de establecer contacto humano. Y, como en una rueda, esa potencialidad es la que genera su gasto⁵²¹:

En otras aventuras
la luz se ha desnudado con modales de niebla
y la fugacidad
ha compuesto en el aire
un cobrador de mano temblorosa
y el recibo de un sueño.
Hay palabras que buscan
el vapor amarillo de los faros
en sus mundos fugaces.
Una luz afilada
corta la carretera y la imaginación
para invitarme a perseguirla.
Pero yo me convierto en hotel despoblado
o en bar de algún camino
que cruce las fronteras y los bosques,
y entorno la quietud de una ventana
que se duerme en un lago,
y me siento a esperar
hasta que se apaciguan los motores
y las palabras vuelven a sentirse palabras.

521 El problema del desgaste y de la renovación del lenguaje en este poema ha sido también tratado por Luis Bagué en términos parecidos: “El contraste entre vida y poesía se plantea como una combinación de luces y sombras que exige una mutua concesión de identidad entre el psiquismo del autor y el desgaste del lenguaje. Esta visión redonda en un pacto de lectura que preserva la facultad comunicativa de las palabras, personificadas como hijas pródigas que regresan al claustro familiar. La casa encarna el encuentro entre el escritor y el lector, los derechos y obligaciones que se deducen del contrato entre ambos...” (2006:327).

Además de posibilitar la comunicación, las palabras proporcionan una vía de acceso al “recuerdo”: son, por tanto, la garantía de la memoria. La recuperación del pasado por medio del lenguaje es significada mediante la alusión a “los desvanes de la oscuridad” –que recuperan la concepción lorquiana de la memoria como un “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos”– en los que de nuevo late algo todavía enérgico –“lo que vive al fondo del olvido”– que conviene examinar. Y es que a continuación, en la explicación que el sujeto da de su idea del lenguaje –“les descubro mi pacto”– se comprueba que se basa en la postulación de sí mismo como base previa de la palabra, a la que aporta un apoyo empírico con su corporalidad: si “yo les entrego un cuerpo donde poder vivir, / ellas le dan un nombre a las encrucijadas de mi cuerpo”.

La conexión entre lenguaje y experiencia parece fundamentarse en este pacto peculiar⁵²²: existe un yo previo cuyas vivencias constituyen el origen del cuerpo textual que es el poema (“yo les entrego un cuerpo donde poder vivir”); al mismo tiempo, el autor empírico dispone de las palabras para vehicular una experiencia que es básicamente erótica. Se verá posteriormente cómo es la perduración del sentimiento amoroso lo que, junto con la memoria, sustenta la tarea poética de *Vista cansada* (2008).

Si frenan en la orilla de un recuerdo,
acompañó a sus faros
por los desvanes de la oscuridad,
fuerzo la lentitud
de lo que vive al fondo del olvido
y, mercader de tinieblas,
con razones ecuánimes,
les descubro mi pacto:
yo les entrego un cuerpo donde poder vivir,

522 Laura Scarano encuentra también en el “tráfico social” la raíz de la degradación de las palabras en una idea que “afloja como conciencia de esa búsqueda de sentido virginal o primigenio en un instrumento envenenado por su propia naturaleza social”. Pero frente a cualquier tentación de origen, halla que la solución propuesta por García Montero radica en la reinauguración del pacto comunicativo y referencial: “Esta mutua concesión de identidad sella las reglas de un juego al que alude el título del poema, recuperando su sentido lúdico y contractual, la aceptación libre y voluntaria de ese pacto con derechos y obligaciones de ambas partes, extensivo a la metáfora de la conjura o conspiración” (2004b:201-202).

ellas le dan un nombre
a las encrucijadas de mi cuerpo.

El poema, de cierta extensión también, prosigue mentando las virtudes de un lenguaje así concebido. Lo fundamental es que las palabras proporcionan el vehículo apropiado para el entendimiento y la convivencia: procedentes de un acervo que se remonta a la oscuridad de los tiempos –“suben desde la umbría”–, cristalizan –“llegan a la luz”– o alcanzan su esplendor cuando son el instrumento de “conversaciones”. Su condición de lugar de encuentro permite compararlas con una “casa”, en la que un “balcón iluminado” muestra “dos sombras amigas / que se juntan a discutir sus deudas”, y la misma posibilidad de encuentro es la que genera una confianza en la palabra como vehículo de memoria. El lenguaje permitiría así explorar, y en la medida en que está dotado de potencia ontológica, recuperar la vivencia pasada: “el saldo compartido de lo que se perdió / en un rincón del tiempo”. No obstante, ese legado del pasado no puede deslindarse del carácter fantasmal y nocturno de las dos “sombras”. Tanto el diálogo como la memoria se ligan a la constatación de una “deuda” o un “saldo” cuya gestión parece hallarse en manos de espectros:

Suben desde la umbría,
apurán el sentido de los atardeceres
y llegan a la luz por las conversaciones.
Por eso necesitan
una noche de frío
y el reclamo secreto de una voz familiar
para volver a casa.
Quien vigile la calle
descubrirá un balcón iluminado
y dos sombras amigas que se juntan
a discutir sus deudas,
el saldo compartido de lo que se perdió
en un rincón del tiempo
al levantar el as de corazones.

Sin embargo, esta tarea no parece tan fácil ni inocente. La exploración en el pasado, en la medida en que depende de un lenguaje que contiene la nada –“el desierto”– solo trae consigo unas pérdidas (“deudas”) profundamente negativas. Es curioso ver cómo este hallazgo recupera una serie de imágenes biedmianas: el “reloj” hecho de la “arena” en que deriva aquella “corteza terrestre” con la que se pretendía vanamente resistir al paso del tiempo; “la cuchilla que rompe una mirada” en que podría verse una reformulación de aquel “espejo” que destruía la imagen del yo que se reflejaba en él en “Contra Jaime Gil de Biedma” o, en fin, “los muros del jardín” que recuerdan el “muro color paloma de cemento” de “Arte poética”, cuya frialdad expulsaba la experiencia de su superficie escritural. Pero es sobre todo el “vacío que habita / el interior de las estatuas” lo que remite directamente a Gil de Biedma. Este constataba cómo su personaje poético acababa por conformar una entidad independiente que estaba erigida sobre la expulsión de la vivencia efectuada por la palabra; se formulaba entonces, como un simulacro sin original. Ya la propia mención al “juego” recupera el carácter falsamente lúdico de la tarea poética:

Las deudas de este juego son un reloj de arena,
la cuchilla que rompe una mirada,
la fuente que guardó el cadáver de un pájaro,
los muros del jardín
y el vacío que habita
el interior de las estatuas.

Fue así como los dioses perdieron sus antorchas.

Después de estos versos profundamente inquietantes, el personaje se reafirma en la condición del hombre como ser de lenguaje empleando un verso procedente de Hölderlin con el que abría esta sección del poemario: “El poeta lo dijo, únicamente somos / una conversación” y acaba reiterando la dimensión de encuentro que el lenguaje facilitaría, ya no solo como conversación sino como acto amoroso y erótico. La viveza de las palabras encendidas que facilitan la comunicación poética –“palabras encendidas /

que dejan en los versos confesiones / de gaviotas nocturnas” – es comparada así con “el calor / de los amantes fatigados / que se abrazan...” En cualquier caso, el cansancio ha hecho ya su aparición en la expresión “fatigados”:

El poeta lo dijo, únicamente somos
una conversación.
Las hogueras, los faros
y la luz de la calle vigilada
preguntan todavía
por sus razones y sus consecuencias.

Una conversación somos nosotros.
Palabras con instinto de ciudad,
palabras encendidas
que dejan en los versos confesiones
de gaviotas nocturnas,
y el calor
de los amantes fatigados
que se abrazan y ruedan lluviosamente unidos
por el umbral del sueño.

La fe en la potencialidad del lenguaje para configurar la identidad poética y para acceder al pasado permite que la indagación en los terrenos de la subjetividad y la memoria, esencial al proceso experiencial, se realice sin visos aparentes de negatividad. En este punto encontramos un claro contraste entre la enemistad íntima de los desdoblamientos biedmianos y la conciliación que García Montero logra en un poema como “Cuarentena” (2006a:449), en el que ensaya un desajuste temporal entre dos versiones del sujeto similar al de aquel “Contra Jaime Gil de Biedma”. Se ha visto cómo “El jardín de la serpiente” presentaba la práctica del “desclasamiento” como un ejercicio que no era “grave”; en “Cuarentena”, el hiato temporal sirve para medir la pérdida de radicalidad ideológica de un personaje maduro que se enfrenta al tú rebelde de sus veinte años desde un ánimo aparentemente dialogante e indulgente.

A esta complacencia ayuda un tratamiento optimista de las instancias de representación que, como la fotografía, parecen ofrecer una versión

domesticada y naturalizada de la alteridad íntima. En un ensayo de 1931, Walter Benjamin atribuía una función de “indulgencia” al retrato fotográfico convencional⁵²³. Ya se han hecho notar los pruritos de transparencia inherentes a un medio, el fotográfico, que desde sus inicios la ideología burguesa ha asociado a la verdad natural, en este caso a la del sujeto retratado en el papel. La posibilidad de capturar un instante y fijarlo supone, asimismo, una garantía ilusoria del recuerdo, como han visto Sekula (1998) y Sontag (2005) y, en ese sentido, un sustrato para la formación del sujeto sobre la continuidad de la memoria. En un estudio sobre la relación entre autobiografía y retrato fotográfico, explica Linda Haverty Rugg que este último proporciona “a visual metaphor for the divided and multiple (“decentered”) self” (1997:1). A este mismo servicio se halla la imagen de una fotografía en un poema que, sin embargo, concluye asumiendo de modo reticente la precariedad de una identidad conformada escrituralmente.

La primera estrofa presenta el encuentro del yo con el tú que constituye una versión más joven de sí mismo. El diálogo interior, caracterizado por la hostilidad y el carácter intempestivo –“Con qué ferocidad y a qué hora importuna”– pone en contacto a dos entidades entre las que existe una acusada grieta temporal –“veinte años”– y recrea así el escenario del poema de Gil de Biedma en el que un personaje identificado con el autor se enfrentaba a su correlato escritural⁵²⁴. La actitud paciente y pacificadora se halla sin duda posibilitada por la presencia de una instancia de mediación entre ambos, la “fotografía”, que garantiza una distancia entre ambos mayor que la que ofrece el espejo del poema del catalán⁵²⁵. Frente al reflejo simultáneo de una imagen que, pese a saber propia, nos ofrece una versión distorsionada y espectral de nosotros mismos, el poeta parece confiar en

523 Explica Benjamin que acerca del modo fotográfico que “It is obvious that this new way of seeing is least at home where indulgence was most common: in the remunerative, representative portrait-photograph” (1972:21).

524 Luis Bagué ve en este poema un “duelo argumental entre el pasado y el presente” que acusa influencia de Gil de Biedma (2006:315).

525 También ve Bagué ese efecto atenuador de la instancia fotográfica, que “al tiempo que difumina el autorretrato en una deliberada voluntad ficcional, incide en la divergencia cronológica que aleja a ambos interlocutores” (2006:315).

el carácter clausurado de la fotografía, que confina a ese tú en un tiempo petrificado sobre el que se proyecta, además, la otredad de la instancia escritural⁵²⁶. Pero ese tú parece escapar por momentos a ese sometimiento, y el yo ve cómo “salen tus veinte años de la fotografía / para exigirme cuentas”.

El desencuentro temporal es el denominador común de una serie de rasgos que contraponen al tú y al yo, y que problematizan núcleos clave de la postura poética sobre la que se sustenta el poemario. Así, en el contraste entre “el descaro de tus profecías” y “la lealtad de mis recuerdos” no deja de evidenciarse la extrañeza de un pasado que se resiste –“desdeñas”– a amoldarse a lo que la memoria, pese a su voluntad de lealtad, ha querido hacer de él. Ofrece así una primera pista para certificar la inaccesibilidad del ayer. Se ve también cómo la mirada presente está caracterizada por cierta falta de nitidez –“la mirada de mis sombras”– que, además de desmentir la clarividencia creciente que otorgarían los años, se contrapone a otro tipo de visión dotada de una lucidez que, como ya va siendo habitual, acaba asociada con el exceso y la negatividad. Esos “ojos heridos por la luz” que sostienen “la mirada de mis sombras” indican una percepción iluminada que recupera, además de la capacidad intuitiva propia de otras poéticas (“la cuchilla que rompe una mirada”, dice en el poema que acabamos de ver), la animosidad inherente a aquellos “ojos todavía violentos” con que el reflejo biedmiano escudriñaba al yo.

Pero quizás lo más relevante sea el fracaso de la imagen sobre la que se erige el poemario: en cotejo con la “piel transparente” del “alter ego” joven, el yo reconoce “el cansancio de mi piel” que no parece, por tanto, susceptible de esa renovación que su identidad serpenteante proporcionaría⁵²⁷. La fatiga identitaria, el agotamiento vital, está en la base

526 Y es ese tiempo petrificado el que hace intuir ya una conexión entre fotografía y muerte. Explica Vitor Vaqueiro que: “O mesmo que contén unha pegada posesiva (e, nalgúns casos, irrefreablemente compulsiva), o simple feito de fotografar leva dentro de si un sinal luctuoso. A partir da realización do disparo, como se se tratase do resultado producido por unha arma, o tempo remanece conxelado, o suxeito fica para sempre inmóbil e a fotografía adquire a rixidez dos mortos” (1998:477). Estos vínculos han sido tratados además por Batchen (1999), Pettit (2008) y Sontag (1996) y serán de especial importancia para abordar el poemario *Vista cansada* (2008).

527 En este sentido, el resultado para el “balance o resumen de los sucesivos cambios de piel del personaje

de una involución o claudicación que es sentida por el tú joven como una traición. El paso del tiempo origina el acomodo ideológico del sujeto: “defines mis años por traiciones”. En “Hombre de lunes con secreto”, un poema de *Completamente Viernes* (1998), ha dicho: “Vivir es ir doblando las banderas” (2006a:358)⁵²⁸:

Con qué ferocidad y a qué hora importuna
salen tus veinte años de la fotografía
para exigirme cuentas.
En los ojos heridos por la luz
sostienes la mirada de mis sombras,
en el descaro de tus profecías
desdeñas la lealtad de mis recuerdos,
en la piel transparente
anegas el cansancio de mi piel
y defines mis años por traiciones.

Como respondiendo a un reto –no en vano el tú salía de la fotografía “para exigirme cuentas”–, el yo emplaza al tú a una cita en una invitación que, pese a estar enunciada desde una voluntad de entendimiento –“hablemos si tú quieres”–sin duda posibilitada por la confianza en el lenguaje comunicativo que el poema anterior exaltaba, en realidad está concebida como una lucha hostil. El diálogo al que se convida adquiere los visos de batalla cuando el yo anima al tú a elegir “las armas y el paisaje / de la conversación”, para medir las fuerzas mutuas después de que “se vayan / los invitados”. El yo realiza una vuelta al pasado que le permita reencontrarse con ese tú:

No escandalices más,
hablemos si tú quieres,

que se dibuja en las páginas de la obra” (2006:313) que Bagué Quilez ve en este poema sería negativo.
528 Es interesante que este verso de “Hombre de lunes con secreto” reaparezca como título de un poema de *Un invierno propio* (2011), y que se ligue a una actitud positiva ante una melancolía que no implique complicidad con el pasado: “... y amanecen dobladas las banderas / como trajes de invierno / en el armario de los huéspedes, / y un equipaje breve, una maleta / con una muda y un camino, / es más nuestra que el tiempo / de las habitaciones que dejamos / para poder seguir. / Y está bien que así sea, / está bien que así sea. / Pero que nadie juegue / a despreciar la honesta labor de la nostalgia. / Los conversos olvidan / que una casa se cierra lentamente” (2011:160).

elige tú las armas y el paisaje
de la conversación,
y espera a que se vayan
los invitados a la cena fría
de mis cuarenta años.

Ambos entes caminan unidos –“caminaré contigo”–⁵²⁹ hacia ese escenario temprano, mediante unas evaporaciones que, en la medida en que suponen una disolución de toda la suciedad acumulada en unas “aguas sucias de los charcos” que “se acercan a las nubes”, parecen desmentir de nuevo la idea de una progresión temporal beneficiosa para el individuo, a quien los años proporcionarían un crecimiento personal. Los años no benefician ni al lenguaje ni al sujeto; muy al contrario, superponen sobre ellos capas de podredumbre que es preciso, de cuando en cuando, limar mediante un viaje al pasado que permita recuperar cierto sentido prístino⁵³⁰. Resulta curioso, en este sentido, que no se escoja la metáfora del tren, cuyos raíles son siempre signo de direccionalidad y movimiento. Pero “la plaza de la juventud” desprende cierta sensación de alegoría que constataría la inaccesibilidad natural del recuerdo y su carácter de artificio. En ella se hallan “los magníficos / árboles de las ciencias y las letras” que, en línea con el intertexto bíblico que subyace de modo general en este poemario, aluden a la formación intelectual y poética del joven. Pero tal formación podría sentirse como una tentación ligada al descubrimiento del mal, que quizás radique en esas “palabras” y esos “números” que parecen condensar la vivencia juvenil del tú. No hay que olvidar que fue a la edad de veintidós

529 Se puede establecer cierto hilo de continuidad con el poema anterior, que concluía con aquella imagen de dos “sombras amigas” que se reunían para “discutir sus deudas” del pasado. La relación afectuosa que se desprendía de aquellos versos se ve ahora sustituida por la animadversión del enfrentamiento que este poema enuncia, en una línea de creciente resentimiento que culmina en la imagen de la memoria en términos de desencuentro de “Las huellas”, en *Vista cansada*.

530 En este sentido, podría decirse que en la poesía de García Montero toda renovación depende de una vuelta al origen, que sería lo que garantizaría la pureza. En el poema anterior, el proceso de purificación de las palabras las remitía a un estado anterior, del que nacían, como en un parto, a la luz de las conversaciones. Ahora, el yo tiene que reencontrarse con una versión más joven de sí mismo para recuperar su integridad primera. Frente al cuestionamiento del origen que se daba en el empleo del simulacro identitario por parte de Gil de Biedma, esta remisión constante a algo anterior podría ilustrar el pivotaje teórico de la poesía de García Montero en el ámbito de lo empírico.

años cuando García Montero publica *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, su primer poemario, por lo que a los veinte años estaría ya probablemente familiarizado con la escritura poética.

Llama la atención también la idea implícita acerca del tiempo como una progresión temporal un tanto teleológica: “el orden de los números” aparece como una corriente que transcurre “a la orilla del tiempo”, en una sucesión que se halla “más cerca de las sumas que de las divisiones”:

Por evaporaciones,
como las aguas sucias de los charcos
se acercan a las nubes,
caminaré contigo
hasta la plaza de tu juventud.
Allí están los magníficos
árboles de las ciencias y las letras
con sus palabras en el mes de mayo,
y el orden de los números
a la orilla del tiempo,
más cerca de las sumas que de las divisiones.

Pero los siguientes versos revelan que este encuentro con el otro depende de un ejercicio de recreación por parte del yo: la memoria no garantiza un acceso directo, objetivo y testimonial, a ese tú que aguarda en el pasado, sino que el encuentro entre ambos es posibilitado por la capacidad imaginativa –“imagino”, “supongo”, “afirmarás”– del yo presente. El tú no está, por tanto, totalmente emancipado del yo, sino que su alteridad se halla un tanto controlada por la voluntad evocadora de este. Ese tú emite una imprecación un tanto dirigida –“imagino tu voz, supongo el aire”– en la que le recuerda que el compromiso no es un atributo superficial de la identidad, sino que se halla inserto en lo más íntimo del ser: “afirmarás / que toda libertad es una roca”. Esta imagen parece desmentir la isotopía que ligaba la posibilidad renovadora a los cambios de piel, en la medida en que sitúa la libertad identitaria en la capacidad de resistencia de una roca: con ella se aludiría también a la permanencia ontológica de un elemento que, en

poemas anteriores, se erigía en término de comparación para la palabra. Pero al mismo tiempo, no se puede dejar de ver en esa metáfora la dimensión de condena que tiene el ejercicio de una libertad que posee claras resonancias existencialistas: es el fruto de un trabajo constante, de un esfuerzo costoso cuyos tintes sisifianos son evidentes en la palabra “roca”. Quizás eso pueda trasladarse a la construcción de la existencia textual del personaje poético de García Montero en torno al desclasamiento y al compromiso ideológico. La firmeza de esta posición dependería de un esfuerzo constante por mantener el rumbo –“la voluntad en el timón”⁵³¹– puesto que el paso de los años no ha aliviado las situaciones de injusticia, y “las razones” para seguir luchando existen. Si no se entiende esta lucha como una tarea costosa que atañe a lo más profundo del ser simbolizado en esa “roca”, los “cambios de piel” con los que se pretendía aludir a la renovabilidad del compromiso demuestran ser no más que capas superficiales, disfraces engañosos de la indolencia. La consabida conciencia de tintes marxistas es tan solo “ropa tendida, / palabras puestas a secar” que el sujeto va desechando al quedarse viejas. Quizá también esté reivindicando la condición activa de la lucha (“roca”) frente al carácter frágil del discurso (“palabras puestas a secar”): en este sentido, las palabras asumirían indirectamente la precariedad que no posee el otro elemento de la comparación, la roca:

Imagino tu voz, supongo el aire
–porque a veces regresa hasta mis labios
en noches de espesura–
con el que afirmarás
que toda libertad es una roca,
que no faltan el viento y las razones,
sino la voluntad en el timón,
para gritar después que mi conciencia
es ya ropa tendida,
palabras puestas a secar.

531 No se puede dejar de recordar la semejanza con “Invitación al regreso”, donde se exaltaba “la necesidad, la solitaria / necesidad de un hombre, / quien nos lleva a cubierta, /... / con el timón gimiendo entre las manos” (2006a:203).

El yo no puede sino reconocer al tú una cierta claudicación –“tendrás razón”– que de manera muy significativa se relaciona con una actitud lingüística, la del silencio al que supuestamente cede el poeta (en lugar de denunciar ciertas injusticias). “No digo / ni la mitad de lo que siento”. Más allá de una primera lectura que interprete estos versos en términos de una incapacidad de resistencia ideológica, otra línea de sentido más sutil va estableciendo una asociación entre cansancio, silencio y escritura. Así, la explicación más evidente que se ofrece para el acallamiento del personaje es el paso de una lucha colectiva a un compromiso entendido de modo individual. Que este compromiso parezca inexistente y lo convierta en un aparente “desaparecido” simbolizaría la ausencia de un espacio para el debate de las cuestiones comunitarias: “mi soledad... es el silencio de las causas públicas” habría que leerlo necesariamente a la luz de los ensayos del autor más recientes, en los que incide una y otra vez en la necesidad de crear una esfera pública que, en línea habermasiana, permita una discusión de los asuntos colectivos desde el entendimiento y la razón comunicativa⁵³².

Pero algo más sustenta este silencio. Los años han dotado al personaje de una serie de posesiones, que actúan como lastre a la hora de asumir el riesgo que supone el ejercicio de una libertad concebida como una roca. Es muy revelador que todos los elementos sugieran cansancio y agotamiento vital: así, “las mujeres dormidas”. En la mención a los “barcos indefensos” se indica la pérdida del afán de aventura propio de la juventud, que corre pareja a la renuncia a una navegación esforzada que el tú le reprochaba unos versos antes. Ahora los barcos están guardados en un “cajón”: en lugar de enfrentarse a la intemperie y al riesgo de abismamiento del mar, se hallan confinados en el refugio (burgués) que supone el cajón, y forman parte de un pasado que ya solo se concibe como recuerdo inventariable.

532 Es una idea que se ha estado viendo a lo largo de este trabajo y que *Inquietudes bárbaras* desarrolla de modo específico. Ante la evidencia de que “vivimos en una época que ha renunciado a los espacios públicos” (2008a:73), es necesario defender la conciencia y el lenguaje “como un espacio público en el que la incomunicación es desplazada por el entendimiento flexible de las singularidades” (2008a:194).

Por su parte, el “teléfono antiguo” señalaría una red de compañeros o una posibilidad de reunión cuyo atractivo aparece ya un tanto desteñido⁵³³.

Pero lo más llamativo es que ese cansancio se ligue a una imagen de la escritura percibida como fracaso. Si la fidelidad ideológica es complicada, los años le han enseñado al sujeto que la misma construcción de la identidad sobre la que se quería imponer el desclasamiento se enfrenta a una dificultad que la hace casi equiparable a aquella roca sisifiana. La libertad que el yo posee para construirse textualmente condena a una “vida en blanco”, es decir, a un espacio textual del que está expulsado o ausente cualquier calor humano o cualquier vivencia significativa; todas ellas quedan sometidas a la borradora violenta que ejerce una escritura que las convierte en “tachaduras”. La “inquietud” que deriva de esa constatación no es diferente de aquella que sentía Gil de Biedma ante la cristalización de su yo poético, y se une a la sensación incipiente de fatiga vital que enunciaban los versos anteriores. En la convicción del yo de que será objeto de un fácil perdón por parte de su “alter ego” más joven –“puedes comprenderme”– se halla un indicio de que esta negatividad estaba ya implícita en el origen del proyecto experiencial que García Montero desarrollaba:

Tendrás razón. No digo
ni la mitad de lo que siento.
Pero recuerda que mi soledad,
la que arde en mi lámpara de desaparecido,
es el silencio de las causas públicas.
Y puedes comprenderme:
mis mujeres dormidas,
el cajón de los barcos indefensos,
un teléfono antiguo...,
todas las tachaduras se parecen
a la inquietud que sufres
ante la vida en blanco.

533 Así interpreta Luis Bagué estos versos, en los que cifra “las consecuencias del paso del tiempo”: a ellas se refiere “a través de fórmulas metonímicas que abarcan los amores perdidos (“mis mujeres dormidas”), los sueños literarios (“el cajón de los barcos indefensos”) y las viejas amistades (“un teléfono antiguo)” (2006:316).

Si la elección de la fotografía como instancia de mediación entre ambos personajes eliminaba la negatividad inherente a toda representación supuestamente natural(izada), toda esa carga problemática revierte ahora en su mención a una escritura sentida como carga y fracaso. No obstante, a continuación el yo matiza esos indicios. Aunque reconoce que la conversación con su versión más joven origina un contraste que le posibilita la lucidez necesaria para el conocimiento de su precariedad actual –“ya que fuerzas mis sombras con tu luz”–, inmediatamente solicita de ese tú la comprensión –“comprende mi silencio en tus exclamaciones”– y aprovecha para darle la réplica, denunciando la impostación de una postura revolucionaria que parecía ser más un recurso narcisista para la autoimagen que una auténtica vocación. El tú asumiría cierta dependencia de la mirada de los otros, manifiesta en el conocimiento –“sabes que sé”– de “lo que hay de imitación en tu seguridad, / la certeza que llega de los otros / para empujarte / por el afán de ser el elegido, / por el deseo de gustar” que recuerda claramente a aquel “seguro de gustar” biedmiano. También es obvia en ese “vivir de oídas” que implica, no obstante, un reemplazamiento sospechosamente negativo de la verdadera vida por la huella ajena que deja la palabra. Todos estos rasgos revelan la condición de disfraz o atributo superficial del compromiso juvenil. Quizás por eso, porque siempre ha sido un juego de vestimentas, el yo maduro pueda despojarse de él y ponerlo “a secar”, como formulaba un verso anterior.

La “impostura” a cuya “legitimidad” se alude a continuación ya no es solamente la que el paso de los años han hecho aceptable, sino que parece haber sido siempre un rasgo permanente de la identidad del sujeto: no en vano esta se ha construido sobre la simulación de la palabra, en un proyecto poético que sustituye la experiencia por impostaciones de voz. La petición de un pacto –“aceptaré las quejas si tú me reconoces...”– presenta ya la solución benevolente en la que concluye un enfrentamiento que, en Gil de Biedma, era mucho más enconado y acababa con la imagen inquietante del encuentro erótico entre ambos:

Ya que fuerzas mis sombras con tu luz
comprende mi silencio en tus exclamaciones.
Porque sabes que sé
el lado frágil de la impertinencia,
lo que hay de imitación en tu seguridad,
la certeza que llega de los otros
para empujarte
por el afán de ser el elegido,
por el deseo de gustar,
hasta vivir de oídas en muchas ocasiones.

Aceptaré las quejas, si tú me reconoces
la legitimidad de la impostura.

Las dos últimas estrofas explicitan las condiciones de ese pacto, al tiempo que desvelan los síntomas de la claudicación del yo. Frente al desasosiego y a la condena que supone la libertad de estar construyéndose constantemente para descubrirse solo como ausencia e impostura, el yo opta por “un destino soportable”. En una nueva vuelta al origen, el encuentro con el yo joven mediante el viaje al pasado –“me acerco a ti”– aparece como el único recurso para recobrar algo de la autenticidad perdida por el paso de unos años, que han instaurado en él la conciencia del agotamiento. Los siguientes versos no hacen más que expresar inequívocos síntomas. Así, “la edad que se avecina” lo hará pasar al “tiempo de los encajadores”; no es casual que se escoja el término con el que Gil de Biedma explicaba el producto de un aprendizaje que acababa en la conciencia de ser más un hecho escritural que una persona biográfica⁵³⁴. Pero, además, ha convertido aquella “piel transparente” en una “piel gastada y resistente” y ha cuajado en un “corazón” que se define como “cansado”. Quizás lo esté de efectuar constantemente juicios críticos y tener que “elegir sombras de pie / o luz arrodillada”. De este desgaste obvio solo puede brotar una voz mediana,

534 Recordamos aquellas palabras tan significativas de Gil de Biedma: “A lo largo de los años he aprendido, bien o mal, –bien y mal– a ser un encajador. Un aprendizaje modesto pero absorbente, que apenas permite escribir poemas. Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema” (Gil de Biedma 2005:contracubierta).

titubeante, de “tono bajo”, que más que una reflexión de dicción esboza la línea de continuidad entre debilitamiento vital y pérdida de fuerza poética:

Ahora que necesito
meditar lo que creo
en busca de un destino soportable,
me acerco a ti,
porque sabías meditar tus dudas.
Cuando tengas la edad que se avecina,
admitirás el tiempos de los encajadores,
la piel gastada y resistente,
el tono bajo de la voz
y el corazón cansado de elegir
sombras de pie o luz arrodillada.

No obstante, la última estrofa reitera la benevolencia con la propia identidad y la propia evolución: “no es un mal resultado”, con un énfasis –“te lo juro”– que se antoja un tanto innecesario. Ahora, el yo insta al tú a que lo acompañe en su viaje de vuelta a un presente más auténtico que aquella ensoñación irreal que siempre es el recuerdo –“Baja conmigo al día, / ven hasta los paisajes verdaderos / en los que discutimos”– para recordarle que, a pesar de todas sus involuciones y traiciones, el yo joven sigue vivo en él⁵³⁵: “me agradecerás la difícil tarea de tu supervivencia”⁵³⁶. Y es cierto:

535 Laura Scarano realiza una lectura de este poema que comparte las líneas maestras de esta: también asume la existencia de un desdoblamiento en el que el tú queda mudo, el viaje por el tiempo se “espacializa” y se nota la huella del poema biedmiano aludido. Scarano también certifica la existencia de una conciliación entre ambas figuras, dada por “la complementariedad de la vida que les resta” (2004b:172). Luis Bagué Quílez, por su parte, explica que el pacto final se hace evidente en el empleo de la primera persona de plural que remite a la composición “Contra Jaime Gil de Biedma”: “la reunión entre el *tú* y el *yo* remite a “Contra Jaime Gil de Biedma” ... y cristaliza en la utilización de la primera persona del plural. En la última estrofa, el sujeto invita a su *alter ego* a bajar a la calle y a aceptar un proyecto conjunto de supervivencia” (2006:316).

536 Como se ha hecho notar antes, este final armonizador e indulgente tiene poco que ver con aquella imagen de grosero encuentro erótico con la alteridad íntima con que remataba “Contra Jaime Gil de Biedma”, que efectuaba además un juicio tremendamente negativo sobre una autocomplacencia que caracteriza de “innoble”: “A duras penas te llevaré a la cama, / como quien va al infierno / para dormir contigo. / Muriendo a cada paso de impotencia, / tropezando con muebles / a tientas; cruzaremos el piso / torpemente abrazados, vacilando / de alcohol y sollozos reprimidos, / Oh innoble servidumbre de amar seres humanos, / y la más innoble / que es amarse a sí mismo!” (2005:144). Jonathan Mayhew compara el final de “Contra Jaime Gil de Biedma” con el final de “Nocturno”, una composición de *Las flores del frío* en la que se recrea el motivo de irse a la cama con uno mismo. Sus conclusiones podrían hacerse extensibles a este cotejo: “What for Gil de Biedma is a hellish proposition becomes, for García Montero, a motive for satisfaction and self-sufficiency, if not complacency. Gil de Biedma provides a stylistic model for García Montero’s nuanced exploration of what

ambos poseen una identidad básica, ya que dependen de simulaciones (escriturales), que apenas tienen nada que ver con un compromiso concebido como un disfraz o un atuendo superficial:

Después de lo que he visto y lo que tú verás,
no es un mal resultado, te lo juro.
Baja conmigo al día,
ven hasta los paisajes verdaderos
en los que discutimos,
y me agradecerás
la difícil tarea de tu supervivencia.

Resulta interesante analizar algunos poemas de *Habitaciones separadas* (1994) que ofrecen datos relevantes para analizar el tratamiento que la poesía madura de García Montero hace de ciertas instancias de mediación. “Cuarentena” nos enfrenta a la domesticación (precaria, insuficiente) de la fotografía como ámbito de representación pero no lograba, sin embargo, atenuar la negatividad emanada de una escritura que se sentía como derrota conforme avanzaba el paso del tiempo y el cansancio mermaba la vida poética. Otros poemas como “El poder envejece” o “Los espejos” ligan directamente los temas del desclasamiento y del envejecimiento a la imagen, inequívocamente biedmiana, del espejo.

En “El poder envejece” (2006a:334), el paso del tiempo no parece dejar su mella en el compromiso de un yo que permanecía fiel a su ideario de juventud. El sujeto poético se reafirma en él después de encontrar

Debicki has called ... “a melancholic but low-keyed mood”. What is most strikingly missing in Montero’s treatment of this theme, however, is the idea that the examination of one’s own subjectivity is an arduous and even risky proposition ... What is missing in García Montero’s revival of a “poetry of experience” is precisely the radical critique of the social order that marks the best poetry of Gil de Biedma, Ángel González, and the early Valente” (1999:356). Por el contrario, Francisco Díaz de Castro encuentra una creciente hostilidad hacia sí mismo en *La intimidad de la serpiente* y, sobre todo, en *Vista cansada*, que contrastarían con la confianza identitaria de los poemarios anteriores. Habla de “un mayor grado de distancia y desconfianza en la indagación de la propia intimidad que ... resulta decisivo” (2009:106). Cree además que García Montero realiza una “escritura moral en la que el personaje no busca su perfil más favorecedor, sino el más auténtico y conflictivo, y ello mediante la acotación de las contradicciones, la iluminación relativa de las zonas de sombra de la conciencia, el balance interminable de los valores enfrentados a la realidad histórica” (2009:108). Aún existiendo conflicto, como vemos en “Cuarentena”, lo cierto es que los versos acaban imponiendo un final conciliador que lo neutraliza o, al menos, lo suaviza. Sobre *Vista cansada*, además, Andrés Soria rebate la existencia de “autocomplacencia” (2009:24).

casualmente a una pareja de antiguos militantes que le reprochan su incapacidad de evolución. Lo más interesante es que la indagación subjetiva que este encuentro genera en el sujeto –en una especie de recreación atenuada del conflicto entre la reprobación recibida y su orgullo– no resulta en un sentimiento de insatisfacción, sino que acaba en cierta autocomplacencia, directamente reforzada por un espejo que le ofrece una versión feliz de sí mismo.

En la primera estrofa, la voz poética describe la reacción de esta pareja, que ya solo entiende la izquierda como un lugar afectivo ligado a una memoria nostálgica: la mujer “viaja por los labios al pasado / con el adorno de sus sentimientos”, en una acción mediante la que “abriga con recuerdos lo que duele / con demasiado frío en el presente”. Después de saludar al yo, este personaje pronuncia las palabras que el sujeto siente como una censura solapada: “Ayer te vimos por televisión, / no vas a cambiar nunca”:

Ella me besa, marca la sonrisa
y viaja por los labios al pasado
con el adorno de sus sentimientos,
lujosa y encendida como un árbol
de navidad, paloma
de amistades difíciles
que abriga con recuerdos lo que duele
por demasiado frío en el presente.

Ayer te vimos por televisión,
no vas a cambiar nunca.

Frente a la sinceridad de la mujer, el hombre mantiene una actitud de reserva –“sólo se interesa por el rumbo / que la vida nos marca”– que posee una clara función defensiva: “vigila los recodos, las umbrías” para mantenerse “seguro como un pino del norte en su montaña”. Es curioso cómo mediante esa suposición –“hubiese preferido no encontrarme”– la voz poética alude al inevitable desasosiego que supone todo cuestionamiento de la propia posición ideológica e identitaria, y cómo él mismo se atribuye

ese poder perturbador sobre posturas ajenas pero que, sin embargo, trata de evadir en sus reflexiones íntimas. En cambio, sí resulta menos inquietante reflejarse en los “ojos de halcón” de alguien deslegitimado por “el sucio / prestigio de sus manos” y preguntarse directamente, sin contemplaciones: “¿qué pensarán de mí?”:

Él mide las palabras y me tiende la mano:
hubiese preferido no encontrarme.
Seguro como un pino del norte en su montaña,
vigila los recodos, las umbrías,
y sólo se interesa por el rumbo
que la vida nos marca.
Yo no pienso en traiciones, en el sucio
prestigio de sus manos.
Únicamente veo
estos ojos de halcón y me pregunto:
¿qué pensarán de mí?

Una vez solo –“calle arriba, después, al despedirnos”–, el personaje poético medita sobre las palabras con las que la mujer cuestionaba su postura contestataria, y las convierte en el testimonio de una fidelidad ideológica de la que se congratula. El escaparate de una tienda sirve de espejo –“mi cuerpo reflejado se detiene / en los escaparates”– para una mirada piadosa y orgullosa que en absoluto tiene que ver con aquella “cara destruida” que ofrecía el espejo a Gil de Biedma, y que está, aquí, evidentemente ligada a la transparencia y exactitud de un medio de representación que le asegura su inmutabilidad: “no vas a cambiar nunca”⁵³⁷.

No obstante, tal inmutabilidad es ambigua y contiene visos de negatividad: por una parte, la mirada que el escaparate le devuelve supera (“por encima de...”), pero no eclipsa por completo, la sombra de una serie de objetos materiales claramente burgueses: “objetos de regalo, / abrigos,

537 En esta primera función, positiva, del espejo es donde cabe entender las palabras de Scarano acerca de un antagonismo que no es “ni radical ni ontológico, sino dramático y teatral” (2004b:184). Como veremos, el espejo vehicula mucha más negatividad de la que aparece consignada aquí. Para Luis Bagué, en este poema “la autocontemplación en el cuarto de un hotel se convertía en metáfora de la conciencia del individuo en soledad” (2006:317).

maletines de piel” y “televisores”. Precisamente la alusión a estos últimos aparatos es especialmente reveladora: ha sido una intervención en televisión lo que ha suscitado la desaprobación de los representantes de un poder al que, sin embargo, el yo que se contempla ufano no deja de pertenecer. Su intervención en televisión constata una presencia mediática cuyo acceso está fuertemente restringido. Además, la constatación de que “no vas a cambiar nunca, / no vas a cambiar nunca” es vivida “con temor” por un sujeto que quizá se está enfrentando a la imposibilidad de renovar su propio personaje, ya solidificado en una instancia pretendidamente transparente pero intensamente opaca. No solo “el poder envejece” entonces:

Calle arriba, después, al despedirnos,
mi cuerpo reflejado se detiene
en los escaparates,
y con necesidad de asegurarse,
por encima de objetos de regalo,
abrigos, maletines de piel, televisores,
levanta el dedo y con temor me dice:
no vas a cambiar nunca, no vas a cambiar nunca.

El espejo se rebela con fuerza contra estos intentos que tratan de domesticar su poder de mediación en “Los espejos” (2006a:305), otro poema de *Habitaciones separadas*. El sujeto comprueba la cualidad traicionera de unos espejos que, en lugares de paso y ajenos como son los “de hotel”, se resisten a la doma que la familiaridad les impone, y se convierten en “animales de montaña / que no aceptan el trato de los hombres”. Es decir, que dejan de cumplir aquel pacto de no agresión que en “Cuarentena” el yo firmaba con su “alter ego”. No es difícil ver cómo existe toda una reflexión tácita sobre la (auto)representación aquí: en el ámbito cotidiano estamos sujetos a una autopercepción naturalizada, aparentemente transparente –“la luz de los espejos familiares / se apiada de nosotros”– que, aunque nos permite sobrevivir, no deja de ser falaz: “nos ayuda a fingir y por afecto / o por costumbre llega a perdonarnos”:

No importa si has dormido poco o mucho,
los espejos de hotel nunca perdonan
y son como animales de montaña
que no aceptan el trato de los hombres.

La luz de los espejos familiares
se apiada de nosotros, sin embargo,
nos ayuda a fingir, y por afecto
o por costumbre llega a perdonarnos.

Frente a aquel reflejo benévolo, el espejo devuelve ahora toda la negatividad inherente al paso del tiempo, recurriendo a un agua que, de nuevo, actúa como símbolo de todo lo reprimido que amenaza con desbocarse. Los espejos no reflejan nada: son tan solo la superficie aparentemente quieta de una corriente que no cesa, y que hereda las inquietantes connotaciones del “agua estancada” lorquiana para asociarlas con una instancia de representación básicamente narcisista. Con ese “yo sé que los espejos son el agua / estancada de un río que se mueve” se está adquiriendo también la conciencia de que toda cristalización de la imagen propia lleva implícita una sensación de muerte y de que, además, todo reflejo figural puede enseguida ser resquebrajado por el mar de fondo. Quizás eso sea lo que ocurre a continuación: a pesar de que la calidez del “sol” puede ocultar el conocimiento de “las sombras”, estas acechan. Todo el poder de sovacación física y espiritual que el tiempo posee se traslada a ese abismo marino –“quien mira al fondo de sus ojos”– íntimamente ligado a una potencia que demuele la identidad textual erigida en la superficie, así como la posibilidad de percepción: “ve las grietas del tiempo”. El “pasado” no aparece como una posesión manejable, como aquel joven impertinente pero fácilmente controlable que amenazaba desde el papel impreso de la fotografía; muy al contrario, ahora es una presencia fantasmal que surge de modo intempestivo –“de improviso”– para herirnos –“nos ofende”– con su carácter extraño⁵³⁸:

538 El carácter siniestro del espejo procede de la ambivalencia inherente a todo doble, como explicaba Freud en su estudio sobre *Lo siniestro* (1919). Además, la cualidad fantasmal del reflejo especular aparece

Yo sé que los espejos son el agua
estancada de un río que se mueve.
Y he visto cómo el sol que reverbera
puede ocultar el cieno de las sombras.

Pero quien mira al fondo de sus ojos
ve las grietas del tiempo, las arañas
de un pasado que surge de improviso
en mañanas de hotel y nos ofende.

Con esta entidad espectral no se pueden establecer diálogos ni elegir un lugar para razonar tranquilamente: “para qué contestar”. Lo único que se puede hacer es renunciar, de nuevo, a zambullirse en la amenaza que recurrentemente se asocia con unas simas marinas en las que la identidad se desintegra. Los dos últimos versos condensan toda la negatividad inherente a un proyecto que va acusando el declive de la capacidad para percibir el mundo. Quizás en la constatación de que “no hay otra cosa que envejezca / peor que tu mirada”⁵³⁹ esté la génesis de *Vista cansada*, el poemario que publicará García Montero diez años después.

Para qué contestar. Cierra los ojos,
porque no hay otra cosa que envejezca
peor que tu mirada.

5.3.2. Amor, memoria y tradición

En 2008 Luis García Montero publica *Vista cansada*, poemario que en diversos lugares define como una colección que emplea el poder de la

implícita en la relación entre presencia y ausencia que le proporciona una condición heterotópica, según Foucault: “le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu’il rend cette place que j’occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l’espace qui l’entoure, et absolument irréelle, puisqu’elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas” (1984:47).

539 En esta expresión sí se condensa toda la autoconciencia negativa de “Contra Jaime Gil de Biedma”: aquel “te ríes, y me dices que envejezco” se ligaba también a una destrucción de la identidad provocada mediante el reflejo de un espejo: “paras a verte en el espejo / la cara destruída” (2005:143).

memoria para rescatar la vida pasada sin caer necesariamente en las trampas de la nostalgia⁵⁴⁰.

No resulta difícil identificar en este volumen ciertos síntomas de agotamiento similares a aquellos que han marcado el cierre de otros proyectos experienciales. La interacción entre vida y literatura sobre la que se erige el confesionalismo y, sobre todo, la condición germinal de la vivencia respecto a la poesía implica que, ante la pérdida de intensidad vital, el texto se resienta ante la merma de su principal fuente nutricia. Hemos visto cómo, a propósito de Gil de Biedma, *Jiménez Heffernan* explicaba que el confesionalismo solo brillaba si la vida era interesante⁵⁴¹. Quizás esto sea lo que sucede en *Vista cansada*. Además del carácter intensamente sintomático del título —que eleva el tema del cansancio a un primer plano de atención— así como de las citas escogidas —del último Eliot de *Four Quartets* y, más significativamente aún, de la composición con la que Lowell cerraba su última colección—, la propia estructura del poemario puede resultar muy indicativa.

La disposición del libro nos sitúa ante una revisión claramente autobiográfica que denota una voluntad de recopilación poética y vital. La primera sección —“Preguntas”— contiene dos poemas: el primero está dirigido “A un lector futuro” y el siguiente, “Preguntas cruzadas”, introduce

540 El papel de la memoria en *Vista cansada* ha sido enfatizado por el propio autor. En una entrevista publicada en *El País*, explica que “Me pareció que hacer una memoria lírica era un reto porque me permitía trasladar mi experiencia biográfica pero con un trasfondo de la historia de España de este tiempo, que ha sido vertiginoso” (2008c). Díaz de Castro, en una reseña publicada en el *Cultural de El Mundo*, resaltaba el componente memorialístico y autobiográfico de la colección: “Al realizar el ejercicio de memoria que, a la altura de sus 50 años, suponen muchos de los poemas de *Vista cansada*, García Montero ha compuesto una sistemática reflexión autobiográfica que lo es también de una generación y de una historia. Poesía que busca su verdad, “una verdad en la memoria”, la que nos ofrece el libro es revisión de lo vivido y de lo escrito a lo largo de casi 30 años, y reafirmación de una conducta necesaria: tratar de evitar las trampas del lenguaje y encastillar la imagen del vivir en la defensa de unas pocas y precarias certidumbres: la amistad, la política, el discurso amoroso, la utilidad de la poesía” (2008:17). En un trabajo inédito, María Clara Lucifora estudia *Vista cansada* desde las ambigüedades que supone “narrar una vida” e “historizar una ficción”, la autobiográfica (2010). En abril de 2010, García Montero publica la antología *Cincuentena*, evidenciando la recurrencia del motivo recopilatorio.

541 Y es precisamente dentro de esta corriente donde enmarca Andrés Soria Olmedo el volumen que, basado en una “retrospección biográfica”, remite, además de a la “tradición lírica europea”, al “espacio de la “Confessional Poetry” del siglo XX, que recupera el tono de la confesión y el recuerdo, más allá de la impersonalidad del lenguaje y el culto a la forma del “Modernism” internacional” (2009:26).

una disquisición sobre la memoria y el tiempo⁵⁴². Ambas suponen una especie de *captatio benevolentiae* y de declaración de intenciones. Las secciones segunda, tercera y cuarta ofrecen un repaso cronológico de las distintas etapas que el personaje poético ha vivido hasta el momento, en una serie de poemas donde la intención testimonial y biográfica se evidencia en la introducción de numerosos datos que se corresponden con la figura del autor real. La sucesión de piezas que aquí se presenta se asemeja así a un recorrido por un álbum de fotografías familiar, hecho de estampas que capturan distintos momentos de la existencia: la fotografía reaparece como el elemento de comparación tácito de la memoria, en la medida en que vehicula la ilusión de una experiencia aprisionable y preservable. La concepción de la instantánea como vivencia capturada ha sido considerada por Sekula, que explica que “existe a crenza de que a fotografia codifica a totalidade dunha experiencia, que permanece como o equivalente fenomenológico da presencia” (1998:467). También Sontag explicaba que “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” porque “significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento y, por lo tanto, poder” (2005:16).

Así, la sección “Infancia” explora los lugares de su niñez y distintas figuras de su familia; “La ciudad que no quiso ser palacio” presenta los hechos de su adolescencia y primera juventud: la entrada en la universidad; la vocación poética; las primeras influencias; la adquisición de la conciencia política y social y el descubrimiento del amor. “Segundo tiempo” ofrece los avatares de la madurez: los hijos; la profesión; el escenario urbano y, sobre todo, el descubrimiento de un segundo amor más pleno que el de la primera juventud. Este es el principal episodio biográfico digno de ser subrayado; el que posee un mayor impulso creativo. El resto está confinado a estampas, es decir, a retratos de una ausencia que más que el pasado recuerdan la muerte que espera en el futuro. Sontag explicaba que todas las fotografías

542 Aunque el poema parte de la conciencia de que “La memoria no es / un animal doméstico”, concluye dando a entender la posibilidad de recuperar el pasado mediante la escritura: “El tiempo es una mesa revuelta y una lámpara / que saca la cabeza de las sombras / igual que un nadador cuando respira” (2008b:21-22).

son “*memento mori*” (2005:32), en unas palabras muy significativas que aprehenden la difícil relación entre memoria y vida a través del símbolo de la fotografía:

Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo ... Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia (2005:32-3).

La sección quinta supone un alto en el camino antes de reemprender el viaje. Significativamente titulado “Punto y seguido”, la denominación escogida para esa atalaya desde la que se ha efectuado la mirada retrospectiva indica una progresión temporal sentida, de un modo que ya es familiar, como un avance lineal. Pero lo más relevante es que este rótulo lleva un subtítulo, “Habitación con vistas a tu cuerpo” que procede de un poema –“Habitaciones”– en el que se reduce el presente a dos alternativas: el amor o el cansancio. El poema nos hace elegir entre “una habitación con vistas a tu cuerpo” y “una habitación con vistas al cansancio”, confirmando que es el erotismo efectivamente la fundamental fuerza vital que proporciona una experiencia rica al sujeto. La mayoría de las composiciones integradas en ese apartado sobre la segunda edad pivotan sobre un sentimiento vivido como presente –“Direcciones”, “No sé viajar sin ti”– pero también como memoria reactualizada: “Aniversario” o “Memoria de la felicidad”⁵⁴³. Aparte del amor, el resto parece ser cansancio.

543 Una comparación entre los poemas de amor de *Vista cansada* y aquellos incluidos en *Completamente Viernes* (1998) revelan la mayor intensidad en el presente del erotismo en el poemario de 1998. Antonio Jiménez Millán habla de la “plenitud vitalista” de la poética que forja el libro de 1998 frente al de 2008: “los poemas amorosos de *Vista cansada* –hablo ahora de la sección “Punto y seguido” (habitación con vistas a tu cuerpo)– constatan la huella del tiempo transcurrido, visible ya desde algunos títulos...” (2009:52). Un repaso de la lírica amatoria de García Montero puede encontrarse en el capítulo 1 (“Cupido revisitado”) de *Las palabras preguntan por su casa*, la monografía que Laura Scarano publicó sobre la poesía del autor (2004b:29). Es significativo, por otra parte, que esta intensidad poética del sentimiento amoroso tenga lugar en un poemario sobre el que se ha destacado la práctica eliminación de toda distancia entre el sujeto biográfico y el personaje textual. Así lo hace Maqueda Cuenca (2000), que considera que no existe ni ficcionalización ni desplazamiento en *Completamente Viernes*. Yolanda Novo halla que “la presencia, pues, de un autor textual tan verídico reviste a las “personas” del sujeto que habla en los poemas de una fuerte actitud confesional y confidencial, de apariencia autobiográfica”

De hecho, el apartado que le sigue inmediatamente y que cierra el libro lleva el nombre de “Vista cansada” y se compone de dos únicos poemas. El primero, “Las huellas”, es una reflexión sobre la (im)posibilidad de la memoria; el segundo, también titulado “Vista cansada”, finaliza toda la trayectoria con una confesión de agotamiento en la mirada para el que se ensaya la solución metafórica de unas gafas⁵⁴⁴.

La línea argumental está entonces clara: nos hallamos ante un itinerario poético y vital que presenta como conclusión de una determinada evolución una visión fatigada. Pero quizás esta fatiga nos pueda ayudar a explicar la propia estructura del poemario en otro sentido: una vez constatado el empobrecimiento de la experiencia presente, solo queda el recurso a la memoria como modo de recuperar material para el poema. La extenuación que se reconoce al final daría así sentido a toda una progresión memorialística que otorga al libro cierta apariencia de poemario de cierre. Se ha visto cómo Lawrence Lipking ligaba la poesía experiencial a la amenaza de consunción. Pero, además, en *The Life of a Poet*, Lipking estudiaba las últimas colecciones de autores que, como Eliot o Lowell, se hallan explícitamente invocados por García Montero: como en los *Four Quartets* del primero o los *Collected poems* del segundo, en *Vista cansada* se proporciona esa perspectiva de la totalidad –“the logic of the whole” (1984:65)– que, al ser ensayada desde un punto temporal más avanzado,

(1999:538). Algo parecido decía Ángel González en el monográfico de *Litoral* dedicado a García Montero: “Si el poeta es un fingidor, Luis García Montero ha conseguido urdir una historia fingida que se parece extraordinariamente a su propia historia” (1998:110). Puertas Moya, por su parte, cree que la interpretación autobiográfica de *Completamente Viernes* no resulta tan dispar por “la voluntaria impersonalidad en que el poeta ha emboscado y enmascarado su propia memoria” (2000:498).

544 La sensación de cierre ha sido notada por algunos críticos. Si Álvaro Salvador hallaba en la edición del volumen *Poesía (1980-2005)* una “vocación de prematuro acabamiento” (2009:13), Jesús García Sánchez, Andújar Almansa o Juan Carlos Rodríguez identifican cierto vínculo entre experiencia, lenguaje y agotamiento en el poemario de 2008. El primero habla de un “cierre de ciclo” (2009:160); el segundo explica que “A fuerza de hablarnos de la vida y la historia en primera persona, los poemas de Luis García Montero tienen la vista cansada” (2009:195). Por su parte, Juan Carlos Rodríguez supone cierto “miedo a la repetición” en un poeta consciente de que “resulta difícil abrir nuevos caminos para ese tono o esa voz que sin duda persiste como sustrato en su poética” (2009:264). Por el contrario, Ángeles Mora encuentra que el poemario logra instaurar, a pesar del cansancio, una “mirada nueva” (2009:33) y Díaz de Castro halla reafirmada “la voluntad de seguir observando la vida con la vista cansada” (2009:116).

introduce una conciencia más negativa acerca de una tarea poética que ya no es sentida como un destino amable.

Lipking escoge una metáfora especialmente significativa –“focusing on the patter of the whole, an aging poet may find that he needs new glasses” (1984:66)– para aludir a la necesaria reevaluación del pasado, que en García Montero tiene una especial muestra en su acercamiento segundo a la tradición poética. Así, se verá cómo su relectura de algunos de los precursores ya tratados revela una recreación básica de temas y actitudes que, más que revitalizar aquella primera aproximación, certifica el coste del esfuerzo que requiere lidiar con una historia literaria que ya no puede ser comparada con una posesión feliz.

Pero, además, Lipking explica cómo los intentos de recuperar el fulgor poético y vital del pasado generan una obsesión que deriva en cierto ventrilocuismo: a la voz poética le acaba acompañando la sombra espectral del que fue, en una línea que ya se había iniciado con “Cuarentena” y que se desarrollará de manera nítida en “Las huellas”. En este sentido, se podría afirmar que el recurso a la memoria es un tanto engañoso; ya Juan Carlos Rodríguez dice que la clave del libro está en la “dialéctica entre el vacío y el lleno de la memoria” (2009:267). La memoria no recupera ninguna vivencia, sino que se erige en marca (*huella*) de una ausencia, y en motor de unas repeticiones que las gafas del último poema apenas pueden evitar.

En primer lugar, se va a ofrecer una lectura del poema “ Habitaciones ” como diagnóstico del cansancio; en segundo lugar, se examinará cómo se retoma el contacto poético con Rafael Alberti y Federico García Lorca, con el objeto de explorar las zonas de convergencia y divergencia con su reescritura más temprana. En último lugar, se estudiarán los dos poemas de la sección “ Vista cansada ” para atender a los signos de agotamiento memorialístico. La percepción de la precariedad del recuerdo podría estar ligada al giro que efectúa García Montero en *Un invierno propio* (2011), la colección inmediatamente posterior y la última hasta la fecha. En esta, el poso autobiográfico se diluye en favor de una impronta fuertemente meditativa anclada en la observación, siempre personal, de la realidad.

Después del repaso poético y vital realizado en las cuatro primeras secciones del libro, encontramos con un apartado en el que, como ya se ha adelantado, el poeta *se para a contemplar su estado*⁵⁴⁵. La voluntad de autoanálisis implícita en “Punto y seguido” resulta muy útil para identificar las huellas de un cansancio presente que parece compensarse con el recurso al pasado. La propia estructura es sintomática de un desequilibrio clave: el pasado se erige en protagonista de más de la mitad del poemario.

Dentro de esta sección, la pieza “ Habitaciones ” (2008b:126) resulta especialmente ilustrativa de la dinámica que se está señalando. La vivencia amorosa aparece como la principal fuerza vital que todavía proporciona una experiencia intensa al yo poético y la que, por tanto, revierte en una mirada interesada de este sobre la realidad. Es relevante el símil escogido: el espacio clausurado e íntimo de una habitación aparece como el refugio alejado de la intemperie desde el que la voz poética contempla un mundo que ya solo acepta como el reflejo de su amor. Parecería, así, que los cambios en la visión que anunciaba Lipking en los poetas que envejecen se dan aquí en forma de unos nuevos relieves que priman los accidentes amorosos sobre las demás facetas de la geografía humana. Aún así, no se puede olvidar la atención prestada a las cuestiones colectivas en poemas como “ Democracia dos ” (2008b:78) o “ Compromiso ” (2008b:103).

Pero el presente está sobre todo consagrado al amor: esta es la energía que arraiga al sujeto en la vida, de una manera tan firme que le hace sentir ciertas “ cosas ” como “ una orden ”. El mandato es el de dirigir los ojos al mundo: “ Abrir una ventana, por ejemplo ”. La mirada toma entonces dos posibilidades: o bien al cuerpo de la amada o al cansancio.

La primera se realiza desde un encuadre que permite percibir un cierto sentimiento de armonía con el mundo: la luz se hace cómplice de la mirada del poeta en su intento de localizar a la amada – “ obediente la luz, sabe buscarte ” –, en un momento que posee todos los visos de iniciación y potencialidad propios del alba: “ como el amanecer a los tejados ”. La

545 Los ecos de Petrarca (Soneto 247) y de Garcilaso (Soneto 1) en la disposición del libro han sido comentados por Soria Olmedo (2009:24).

perspectiva desde la que habla la voz parece ser la de la espera y, así, el yo puede deleitarse en el refugio ontológico e identitario –“vivo en ti”– que le garantiza la inminencia de un encuentro dotado, además, del poder de redimir el tiempo. Así, este deja de ser aquel gran boquete en el que se abismaba la existencia, para convertirse en una vivencia positiva y feliz, vivida como un ascenso –“subiendo a la altura más nuestra del minuto siguiente”– que refuerza la comunión amorosa. Allí es cuando la cita tiene lugar y se topan “la paz del solitario” con “la buena compañía”. Esto es lo que sucede en una mirada lanzada desde “una habitación con vistas a tu cuerpo”:

Hay cosas que de pronto parecen una orden.
Abrir una ventana, por ejemplo.
Obediente la luz, sabe buscarte
como el amanecer a los tejados,
y vivo en ti, subiendo
a la altura más nuestra del minuto siguiente,
donde la paz del solitario llega
en brazos de la buena compañía.

Es una habitación con vistas a tu cuerpo.

Sin embargo, esta “paz del solitario” no es del todo cierta, sino que está sujeta a la protección que el amor le procura. Desde otras estancias solo se pueden emitir miradas que ralentizan y desdibujan el mundo –“Hay cosas que son lentas y parecen perdidas”– y que son aquellas que no están amparadas en la expectativa experiencial del amor: “abrir una ventana sin tus ojos”. La ausencia del amor perturba una visión que pasa a enfocar un mundo tétrico y oscuro. Es especialmente significativo que la vista aparezca ahora como una instancia de mediación capaz de asumir toda la opacidad inherente a la representación; es todavía más revelador que lo haga cuando el sujeto se despoja de una vivencia, la erótica, mediante la que refuerza su arraigo en la experiencia empírica. De alguna manera, desvela cómo el

apoyo en la vida del confesionalismo actúa como parapeto contra el temor que inspira la (auto)conciencia que brota de la mediación del lenguaje.

Y es este temor el que se desarrolla a continuación. Desprovisto de la amada, la pupila solo enfoca un mundo de “sombras” que apuntan a otra escalada, esta vez negativa, hacia la negrura en la que degenera el tedio: “vuelan como un insecto cada vez más oscuro”. Esta presencia espectral y volátil, como de murciélagos, instaura una pérdida de control y fuerza los estrictos límites de la razón: “no resiste el aire su demencia”. En lugar de indagar en estas sombras y aprovechar la soledad para ahondar en los abismos de la subjetividad, la voz poética cede al miedo: “yo dejo que se vayan”, para remitirlas a un pasado vivido como legado precario –“que confundan / sus alas con las manos de un mendigo”– y remoto: “que vive en los suburbios de un recuerdo”. Este pasado queda contagiado de una idéntica liminalidad fantasmagórica. Cuando lo quiera recuperar como repertorio experiencial, le devolverá una misma negatividad. Tal es la mirada del “cansancio”.

Hay cosas que son lentas y parecen perdidas.
Abrir una ventana sin tus ojos.
Cuando no estás, las sombras
vuelan como un insecto cada vez más oscuro,
y no resiste el aire su demencia.
Yo dejo que se vayan, que confundan
sus alas con las manos del mendigo
que pide en los suburbios de un recuerdo.

Es una habitación con vistas al cansancio.

La sombra de la autoconciencia queda así aparentemente exorcizada con la luminosidad (empírica) de la experiencia amorosa, en un ejercicio que, no obstante, no puede ocultar la dimensión de cansancio que el amor alivia. Algo así sucederá también en ciertos instantes de *Un invierno propio*, cuando la mirada al mundo genere una desazón tal que hace pensar al sujeto que “A veces una piel es la única razón del optimismo” (2011:77).

El cansancio tiene una de sus principales claves en el acercamiento que, desde esa atalaya de la mediana edad, el poeta realiza a la tradición literaria y al elenco de sus precursores. Parece relevante examinar la reevaluación que hace de determinadas presencias intertextuales porque, en la medida en que su tratamiento en estadios más tempranos ha sido el objeto de este trabajo, se tendrán más datos para examinar los grados de desplazamiento de la mirada madura respecto a la joven.

La nómina no parece cambiar mucho: hay un poema expresamente dedicado a Lorca (“Huerta de San Vicente”)⁵⁴⁶, otro a Alberti (“Rafael Alberti”) y otro a Jaime Gil de Biedma (“Jaime”). La influencia juvenil que ejercen los dos primeros se explicita mediante la inclusión de ambos en el apartado III –“La ciudad que no quiso ser palacio”–, mientras que la presencia de Gil de Biedma se data en un estado posterior, el de la madurez, al que remiten las “Segundas conclusiones” del apartado IV. Además, hay un poema –“Colliure” (2008b:104)– en el que late la presencia de Machado y de la generación del 50. Si acaso, llama la atención el desvanecimiento de cualquier referencia a Baudelaire, cuya huella fue el motivo de la reescritura realizada en *Las flores del frío* (1991): quizás sea un indicio de cierta voluntad de reivindicar la modernidad de la tradición española.

Al margen de esas excepciones, existen pocas novedades. Rafael Alberti sigue siendo el compañero un tanto paternal cuya presencia amistosa posee visos ambivalentes. Lorca, por su parte, se configura como un espectro, el dueño indiscutible de un espacio poético pretendidamente heredado por el que no ha pagado sus tributos. Si acaso, se da una percepción más avisada de lo que significa la herencia literaria: quizá este repaso, vivido como la constatación repetida de un fracaso, le permita decir en el poema dedicado a Gil de Biedma que por fin ha entendido que la herencia literaria es un préstamo, y no una entrega amistosa. La novedad que introduce este reajuste en su visión procede por tanto de una conciencia ejercitada en la repetición.

546 Aunque la presencia tácita de Lorca es reconocible también en “Nueva York” (2008b:82).

En “Rafael Alberti” (2008b:70), asistimos a la revisión de una de sus primeras y más reconocidas influencias. El tiempo ha pasado: la trayectoria poética del autor ya no tan joven se ha desarrollado con éxito y continuidad, y el poeta mayor ha muerto en 1999. Pero todavía persisten ciertos rastros de aquella ambigüedad que caracterizaba la interacción entre la voz poética de García Montero y la presencia del gaditano. En aquellos poemas primeros, el poeta joven ensayaba sucesivas despedidas del poeta mayor con el objeto de desarrollar su propia vida poética –se puede recordar aquel “que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba”; “perdón si os hice trampa”– y ahora, la constatación de haber logrado cierta emancipación genera en el yo un sentimiento de orgullo que supone, en último término, una versión de un diálogo, el intertextual, que no se configura como amistoso ni gratuito. El sujeto parece poseer más conocimiento de este hecho y enfatiza la condición de deuda inherente a una tradición vivida de modo más eliotiano.

El poema presenta un encuentro, posibilitado por una memoria que parece servir como vía de acceso directo a un pasado que queda, así, inmediatamente reactualizado. El paso del poeta “de la muerte a la vida” se compara con aquel otro milagro que supuso para el joven el hacerse amigo, en su día, de un poeta intensamente admirado. La comparación es problemática: además de atribuir la misma cualidad milagrosa a ambos hechos, instaura una sensación de desigualdad entre ambos que parece problematizar cualquier idea de una relación amistosa. Pero sobre todo es significativo que la movilidad de la figura albertiana, que pasa “de la mitología a los teléfonos / para llamar de pronto” y de la vocación popular al hermetismo –“de las multitudes al desorden / solitario y esquivo de tu cuarto”–, se asemeje a la de un espectro. El precursor revive –“pasas también ahora / de la muerte a la vida”– ya no solo para acompañar a la voz poética, sino para invadir de nuevo el espacio de sus versos –“de los recuerdos al estar aquí / habitando la mesa donde escribo”– en una nueva reactualización de la figura del “apophrades”, que Harold Bloom

identificaba como especialmente frecuente en las postrimerías de las carreras poéticas⁵⁴⁷:

Así
como pasabas
en el amanecer
de la mitología a los teléfonos
para llamar de pronto,
o de las multitudes al desorden
solitario y esquivo de tu cuarto
en la calle Princesa,
pasas también ahora
de la muerte a la vida,
de los recuerdos al estar aquí,
habitando la mesa donde escribo.

Quizás esos “recuerdos” y el “aquí” de “la mesa donde escribo” no sean, después de todo, lugares muy diferentes, pues la escritura depende cada vez más de un ejercicio de pasado. La “memoria”, en la medida en que es “azul”, “callejera” y “pura realidad”, parece entenderse como pasaje a un espacio por el que el sujeto puede merodear libremente. La sensación contradictoria que emana del contraste entre ese espacio compartido –“su rincón más nuestro”–, que “no depende del pasado” pero que se erige sobre el recuerdo, recrea de alguna manera la condición paradójica de un poema que, escrito desde el presente, se alimenta de reminiscencias y recreaciones de experiencias intertextuales pasadas. Pero tanto en el presente como en el pasado, la reescritura de Alberti gira en torno al mismo tropiezo: en la resimbolización del mar late nuevamente una condición escritural, que amenaza con perturbar una memoria vehiculada mediante la poesía. Así, los versos que “convierten el mar en la nevada” recuperan el poder cristalizador y petrificador del lenguaje. Al mismo tiempo, una misma amenaza de solidificación late en la progresión teleológica simbolizada en los “ríos”,

547 Así, decía: “The later poet, in his own final phase, already burdened by an imaginative solitude that is almost a solipsism, holds his own poem so open again to the precursor’s work that at first we might believe the wheel has come full circle, and that we are back in the later poet’s flooded apprenticeship, before this strength began to assert itself in the revisionary ratios” (1997:15-6).

que llevan hacia “un amanecer” dotado con todas las connotaciones de renovación –“el reino de la metamorfosis”– del alba. En este sentido, García Montero recupera la voluntad de re-iniciación implícita en *Four Quartets* y explícita en los versos de “The Dry Salvages” que abrían este poemario: “You shall not think the past is finished / Or the future is before us”. Pero esos “ríos” son “de tinta”: heredan la misma condición hierática y alegórica de aquellas “orillas” como “cicatrices de tinta china” que aparecían en “Sus ocho nombres”:

En su rincón más nuestro,
ese que no depende del pasado,
la memoria es azul, y callejera,
y pura realidad, como los versos
que convierten el mar en la nevada
y los ríos de tinta en un amanecer
para que cante el gallo sobre el reino
de la metamorfosis.

No obstante, el encuentro parece tener lugar, y la conversación gira en torno al “amor” y “la poesía”. Los siguientes versos son significativos, porque despliegan la peculiar actitud de la voz poética respecto al precursor, ya no definida por la admiración sino por el orgullo. Es un orgullo no exento de cierta indulgencia para con un precursor sobre el que se posee ya la ventaja de la vida y de la independencia. Así, el poeta joven puede enarbolar esta bandera por encima de las debilidades poéticas y vitales derivadas de cierta espontaneidad arrolladora de Alberti. La primera de ellas sería una trayectoria caracterizada por una producción ingente pero irregular, que vendría a reiterar poéticamente la opinión que García Montero manifestaba en sus ensayos: “Da igual la perfección, / la irregularidad o la abundancia”, porque “los que escriben poemas necesarios” poseen ciertas dotes de inmortalidad y “continúan ardiendo / sobre la leña seca de los libros”. Lo mismo sucedería con sus errores vitales: no se puede dejar de ver en la alusión a “una mala boda” una referencia al matrimonio tardío de Alberti. Todos ellos no fueron más que los “errores” propios de quien

prefiere “los aciertos” del riesgo a la prudente “mediocridad / del que cuenta los días y las sílabas”:

Hablamos del amor y la poesía,
tal vez porque este cielo ha decretado
un violeta de Bécquer sobre el mundo,
que guardas en tu voz
como en las páginas de un libro.
Orgulloso de ti,
prefiero los aciertos a la mediocridad
del que cuenta los días y las sílabas
para evitar errores.
Los que han amado mucho
no desmienten su amor
por una mala boda.
Los que escriben poemas necesarios
continúan ardiendo
sobre la leña seca de los libros.
Da igual la perfección,
la irregularidad o la abundancia.

El cambio de perspectiva es notorio: ya no busca su perdón, sino que es él el que posee el poder de otorgar tal gracia. Asimismo, el encomio de las virtudes que le hacen sentirse “orgulloso de ti” no es desinteresado: conforman una instancia complaciente –“orgulloso de mí”– en la que el yo se refleja, revelando de nuevo la condición especular de una tradición escogida a la medida de los propios intereses. El sujeto se congratula de una amistad que le permite recuperar una versión de sí mismo más joven y complaciente: quizás sea la posibilidad de recuperar una vivencia de la poesía más intensa lo que hace deseable la renovación del contacto con el precursor.

Al hecho, sintomático, de que a lo largo de todos estos años de trayectoria poética no hayan aparecido demasiados autores que hayan servido como referencia, se une el recurso a los poetas que han marcado los inicios escriturales como modo de recuperar un entusiasmo que parece ya perdido. Las mitologías parecen cosa del ayer, pero su poder

vivificador también. Todo lo más que pueden hacer en el presente es recuperar un yo pasado que acompaña espectralmente al actual: “vuelvo a ser el muchacho...”. Además, la reevaluación del influjo albertiano no evoluciona, sino que se limita a repetir la imagen de un poeta que volvía del mar a instalarse en la tierra de una democracia recién instaurada; en ese “... que te ha visto llegar desde la historia, / con tu mitología / de poetas, república y exilios” reconocemos ecos obvios de aquel “que has regresado ahora por los acantilados” en “Sus ocho nombres”. Parece obvio el agotamiento: el yo actual no es capaz de reinterpretar la obra albertiana en el presente y recurre, entonces, a una vuelta al pasado que no aporta renovación, sino que está condenada a un ejercicio de repetición.

Lo que sí denota un cambio es, como se había anunciado, la actitud de aparente seguridad por parte del poeta joven. Si antes se sentía con la autoridad suficiente como para disculparle por una trayectoria no exenta de equivocaciones, ahora parece atribuir a Alberti la iniciativa del encuentro: parece que es el viejo poeta quien, llevado por cierto desvalimiento, solicita de modo un tanto tímido (“sugieres”) el favor del joven: “Y llamas por teléfono, / y preguntas la hora, / y sugieres la cita”. Incluso la reformulación de los conocidos versos de la “Égloga I” de Garcilaso tiene por objeto transformar el yo en el objeto del deseo: “conmigo mano a mano, / busquemos...”⁵⁴⁸:

Orgulloso de mí,
vuelvo a ser el muchacho
que te ha visto llegar desde la historia,
con tu mitología
de poetas, república y exilios.
Y llamas por teléfono,
y preguntas la hora,
y sugieres la cita,

548 García Montero está recreando los siguientes versos de la “Égloga I” de Garcilaso de la Vega: “Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides, / y su mudanza ves, estando queda, / ¿por qué de mí te olvidas y no pides / que se apesure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo, y verme libre pueda, / y en la tercera rueda, / contigo mano a mano, / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos, / donde descanse y siempre pueda verte / ante los ojos míos, / sin miedo y sobresalto de perderte?” (1984:160).

conmigo mano a mano,
busquemos otros montes y otros ríos,
para comer al sol de las afueras.

El cambio de actitud se intensifica en las estrofas finales. La conciencia de la autonomía ha sido facilitada por el paso inexorable de un tiempo que ha situado a cada uno en su sitio y ha convertido el mundo en un lugar diferente: los versos “En aquel restaurante del pinar / han subido los precios” testimonian esa transformación, pero también dan cuenta del esfuerzo cada vez mayor que supone el viaje al pasado. Pero el poeta joven se jacta de poder por fin hacer frente a los costes de la tarea poética sin necesidad de guías o introductores: “Ahora no puedes invitarme. / Pago la cuenta solo”. Esta imagen revela una conciencia creciente de la relación con los precursores en términos de negatividad: frente a la idea temprana de un diálogo generoso, el sujeto parece ahora asumir que la vivencia de la tradición se da en forma de una deuda que hay que pagar. Su condición de iguales les permite no obstante viajar “juntos” de regreso, y la evaporación de la presencia de Alberti toma la forma de un sueño un tanto senil –“y te quedas dormido...”– mediante el que el poeta mayor regresa a los dominios de la literatura clásica –“...sobre el último verso de algún clásico”– o de la propia: “o quizás en la cumbre de una rama”.

En aquel restaurante del pinar
han subido los precios.
Ahora no puedes invitarme.
Pago la cuenta solo,
pero volvemos juntos en el coche,
y te quedas dormido
sobre el último verso de algún clásico,
o quizás en la cumbre de una rama.

El viaje de vuelta se configura, de un modo no problemático aparentemente, como un desplazamiento direccional en coche. Pero en el símil elegido se ve la verdadera deuda que la dependencia de un recuerdo origina. El término de

la jornada en la que se ha producido el encuentro corre paralelo al final de la creatividad: tanto el precursor como la poesía residen en el pasado. Mientras el yo presente se dirige a su tiempo, contempla cómo, “en el retrovisor” del ayer, “el día se disuelve” del mismo modo que “la inspiración en un poema”. Ambos, necesariamente, quedan confinados en el paisaje que se está dejando atrás:

Una vez más me siento el elegido,
mientras el día se disuelve
en el retrovisor
como la inspiración en un poema.

Algo muy similar sucede con la revisión de la influencia lorquiana que se lleva a cabo en “Huerta de San Vicente” (2008b:55). Un rasgo peculiar de esta recapitulación es el siguiente: en los poemas tempranos que se han analizado, se encontraba la presencia soterrada de Lorca en muchos versos que no explicitaban un deseo consciente de reescribir al autor de *Poeta en Nueva York*, pero que mostraban ciertos recodos de sentido en los que su influencia se podía identificar. Así, se reconocía en el ejercicio de la posmemoria o en la instauración obsesiva de cauces. Tan solo “A Federico, con unas violetas” enunciaba claramente una voluntad firme de reescribir al precursor. Ahora, en cambio, todos aquellos conflictos un tanto furtivos mediante los que la huella lorquiana amenazaba con quebrar el proyecto poético de García Montero aparecen reunidos sin ningún tipo de velo en un poema que lleva un título tan obvio como “Huerta de San Vicente”.

Como en el poema anterior, el recuerdo de la influencia lorquiana no tiene por objeto la producción de un sentido renovado, sino que se limita a la repetición de una dinámica ya consabida: en este caso, reformula cierta constatación de un fracaso. De esta manera, y en línea con lo que hemos dicho a propósito de Alberti, sí existe cierta evolución: quizá no tanta en el tratamiento particular de los autores, pero sí en el mayor conocimiento de la negatividad implícita a una tradición que se siente cada vez más como melancolía que como posesión.

Si en aquel momento se veía cómo la lucha contra la presencia lorquiana se plasmaba en sucesivos intentos por apropiarse de un espacio poético, la ciudad natal, tomado por la sombra de un precursor demasiado poderoso, ahora el recuerdo de aquel esfuerzo se enuncia solo como constatación de una territorialización fallida⁵⁴⁹. El poeta, ya no tan joven, sigue sin poseer las llaves de su lugar natal –“Se busca una ciudad”– que continúa siendo, como entonces, patrimonio un tanto ilegal de otro autor: “Parece que fue vista / en manos de un poeta”. En el “cielo limpio”, así como en el “desnudo de nieve” y en el “rumor de cafés civilizados”, quizá estén representados los atributos de la Granada que se llevó el poeta consigo al principio de la guerra civil. Actúa entonces como emblema de la república, la palabra con la que se ha querido identificar constantemente a Lorca:

Se busca una ciudad.

Parece que fue vista
en manos de un poeta.
Vestía un cielo limpio,
un desnudo de nieve
y rumor de cafés civilizados.

Se busca una ciudad
igual que una palabra.

Las siguientes estrofas presentan también imágenes de la presencia lorquiana que resultan familiares. La fuerza intempestiva y un tanto opresora de la primera influencia poética (Bloom hablaba de “misprision”) que convertía aquellas tentativas iniciales en “años / inexplicables”, es aludida como “la sombra del poeta en el balcón / de su casa cerrada”, en unos versos que recuerdan inevitablemente a aquella imagen de “Los automóviles”⁵⁵⁰.

549 Irene Herranz constata el poder de dominación de la presencia lorquiana. García Montero, para ella, “siente como un inicial esbozo de conciencia crítica el hecho de estar dominado por la fuerza de los versos lorquianos” (2009:140).

550 Recordamos: “Están los mismos tilos al borde del jardín, / los mismos ojos detrás de la ventana, / siempre conventual / a las fuentes vacías del invierno ... y sus ojos nos miran como un fuego tardío / cada vez que salimos huyendo de la casa” (2006a:29).

Asimismo, su carácter espectral –“aparecía y desaparecía”–, y el poder perturbador del lenguaje, están consignados en su memoria de una época caracterizada por “la misma torpeza suplicante / de los primeros versos”. Las palabras dejaban de responder a las intenciones resimbolizadoras de un poeta que pretendía restablecer los cauces cortados de una historia vivida como teleología; dejaban de ser vehículo de contacto referencial y de marcha positiva, de cauce y progresión –“son las palabras vagones melancólicos”–, porque ya no garantizaban la posibilidad de desplazamiento “de un tren que ya no puede con su alma / o no sabe moverse todavía”:

Recuerdo aquellos años
inexplicables de mi adolescencia,
la sombra del poeta en el balcón
de su casa cerrada.
Aparecía y desaparecía
con la misma torpeza suplicante
de los primeros versos,
cuando son las palabras vagones melancólicos
de un tren que ya no puede con su alma
o no sabe moverse todavía.

El auténtico móvil de su escritura, lo que subyace “detrás de los cristales” y “bajo las tachaduras de lo que se persigue” (sin éxito entonces) “en un papel cuadriculado” no es sino la voluntad de hacerse con un territorio propio. El impersonal de la expresión anterior se sustituye por una primera persona en un giro que se asemeja a una confesión: “buscaba una ciudad”. Pero todas las calles, como se ha visto, estaban cortadas por la presencia fantasmal de un precursor, y el poeta joven no hallaba curso para su proyecto; se veía, al final, obligado a instalar un epitafio con el que, un tanto a la desesperada, poder “disponer las fechas en su sitio” y conjurar definitivamente la sombra lorquiana. Una idea similar late aquí: tan solo una superficie en blanco, aunque sea la procedente de “un trozo de madera borrada por el tiempo”, es lo que puede permitir la afirmación poética de una voz que busca asentar definitivamente su identidad. El paso

del tiempo es, como en “Rafael Alberti”, la inexorable “ley de gravedad” que le permite encontrar un espacio, una vez el anterior ha desaparecido por la lógica propia de la sucesión natural. Así, el tiempo ha posibilitado “que fijase mi nombre” en la tradición, “un mundo de olvidos / y de rara intuición”:

Detrás de los cristales,
bajo las tachaduras de lo que se persigue
en un papel cuadriculado,
buscaba una ciudad,
un trozo de madera borrada por el tiempo,
la ley de gravedad que fijase mi nombre
en un mundo de olvidos
y de rara intuición.

La siguiente estrofa sigue repasando esa presencia juvenil, sentida como la repetición de intentos fallidos. La intercalación de una memoria hipostasiada como recurso para acceder a la experiencia de Lorca es aludida mediante una serie de versos que recuerdan aquel traslado del personaje poético a la precariedad de la posguerra –“heredé las ausencias, pisé lo que no estaba”⁵⁵¹– pero sobre todo la práctica de la posmemoria se hace especialmente obvia en esa identificación con el martirio del poeta la noche de su fusilamiento. Si en “Sonata triste para la luna de Granada” decía que “la guerra fue un camión que nos buscaba / detenido en la puerta”, ahora el yo explica cómo “imaginé su noche, / solitario poeta fusilado”. Este ejercicio le permitía apropiarse de una sombra –“y me pertenecía / como la habitación de los amigos, / como la luz cautiva de la luna / en los amaneceres”–, en una posesión que resultará falaz:

551 Ambas expresiones, “heredé las ausencias” y “pisé lo que no estaba”, recrean imágenes de aquellos poemas en los que el sujeto poético recreaba la posguerra española a través de una memoria hipostasiada. En “Sonata triste para la luna de Granada”, explica cómo hereda un territorio marcado por la ausencia del precursor: “Si estuvieras aquí / nada hubiese cambiado sino el tiempo, / el cadáver extraño de sus ríos / que siguen sumergidos / como tú los dejaste” (2006a:80). En “Como cada mañana” el niño acude al colegio pisando un agua helada en la que se congelaban los sueños ausentes: “Durante muchos años, / durante tantos días que pasaron / el uno tras el otro, / el deber era un cierto paseo solitario, / la cita con un rumbo que sólo desviábamos / para pisar las horas que caían, / los sueños que faltaban, / la superficie helada de los charcos, / para saltar los setos / o besarnos las uñas moradas por el frío” (2006a:73).

Heredé las ausencias, pisé lo que no estaba,
imaginé su noche,
solitario poeta fusilado,
y me pertenecía
como la habitación de los amigos,
como la luz cautiva de la luna
en los amaneceres.

De hecho, en las siguientes estrofas se asume el fallo de todas esas tentativas, que se atribuye al apresuramiento de la “adolescencia” –“siempre tiene más prisa / el menos esperado”– pero que, sin embargo, apuntan al fracaso de toda una estrategia de interpretación y reescritura. El poeta persigue el objeto de su búsqueda, la ciudad natal, “en los escombros de una guerra”, lugar en el que no se encuentra. Quizás ahí se halle la clave: García Montero leía la tragedia de la poesía lorquiana como derivada de una peculiar vivencia de la modernidad, y erigía al poeta granadino en símbolo de la represión de la guerra. Quizá ese no sea el lugar en el que buscar la naturaleza del conflicto que recorre los versos lorquianos, sino que este es de dimensiones más profundas, que implican una ontología de la representación y de la palabra. Probablemente no haya que buscar a Lorca en los “escombros de una guerra”, sino en los de un mundo fulminado por los cauces cortados de la imagen:

Adolescencia,
siempre tiene más prisa
el menos esperado.
Buscaba en los escombros de una guerra
aquello que no puede vivir en los escombros.

Vestía un cielo limpio, un desnudo de nieve.

Y es esta misma quiebra de cauce la que perturba la estructura de este poema y su línea intencional. No hay curso directo que permita acceder al pasado. En el presente, el personaje lírico parece haber recobrado la ciudad y, como

recompensa, ha logrado abandonar el ejercicio de la imitación –“aprender a vivir con uno mismo”– y ha abandonado poéticas surrealistas como la lorquiana para tratar de apresar la gracia poética mediante el esfuerzo: “saludar a la luna en horas de trabajo”. Pero lo cierto es que esa misma voz lorquiana es la que acaba usurpando la voz en el verso final, en una nueva aparición de la figura bloomiana del “apophrades”, que denuncia la imposibilidad de recuperar la experiencia poética del pasado con el objetivo de vigorizar un presente yermo. La memoria no recupera nada: si en “1910. Intermedio” Lorca la comparaba con un “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos”, lleno de “cajas que guardan silencio de cangrejos devorados”⁵⁵², el mismo aniquilamiento y esterilidad poética resulta de un ejercicio, el del recuerdo, que se limita al acto paradójico e inútil de “mover recuerdos en un cajón vacío”:

Se busca una ciudad. La recompensa,
aprender a vivir con uno mismo,
saludar a la luna en horas de trabajo,
mover recuerdos en un cajón vacío.

La percepción recurrente de cierta decepción quizá sea lo que le lleva a formular una idea de la tradición literaria distinta a la que esgrimía en su juventud. En “Jaime” (2008b:80), composición incluida en la sección “Segundo tiempo”, se intensifica la imagen que, al final del poema dedicado a Alberti, identificaba tácitamente la relación con el precursor con una deuda que necesitaba ser pagada. Ahora, el sujeto poético la asume como una verdadera hipoteca poética, en unos versos que denotan cierta pérdida de inocencia por parte de García Montero. Este parece comprobar que, como decía Eliot, la tradición no se posee sino que hay que merecerla: “la herencia literaria”, dice, “se pide como un crédito”⁵⁵³. En el manera en que

552 Decía Lorca en “1910. Intermedio”: “Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos. / Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados. / En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad. / Allí mis pequeños ojos” (2005c:58).

553 Para Andrés Soria Olmedo, sin embargo, este verso no indica sino la inexistencia de “ansiedad de influencias” en García Montero: “No hay ansiedad de la influencia, sino tranquila conciencia de que “la herencia literaria / se pide como un crédito”, y de que ese crédito, concedido, ya se ha satisfecho”

cifra el legado de Gil de Biedma se ve, por otra parte, condensada toda la interpretación y reescritura que se ha estado examinando en este capítulo. No parece necesario ir más allá de los versos finales para comprobar cómo, en la mención que hace a la huella biedmiana como “palabras de familia”, elimina precisamente el adjetivo del que emanaba cierta negatividad (“gastadas”):

La herencia literaria
se pide como un crédito.
Yo lo aprendí en Granada, meditando
palabras de familia
con Jaime Gil de Biedma.

La *última* sección de la colección se titula precisamente “Vista cansada” y está compuesta por tan solo dos poemas: “Las huellas” y, finalmente, “Vista cansada”. El protagonismo fundamental de esta última composición se hace obvio, tanto en su función de cierre como en el hecho de que su importancia venga subrayada por una serie de anuncios que lo proponen implícitamente como conclusión del poemario. “Vista cansada” es la última pieza de una sección titulada idénticamente e incluida en un libro titulado de la misma manera.

En este apartado, se desvela la inviabilidad de la memoria como recurso para recuperar la experiencia poética; los poemas anteriores lo han estado probando, pero es en “Las huellas” donde se comprueba que, en palabras de David Lowenthal, el pasado es un lugar extraño apenas recuperable mediante el recuerdo (1998). La precariedad de este intento genera la sensación de agotamiento enunciada en “Vista cansada”. Las gafas con las que se cierra esta composición suponen un giro desde la atención a la biografía hacia una mirada renovada al presente. Este utensilio parece suponer un alivio para una impresión de fatiga que se hace ineludible.

No es casual que la sección esté presidida por unos versos de un poema de Robert Lowell significativamente titulado “Epilogue”, *con el*

(2009:26).

que el poeta confesional estadounidense venía a clausurar el último de sus poemarios, *Day by day* (1975). En las palabras que cita García Montero, Lowell hace referencia a una merma en su visión –“the threadbare art of my eye”– que no le impide ofrecer una escritura vivida⁵⁵⁴.

El poema “Las huellas” (2008b:135) enuncia la pervivencia del pasado en el presente mediante esa imagen gráfica que alude a la marca que el ayer deja en el hoy. Sin embargo, el poema acaba demostrando la imposibilidad de viajar al pasado como medio de recuperar experiencias que nutran al poema, en la medida en que adquiere la forma de una ciudad remota e inaccesible para el yo maduro. El viaje por el tiempo se simboliza en un recorrido por la nieve; a la vuelta, el poeta siente la compañía de un “alter ego” más joven, que vendría a asegurarle la frescura de una experiencia aprovechable para la poesía de la madurez. Pero ese otro yo –que confirma definitivamente que los poetas viejos acaban siendo presos del ventrilocuismo que apreciaba Lipking, fruto de la escisión entre el yo maduro y su persona joven– es una presencia espectral y fantasmagórica que camina de modo paralelo a él, pero al que en absoluto puede seguir. Sus pasos se pierden en un espacio lejano –“la ciudad de la memoria”– cercado y sepultado por una “nieve” que se revela como intensa opacidad y convierte su trayecto en “huella” vacía; es decir, en mera marca de una ausencia (Derrida 1971)⁵⁵⁵.

554 Robert Lowell (1917-1977) fue uno de los principales representantes, si no el fundador, de la poesía confesional estadounidense. La cita que emplea García Montero para inaugurar el apartado “Vista cansada” procede del poema “Epilogue” que cierra sus *Collected Poems*, un volumen estructurado en torno a un repaso vital que para Lipking simboliza la conciencia de cierre. También la recopilación de *Las personas del verbo* por parte de Gil de Biedma se ha leído en ese sentido (Casas Baró 2010:228). En ese fragmento no puede evitarse la percepción de un agotamiento, que cobra sentido una vez conocemos su emplazamiento intratextual: “But sometimes everything I write / with the threadbare art of my eye / seems a snapshot, / lurid, rapid, garish, grouped, / heightened from life, / yet paralyzed by fact”. Mainer dice que “al leer *Day by Day*, el último libro del gran poeta norteamericano, se tiene la impresión de saber a qué sonarán los versos de Luis García Montero cuando cumpla los sesenta...” (2009:209).

555 En *De la gramatología* (1971), Derrida desarrollaba su crítica contra la tradición filosófica occidental, basada en la metafísica de la presencia y el ensalzamiento del origen. Trazaba la noción de “huella” como un rastro vinculado a ningún origen, que instala una dialéctica ambigua e irresoluble entre presencia y ausencia: “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir ... que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituido salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen” (1971:80).

El poema comienza presentando una “nieve” que “cae” sobre un espacio identificado como “la ciudad de la memoria”. Esta nieve insta una mediación, un manto que recubre la ciudad y la hace invisible a la mirada: así, se caracteriza por la espesura y la opacidad, pues “no comprende” y “nunca espera / los ojos del que mira”. Además, su vínculo con el lenguaje (no articulado) se hace obvio en la comparación “como un murmullo” y, sobre todo, en el modo que tiene de formar una capa “impasible y perfecta” que recubre “la ciudad de la memoria”, esa superficie urbana que alberga el recuerdo. Si en ella se quería significar al tiempo, lo ha dotado del mismo poder refractario y negativo que a la escritura o al lenguaje:

La nieve no comprende, nunca espera
los ojos del que mira.
Impasible y perfecta cae como un murmullo
en la ciudad de la memoria.

El sujeto posee conciencia del tiempo que ha transcurrido desde su infancia y adolescencia, épocas que parecen estar resguardadas en esa “ciudad de la memoria”. Sabe que ya no posee el refugio de unos seres (familiares) que lo protegen –“Nadie me llama hoy desde el jardín, / pero tomo conciencia de que ya no me abriga / la voz que nos regañaba por salir a la calle”– y que debe procurarse él mismo, como adulto, la necesaria seguridad para enfrentarse al frío. Así, tras abrigarse –“busco calcetines gruesos”–, se dispone a iniciar un paseo –“y salgo a caminar”– sin un objetivo definido. No parece que el destino de esa caminata esté claro en ningún momento, pero el hecho de que marche “junto a los álamos del río” indica de alguna manera una voluntad de desplazamiento temporal, toda vez que conocemos las connotaciones temporales que el poeta adjudica a los cursos fluviales⁵⁵⁶:

Nadie me llama hoy desde el jardín,
pero tomo conciencia de que ya no me abriga
la voz que nos regaña por bajar a la calle,

556 Algo que ha sido tratado ya a lo largo de este trabajo y de lo que ha sido consciente Irma Emiliazzi, que habla de la imagen del tiempo como río en *Vista cansada* (2009:148).

y busco calcetines gruesos,
y salgo a caminar
junto a los álamos del río.

Un mismo sentido de progresión se deduce de la imagen de “la estación”, donde “los amarillos del tranvía” parecen recuperar la sensación de avance implícita en una imagen ya empleada en la reescritura de Lorca⁵⁵⁷. También hay alusiones a elementos propios del escenario de su niñez, como ese “pájaro nervioso” o la “fuente”; ya en “Los automóviles” aparecían las palomas y las fuentes:

Aquí está la estación. Están aquí
los amarillos del tranvía,
el pájaro nervioso entre los juncos,
la fuente del verano con la fruta en el agua.

Lo fundamental es, sin embargo, el hallazgo repetido de una negatividad que desde *Las flores del frío* se ha venido asociando con el hielo y la congelación. De nuevo, el sujeto constata la fuerte impenetrabilidad de la nieve, que además de no ceder a la mirada ambiciosa de quien trata de enfrentarse a ella —“no comprende los ojos del que quiere saber”— y a quien no permite descubrir la realidad (empírica) que bajo ella yace, se parece al recuerdo en la medida en que ambos velan el objeto sobre el que se depositan. Como la memoria —“igual que el tiempo”—, la nieve se apropia —“roba”— de los pasos dados en la vida, pero no los registra más que en forma de ausencia: “sólo roba las huellas del que pasa”. Ya Derrida (1997) explicaba cómo toda acción de registro (*arkhê*) suponía al mismo tiempo un ocultamiento:

Tiembla el rosal de frío.
La nieve, igual que el tiempo,

557 Se puede recordar, por ejemplo, que en “A Federico, con unas violetas” el desencarrilamiento de la marcha histórica se expresaba mediante alusiones a “la prisa cansada de los últimos trenes” o a aquel lugar “donde la historia olvida sus raíles vacíos” (2006a:103).

no comprende los ojos del que quiere saber.
Sólo roba las huellas del que pasa.

Quizá de esa frialdad resulte la soledad del yo que camina –“Nadie viene conmigo”– pero lo importante es que, “al volver”, el personaje descubre “otras huellas al lado de las mías”: el paseo ha conseguido, en apariencia, recuperar otro yo más joven. Pero este no se halla a disposición del yo presente sino que está separado de él por una muralla temporal inexpugnable. Se revela como una entidad espectral que confirma la escisión identitaria provocada en los poetas, y quizá en todas las personas, por la conciencia del envejecimiento. Uno acaba obsesionándose con su juventud hasta el punto de que logra corporeizarla a su lado.

Esas marcas inequívocamente fantasmales recuperan asimismo la dualidad inherente a toda autorrepresentación, y demuestran que la identidad y la poesía basada en la memoria también están en manos de espectros. Sabemos que esas huellas pertenecen a un alter ego joven, porque se habla de ese “muchacho más tímido, / aquel tímido Luis / que cuidaba el pesebre / donde dormían los caballos”. La relación entre ambos trata de evitar toda la negatividad que se daba en “Cuarentena” y, desde luego, se opone frontalmente a aquella exacerbada hostilidad con la que los personajes de Gil de Biedma se enfrentaban entre sí. Al igual que aquellas palabras presentadas como “dos sombras amigas” en “Deudas de juego”, estas huellas “van hablando tranquilas, silenciosas”; al igual que ellas, también, se vinculan a un material terrestre, la “leña”:

Nadie viene conmigo,
pero al volver descubro
otras huellas al lado de las mías.
Van hablando tranquilas, silenciosas.

Como el otoño piden
su luz color de leña
y apenas si saludan al muchacho más tímido,
aquel tímido Luis

que cuidaba el pesebre
donde dormían los caballos.

Pero esa conversación silenciosa no puede paliar el hecho de que el encuentro no sea del todo cierto: la sombra juvenil sigue un rumbo paralelo que la voz poética ya no puede acompañar. Sus marcas lo llevan hasta su punto de partida: “unas huellas acaban en mi casa”, pero “las otras”, en cambio, “siguen” y se prolongan “hasta perderse” en esa “ciudad de la memoria” que permanece inalcanzable y cercada por la nieve. El pasado solo es recuperable como presencia liminal, fantasmagórica, incorpórea y, desde luego, no demasiado confiable. La nieve actúa como poderosa instancia de mediación: se instala no solo sobre sus calles, sino también alrededor de esa zona, generando un cordón de opaca seguridad que resulta infranqueable para la mirada y para el paseo del sujeto memorialístico:

Unas huellas acaban en mi casa.
Las otras continúan,
siguen como una espalda hasta perderse
en la ciudad de la memoria.

Pese a esa confiada configuración espacial de la memoria como un depósito familiar, este poema revela que esta no se halla en la casa del hablante sino que es el destino incierto –“perderse”– de un trayecto conformado por símbolos de ausencia.

La conciencia de la memoria como entidad espectral íntimamente asociada a los lugares es la que se confiesa en los últimos versos, que confirman la memoria y la poesía como juegos de espectros. Además, estos desplazan el optimismo radical sobre el lenguaje. Si en un poema anterior se decía que “las palabras ... preguntan por su casa” (2006a:321), ahora se convierten en espacios deshabitados –“lugares sin nadie”–, vacíos, de los que la vida se ha retirado para ser suplantada por el “orgullo”. Quizás esta sea la única impostación posible:

¡Qué habitados están los lugares sin nadie!
Igual que estas palabras escritas con orgullo.

Y “Vista cansada” (2008b:137) cerraría, de una manera provisional, este itinerario vital y poético que ha resultado en la sensación de fatiga confesada ya en el título. El poema presenta este agotamiento como producto de una anagnórisis creciente acerca de la precariedad del mundo y de la palabra. Ensayo métodos para aliviarla: las gafas con las que ratifica una vez más su fe en el progreso parecen una solución, aunque endeble para una carencia instalada en el seno del sujeto.

La primera estrofa reformula un verso de resonancias claramente calderonianas –“La vida no es un sueño”– para rectificar su optimismo acerca de la existencia. Los años le han hecho percibir la ambivalencia de la experiencia vital y poética, que tiene en la conjunción de mar y muerte una de sus expresiones fundamentales en la obra del poeta. El verso “he comprobado el mar con sus cadáveres” une a la imagen del agua el poder refractario de unos muertos que en Gil de Biedma estaban asociados a la mala conciencia. Asimismo, la referencia al “sol”, “la piel”, “los fríos” o “las luces con sus horas” aludiría a los componentes sensoriales de “la existencia”. Pero sobre todo se cuestiona la fiabilidad de la memoria entendida como un depósito gestionable: en la mención a “las puertas que los años se dejan mal cerradas” encontramos una reminiscencia de aquellas “puertas secretas” de la “casa espaciosa” en la que un joven Gil de Biedma jugaba a construir su identidad⁵⁵⁸, y acaban confirmando la conexión entre el recuerdo y el fantasma. El sentido de dislocación inherente a esas “puertas mal cerradas” que “se dejan los años” se relaciona con ese tiempo “out of joint” por cuyas juntas imperfectas se colaban los espectros según Derrida (1995:129). La teleología implícita a un tiempo concebido como línea continua conformada por episodios clausurados queda aquí en entredicho. Gracias a esos desajustes, la memoria aparece como una entidad fantasmal sometida, como la huella, a una dialéctica liminal de presencia y ausencia –“olvidos y recuerdos”–, cuyo

558 En “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” (2005:154).

surgimiento intempestivo depende de la actitud vigilante del que aguarda. Así, tanto uno como el otro tienen “los mismos ojos”:

La vida no es un sueño.

He comprobado el mar con sus cadáveres,
la existencia del sol, la piel, los fríos,
las luces con sus horas,
las puertas que los años se dejan mal cerradas.
Olvidos y recuerdos tienen los mismos ojos.

Pero estos ojos, como expresa el poemario reiteradas veces, están cansados. “Las palabras” en las que ha depositado su fe también revelan inconsistencia. Dotadas de una idéntica condición liminal –“como un atardecer / que se confunde con la noche”– son el resultado de un proceso de desintegración progresiva: en lugar de la madera o de la piedra, ahora encontramos como elemento de comparación el producto de su erosión, y son “arena” que no encubre más que la nada, “que cae delante del vacío”. Antes, había cifrado las consecuencias del envejecimiento del lenguaje en una maleza que recubría una esencia concebida como sólida; parece que es esa idea la que se quiere recuperar al aludir a esa “consigna de musgo” que “nunca discute el tiempo”. No obstante, la “arena” y el “vacío” desmentirían cualquier pretensión de consistencia para la naturaleza del lenguaje. En ese sentido, los dos versos siguientes vuelven a ser muy significativos. Con la alusión a un “tiempo” que “pierde las llaves de sus puertas” se incide en la imagen anterior: la memoria no es una casa a la que unas palabras concebidas como “llaves” garanticen un modo de acceso mecánico y convencional sino que, como se ha dicho antes, el recuerdo depende de un ejercicio esforzado de acecho por esas rendijas, de una espera perseverante y atenta. Ante la inaccesibilidad del pasado como medio de renovar su experiencia, el sujeto vuelve su mirada hacia el presente, pero está aquejado ya de una irremediable fatiga: “ahora aprendo a vivir con la vista cansada”. El fruto

de ese aprendizaje costoso podría ser, entonces, los poemas de *Un invierno propio*:

Las palabras, como un atardecer
que se confunde con la noche,
son arena que cae delante del vacío.
Nunca discute el tiempo
la consigna de musgo que recibe.
Pero pierde las llaves de sus puertas.
Ahora aprendo a vivir con la vista cansada.

Y es que el presente le ofrece un panorama desolador, cuya extrañeza no es resoluble por parte del sujeto, que solo puede confesar su cansancio –“cansado estoy de verte / mundo extraño”– ante un “mundo” caracterizado por el mal. Parecería que se quiere entrever una serie de conflictos de índole sociohistórica: así, se habla del “dolor” y de la “mentira” como rasgos de una realidad colectiva depauperada y degradada, pues la convivencia comunitaria ha degenerado en “estercoleros habitados”. Sin embargo, la mención final a esas “muertes humilladas / en las habitaciones del silencio” revela la verdadera tragedia que produce el cansancio: la deficiencia ontológica de un ser condenado a la precariedad temporal y a la muerte.

De esta manera, los “finales injustos” a los que alude en la siguiente estrofa son todos, no solamente aquellos provocados por la iniquidad social: a los indicios espectrales de un “mundo” calificado de “extraño” se une ahora la constatación de los hombres como “cadáveres vivientes”, en una imagen que recupera aquella noción heideggeriana del ser-para-la-muerte y la une definitivamente a la presencia del espectro:

Cansado estoy de verte
mundo extraño,
prestigio del dolor,
exactitud de la mentira,
corona turbia
de los estercoleros habitados.
Cansado estoy de ver
las muertes humilladas

en las habitaciones del silencio.

Me duelen
los finales injustos,
que cierran nuestros ojos
porque somos cadáveres vivientes.

Como de costumbre, la negatividad va unida a la imagen del mar: “He comprobado el mar. La vida no es un sueño”. En su condición alegórica, este contiene signos –“banderas y números podridos”– que también aparecen como marcas de una ausencia. En unos versos de resonancias lorquianas (pues parecen recuperar elementos de “Aurora”)⁵⁵⁹, el sujeto parece recopilar los restos de un naufragio, en una recuperación simbólica de los males de la (pos)modernidad: así, las “banderas” harían alusión a las luchas nacionalistas y los “números podridos” a la exacerbación inhumana del capital. Sin embargo, como en la estrofa anterior –y como en “Huerta de San Vicente” y “Casa en ruinas”– los “escombros” proceden de la anagnórisis anterior acerca de la naturaleza humana. Son, de alguna manera, *memento mori*:

He comprobado el mar. La vida no es un sueño.

¡Qué lepra de banderas!
¡Qué decencia de números podridos!
¡Qué paisaje de escombros!

A la percepción de que el pasado no es recuperable mediante una vuelta mecánica –“pierde el tiempo sus llaves”– se ha unido la visión de un presente miserable que le provoca cansancio, pero que constituye ahora su mejor recurso, al que volverá en el poemario siguiente. Para prestarle al mundo una atención renovada dispone de las lentes –“y yo busco mis gafas”– un instrumento que reafirma su fe ilustrada en el progreso y su

559 Andrés Soria Olmedo los remite a un “Nocturno” que Alberti compuso en 1938: “¡Qué dolor de papeles que ha de borrar el viento, / qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!” (2009:30).

voluntad de atención a la realidad comunitaria: “para seguir aquí, / en las ventanas y las mesas, / con los años abiertos / al pie de la ciudad”. Pero unas gafas no pueden corregir el mundo ni la muerte, ya que no pueden hacer frente a lo que es su auténtico drama: el paso del tiempo y la condición perecedera del hombre.

Pierde el tiempo sus llaves
y yo busco mis gafas,
para seguir aquí,
en las ventanas y las mesas,
con los años abiertos
al pie de la ciudad.

Esas gafas ayudan a “reconocer” un mundo –“allí se reconocen...”– que, de repente, ya no posee esa falla ontológica, sino que aparece poblado de signos de armonía y razones: estas son la experiencia vital –“las ramas de la vida”–; el recuerdo –“la memoria”–; la conexión con la naturaleza –“los pinares pacíficos”– y, sobre todo, la “alegría” procedente del contacto humano simbolizado en ese “abrazo que pide una verdad”. No hay que dejar de ver en “a la izquierda, justo allí” otra señal de la relación entre ese paisaje amable y una determinada postura ideológica; sin embargo, la referencia a “las ruinas hermosas” o a “la habitación serena en donde se recuerda, / con la luz apagada” revitalizan una idea optimista de la memoria que, después de asistir al “paisaje de escombros” anterior y al dibujo de unas “Habitaciones” que oponían el amor al cansancio, no resulta del todo creíble. La “historia libre de la dignidad” depende de un ejercicio de fe y de vista mermada. Ya se ha visto cómo en capítulos anteriores la historia se configuraba como catástrofe en reductos espectrales que amenazaban la confianza proverbial del sujeto poético en su poder redentor; algo parecido sucede aquí, con una voz que ha avistado la escena de la destrucción pero prefiere atribuirla a una flaqueza subjetiva, la de su visión. Como decía Paul de Man, el hombre prefiere asumir que el fallo está en él antes de reconocerlo en

un mundo que quiere preservar a toda costa de cualquier sospecha⁵⁶⁰. Quizás este poema sea un buen ejemplo de esa tendencia:

Allí se reconocen,
al sur, al otro lado de esa nube,
de la torre, a la izquierda, justo allí,
las ramas de la vida, la memoria,
los pinares pacíficos,
el abrazo que pide una verdad,
el viento que levanta una alegría,
las ruinas hermosas,
la habitación serena en donde se recuerda,
con la luz apagada,
la historia libre de la dignidad.

Las “gafas” no pueden solucionar la pobreza ontológica del mundo: su condición de “cristal trabajado” las revela, por encima del carácter instrumental positivo que le confiere su “dignidad”, como otra instancia de mediación, esta vez amable, que contribuye a la fantasía y al miedo anteico del poeta proporcionándole un entorno cotidiano amable y seguro. Así, le “ayudan / a comprobar el precio de las cosas, / a buscar los teléfonos que quiero” y “a recorrer los libros”. Pero, al mismo tiempo, le permiten renovar su compromiso con la contemplación de la historia colectiva –“a mirar el reloj y los periódicos”– aun desde una perspectiva un tanto derrotada, en la medida en que parece haber asumido –“no hablo de ilusiones”– que esta no se puede cambiar:

No hablo de ilusiones,
sino de dignidad, y de mis gafas,
cristales trabajados que me ayudan
a comprobar el precio de las cosas,
a buscar los teléfonos que quiero,
a recorrer los libros,
a mirar el reloj y los periódicos.

560 Decía De Man: “The human mind will go through amazing feats of distortion to avoid facing “the nothingness of human matters”. In order not to see that the failure lies in the nature of things, one chooses to locate it in the individual, “romantic” subject, and thus retreats behind a historical écheme which, apocalyptic as it may sound, is basically reassuring and bland (1983:18).

Las gafas le posibilitan así una reubicación en una realidad –“a estar aquí, / en una compartida soledad”– en una actitud de espera un tanto ambigua: después de haber constatado que “somos cadáveres vivientes”, solo puede quedar la preocupación por las condiciones en que la vida tiene lugar, estar atentos “para ver lo que pasa / con nosotros”. El incremento en la autoconciencia negativa se compensa entonces con una revitalización de su atención a la realidad:

A estar aquí,
en una compartida soledad,
para ver lo que pasa
con nosotros.

No parece arriesgado concluir que la comparación entre la poesía de Jaime Gil de Biedma y la de Luis García Montero sirve para desvelar una divergencia en cuanto a la diferente conciencia de la negatividad que se asocia a la imagen, a la escritura y a la identidad. Precisamente a la falta de la acusada “conciencia” que poseía Gil de Biedma se refiere Carlota Casas cuando habla de la relectura que del catalán realizan los poetas de Granada⁵⁶¹. De esta conciencia emana la diferencia en la actitud respecto a una trayectoria poética que se ve afectada por los vínculos entre experiencia y expresión propios de las corrientes confesionales. En sus últimos poemarios, García Montero ensaya un proyecto de renovación y persiste en el uso de la memoria como material compensatorio para la vitalidad poética, pero la explotación del recuerdo no sirve de alivio para

561 Explica Carlota Casas que es “la voluntad primera de fer incidir la literatura en la vida y la vida en una praxi poètica conscient” lo que diferencia a Ferrater y a Biedma no solo de sus contemporáneos, sino de las generaciones posteriores (2010:347). Así, habla concretamente de los “mal anomenats poetes de l'experiència”: “Com se sap, tot apel·lant a una poesia més propera, capaç de narrar l'experiència vital a través d'una llengua desbullada de tota retòrica i ornaments innecessaris, en la major part dels casos aquests poetes tendeixen a la simple evocació del passat, en un intent molt lloable per copsar el component líric de la realitat i poetitzar la vida quotidiana amb imatges actuals, però que queda molt lluny d'aquella consciència poètica que destacava més amunt i que esdevé essencial en l'obra de Gabriel Ferrater i la de Jaime Gil de Biedma. Així, ni en la poesia de Luis García Montero, Benjamín Prado, Jon Juaristi, ni en la de Marta Pessarrodona, Joan Margarit o Àlex Susanna ... trobem aquella conjunció de vivència i consciència que canalitza i recrea l'experiència poètica que haurà d'ésser actualitzada en l'acte mateix de la lectura” (2010:347-8).

un poeta que, en *Vista cansada*, ofrece ya suficientes muestras de estar avistando la carga del tiempo y del lenguaje. De esa conciencia ofrece buena muestra el reciente *Un invierno propio* (2011), una colección en la que el confesionalismo autobiográfico se ve desplazado por una atención renovada a los problemas de la realidad histórica y colectiva que, aún percibidos desde un emplazamiento individual, dan lugar a la enunciación aforística de sus títulos.

No es de extrañar que uno de ellos sea, precisamente, el de la “La memoria se rompe como un mástil” (2011:51) donde son muy ilustrativos los versos: “Nada desaparece, / aunque todo deriva a una costa fantasma” (2011:51). García Montero asume la discontinuidad del recuerdo, en una imagen que problematiza fuertemente el esquema metafórico de la navegación y de composiciones como “Invitación al regreso”. A la precariedad del recuerdo se une una mirada que, ya anunciada por la voluntad de “ver lo que pasa con nosotros” con que se cerraba *Vista cansada*, se ancla en la percepción personal de un mundo plagado de contradicciones. Este es el tema sobre el que se produce una reflexión que, desde una enmarcación específica e individual, deduce de la vivencia que expone el poema la conclusión, de índole general, que se expone en el título.

De esta manera parece renovarse el programa de la poesía experiencial, aunque cabría preguntarse si el hecho de que los títulos antecedan a la meditación no implica el carácter previo de la formulación respecto a los hechos singulares que debían provocarla. De hecho, algunos de estos lemas reproducen ideas ya desarrolladas en ensayos del autor: llama la atención, por ejemplo, la similitud entre el título del poema “Antes de embarcarse en una ilusión compartida, conviene quedarse solo” (2011:85) y el subtítulo de *Los dueños del vacío*, que rezaba “Para participar de las ilusiones colectivas, hay que aprender a quedarse solo” (2006b). Otros como “La tolerancia no sirve para comprender el beso del extranjero” (2011:65); “La verdad no es un punto de partida” (2011:41); “Es bueno convivir con nuestros sueños, pero en habitaciones separadas” (2011:143), o “La realidad supone

un buen negocio para la imaginación” (2011:113), redundan también en ideas expuestas de modo recurrente en el corpus teórico del autor.

A ello hay que añadir la referencia a un “invierno propio”, que se liga a la de la lluvia: “Eran días de lluvia en un invierno propio”, dice en “La poesía sólo existe como una forma de orgullo” (2011:39). Este poema, significativamente, recoge la exposición de un sentimiento que va configurando la tarea poética como el ejercicio de una conciencia instaurada ya en la posición que una trayectoria rica, continuada y compleja le ha proporcionado. No es casual esa definición de la propia poesía como orgullo, en una idea que ya aparecía en “Rafael Alberti” y en “Las huellas”. El orgullo parece fundar un lugar de enunciación crepuscular y tardío, significado por la imagen del invierno pero, también, por versos como los siguientes, procedentes de un poema titulado “La tristeza del mar cabe en un vaso de agua” (2011:59):

Esos hombres manchados por las últimas horas
de la ocasión perdida
se parecen a mí.

De nuevo nos hallamos ante el intento, imposible, de acotar el espacio infinito del mar, que genera una sensación indiscutible de derrota. En este sentido, se puede decir que la fatiga procede, también, de los progresivos intentos del poeta de apresar una tradición que se revela como un legado enorme y temible, y que lo condena a una incorregible melancolía. La que emana de la conciencia de que, más que diálogo amistoso, la tradición es deuda, préstamo, crédito. En definitiva, y como concluye uno de sus últimos poemas: “El porvenir es una negociación con el pasado” (2011:69).

6. CONCLUSIONS

This thesis has tried to explore the dimensions of a hiatus, the one that can be perceived between a given *poetics* and the *poetry* written as a pretended result of this previous aesthetic programme. As it has been constantly showed, Luis García Montero's proposals of a "otra sentimentalidad" and of a "poesía de la experiencia" are intimately linked to a personal approach to literary tradition. In his essays, the author *rereads* his precursors emphasizing the potentiality of some historical and social aspects in their works for an emancipating conception of poetry as a public space. History, in particular, appears as a recurring notion, in the extent to which it is gifted with certain redeeming power. Within the historical legacy, the Enlightenment constitutes the privileged epoch towards which a renewed vision of society, language and literature can arise and hold on to. But García Montero's verses, on the other side, execute a *rewriting* of those former writers that reveal the continuing existence of some conflicts not reducible to socio-historical problems and rather pointing to a questioning of the poetic word and its relation to reality. Language and empirical world do not seem to embrace each other, despite the efforts of an aesthetics characterized by a strong confidence on the possibility of representation.

In that sense, the critical method exposed in the first chapter has proved to be a useful resource to investigate the disencounter between poetics and poetry. The examination of the author's work from a perspective that tries to encompass both the attention to what we could define as the "essayistic subject" and to the "lyrical subject", permits to discover discontinuities. These ones cannot be tackled employing a more traditional method, in which poetical theory and practice are studied from a point of view that assumes their mutual support for the consecution of a given creative product. The critical procedure that has been articulated and taken to practice here implies a certain twist, since it does not posit a reading of the poetry in the *light* of the author's poetics, but rather in the

light of the *zones of shadow* concealed within these poetics. Some aspects of psychoanalytical theory manifest their obvious pertinence for a new look at tradition enabled to explain the aforementioned discontinuity.

Besides the idea of Harold Bloom, who supported his theory of an “anxiety of influence” on the Freudian formulation of melancholia, the dichotomy between conscious and unconscious underlies the sociological method of Pierre Bourdieu and gives way to focus on the empirical conditionings exerted by the literary field on the conformation of the several position-takings that conform the subject’s trajectory. It has been an explicit objective of this thesis to give a global vision of the state of the field in those particular moments when García Montero formulates his own poetical project. Agamben’s theory of language and poetry is also pervaded by the consequences of a repression, this time secular, of a whole mode of signifying, in a perspective that results extremely fruitful to consider the association between word and nothingness. This alliance, on the other hand, has been constantly explored by certain contemporary considerations of a history that cannot be narrated. It seems, consequently, that despite the discredit suffered after an excess of psychobiografism, psychoanalysis has still much to say and, in this way, this thesis would contribute to the revitalization of a critical discourse that has been showing to be equally effective in the treatment of collective trauma. Therefore, it would be interesting to employ this method to deal with a series of poets whose careers encompass both essays and verses. Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente or even T.S. Eliot could offer suggestive examples. It is certainly striking to realize how a similarly biased vision of Valente is given by the poet Andrés Sánchez Robayna in the edition of Valente’s poetry, edited by Galaxia Gutenberg.

The second chapter analyzes the fundamental dimensions of García Montero’s “essayistic” corpus, conceived in terms of a problematic intentionality. The strongly personal and partial readings of writers and traditions are explained with the recourse to other critical explanations, given from opposing or disagreeing points of view, and with the attention

to the specific contexts within which those readings were formulated. García Montero's critical ideas can be identified as a continuous attempt to produce a specific position within the space of possibilities provided by the field. The hegemony of poetical practices that stressed and exploited linguistic exploration is not at all indifferent to a vision that shows a ongoing reticence towards linguistic experimentalism.

The extent to which the function of language and self-consciousness relates to a given view of romanticism is one of the most interesting debates that could be the objective of a prospective study. Because of the implications it has for matters of canon and historiography, the discussion of a supposedly absent romanticism does not lack certain risks and could be accomplice with a teleological perspective that imposes on Spanish poetical tradition the model pattern derived from a specific European historical context. Maybe the critical method that this thesis has tested out, relating both essays and poetry, could open a different perspective. It would be easy to share Silver's appreciations (nonetheless tinged by Silver himself) about the nonexistence of a romantic movement and about the endemic deficiency of Spanish criticism that appears as a consequence of such a lack. Julián Jiménez Heffernan alluded to a external and a internal history in Spanish poetry, in one of the quotations that open this thesis. But maybe this lack acts as a constant leitmotiv of this external history, whereas the internal one shows the traces of an allegorical consciousness that, however reluctant, can and should be explored. One impression that constantly arises from the comparison between poetry and poetics in the work of Luis García Montero is precisely the intense presence of a symbolic and even explicitly allegorical dimension in the first one. The ruined house, the sea, the fallen angel or the serpent constitute examples of this fact. An examination of the external history, acknowledging only the intentions explicitly stated, could conclude reaffirming such absence. An internal history, on the contrary, must pay attention to rewritings of tradition and identifies allegory in the very essence of poetical task.

This has been the main objective of the close reading made of García Montero's poetry. The examination of his resymbolization of precursors' previous images brings to light the impossibility of constraining literary tradition to a conscious plan of rewriting and identifies the persistence of an allegorical nucleus still governing García Montero's works. The very task of correction already suggests the instability of every meaning and, therefore, obliges to consider the permanent "differition" of a sense that resists any attempt of fixation and normalization. The figure of the travel and the call to a movement of return, keys to the strategies presiding over Baudelaire's rewriting effectuated in *Las flores del frío*, constitute an example of such a resistance and are explored in the third chapter. All of them are related to a more global twist of sense: that of "evil" (*mal*) in terms of "coldness" (*frío*). Besides the emancipating potential implicit in the very appreciable will to redefine an ontological dimension in terms of a historical quality that can therefore be overcome, Baudelerian evil possess a specific nature that collapses with narrability and is linked to another account of a catastrophic history, unnarrable and divested of the saviour power supposed by García Montero. Such a dialectic poses the question of modernity, which governs the whole work (both theoretical and creative) of García Montero. The replacing of evil for coldness is recreated in several metaphors, such as the returning, the land, the directionality, that time and time again stress the need to recover the Enlightenment ideology as providing the best foundations for postmodernity. Though García Montero acknowledges the aporia of an epoch in terms of the conflict between individuality and social or communal bonds, a more detailed reflection on the reasons of Enlightenment's collapse seems to be lacking. Zygmunt Bauman has showed how the very causes of modern atrocity (Holocaust) are inherent to a dynamics that is still working nowadays. It could be suggested that the spectres who inhabit the verses of allegorical "return" derive from those areas that testify, in Guillermo Carnero's words, "la cara oscura del siglo de las Luces" that has not been subjected to revision. These

questions also pose, as LaCapra and other critics have argued, a close link between horror, history and no symbolization.

Those images are also present in García Montero's rewriting of Alberti and García Lorca, carried out in the fourth chapter. Taken as representatives of the Spanish avant-garde, García Montero's position reveals subjected to some paradoxes that call for explanation, related to a certain ideological position. It is somehow striking to see how the positive validation of the 20's Spanish avant-garde is based on the appreciation of an ideological argument that would be used to question the neo-avant-garde arising in the 60's and 70's: that of progress and modernization. So, whereas Alberti and Lorca's work belonged to the "Europeizing" project led by Ortega y Gasset in a programme that, however bourgeois, deserved respect, a similar emphasis on advancement is stated to invalidate the experimental innovation of poetical movements as the "novísimos". An imperative of "normalization" impels to value the production of an anti-avant-garde poetry that accomplishes to the requirements of the political sphere, defined in terms of democratic normality. It is obvious that a loss of ideological radicalism is implicit in this paradox. Though García Montero's explicit ideological stance has been the object of interest of several critical positions, this thesis has preferred to focus on the intertextual relevance of this loss, especially relevant to the relationship between Rafael Alberti and García Montero. The (recurring) return from sea to land is intimately linked to a disregard of utopia that, nonetheless, still survives in the ambiguous attachment of the lyric subject to the sea.

The presence of Lorca in a young Granadian poet as García Montero is also extremely interesting. The sense of direction is here portrayed in several images (streets, river's flows, walks) that share the common feature of installing ways or channels for movement and try to confront the very impression of mutilation derived from Lorca's poetry. Despite its dubious success, García Montero's rewriting of Lorca arises some pertinent questions around the risks of memory and, especially, around an identification with victims of historical repression that rests heavily on demands of a legitimacy

that cannot or should not be inherited. Lorca's rupture of poetical image also interrupts the attempt to execute such a sharing of symbolic power. Besides, an examination of Lorca's strong allegorical consciousness opens the way to a study that still has not been developed: that of Lorca's influence in the work of recent Spanish poets. If this one is a legacy that, as Fernández Cifuentes has noted, takes the form of a meaningful absence or is conformed as a denied, ignored or despised inheritance, it would nonetheless be highly productive to address the peculiar forms of Lorca's trail. Jonathan Mayhew has investigated the patterns of his influence in twentieth-century American poetry; his *Apocryphal Lorca* provides a suggestive model for a systematic research that is still to be done. In a sense, this fact illustrates the condition of a paradoxical memory. While the debate about his tomb fills pages in newspapers, the analysis of his living (poetical) presence does not seem to deserve the same attention. It would be worthy to wonder if his influence takes the shape of a malign shadow, threatening to turn the young poets' verses into a kind of caricature, as García Montero explicitly argues.

Finally, the comparison between García Montero and Gil de Biedma highlights some questions already mentioned, but also opens new perspectives that demand close attention. Gil de Biedma's work is the object of a rereading that takes the form of an explicit position-taking by an author who struggles to produce a place for himself on the basis of a certain tradition of "experiential poetry". This denomination permits García Montero to assimilate two poetical options, Biedma's one and his own one, that nonetheless diverge in several and crucial aspects. The sixth chapter, therefore, returns to the key point of a rereading obviously constructed as a "misreading" that takes the form of an essential displacement: the "poetry of experience" that Robert Langbaum describes in 1957 formulates a "romantic" solution for a conflict produced by the failure of Enlightenment view of the world, and not the other way round. In this way, maybe we should wonder to what extent we should return to the *questions* posed by Eighteenth-century or, on the contrary, we should

recover the *responses* provided by certain romanticism, which constitutes for Langbaum the richest and real modernity.

But the recurring leitmotiv of the “return” acquires a new specific form in this section, since it has as its destiny the subject’s youth. It is not the historical past, but the early years of a clearly autobiographical persona what it is recalled in the poems of *Vista cansada*, shaped as the recompilation of the poet’s life familiar to modern confessional traditions. The analysis of Biedma’s and García Montero’s later work tries to test or evaluate the dynamics inherent to experiential poetics, erected on the traces of a life whose brilliance is progressively diminished. One could wonder about the options of a poetics that is not so closely attached to biography; in that sense, the potential posited by certain theories of the “non-lyric” or “post-lyric” could offer a new approach to the poetical task. In addition, the meditative stance that the very last poems written by García Montero increasingly show could be seen as a twist from the confessional work by Lowell or Biedma towards an aphoristic and reflective trend that finds one important precursor in Machado’s later works. The dependence of literary creativity on vital intensity appears also as a proof of the complex bonds linking biographical and lyrical subject and obliges to question the premise of fiction.

All these sections allows us to consider in Luis García Montero’s work the force of a clearly strong position towards tradition, parallel to a increasing consciousness about the complexities of a legacy that does not depend on a direct or facile inheritance. The author’s early affirmations about the amicable dialogue with precursors are somehow refuted in his more recent statements on tradition, proving in certain sense the self-knowledge gained though a rich career of poetry writing. Álvaro Salvador recently talked about the construction, in García Montero’s work, of “una historia imposible” that nonetheless “no la descalifica como innecesaria”.

This thesis also sheds light on an indisputable fact: the continuous, intensive and perseverant effort of a poet as Luis García Montero to pursue

a reading of tradition that, in certain way, can be summarized as a curious *strong* position about *strong* poets.

7. BIBLIOGRAFÍA

Obras de Luis García Montero

Libros de creación y ensayos

- García Montero, Luis (1980). *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Granada: Universidad de Granada.
- García Montero, Luis y Álvaro Salvador (1982). *Poemas de Tristia*. Melilla: Rusadir.
- García Montero, Luis (1983a). “La otra sentimentalidad”. En: Francisco Díaz de Castro (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- García Montero, Luis (1983b). *El jardín extranjero*. Madrid: Adonais.
- García Montero, Luis (1986). *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- García Montero, Luis (1987a). *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión.
- García Montero, Luis (1987b). *Poesía, cuartel de invierno*. Madrid: Hiperión. Segunda edición de 2002 en Seix Barral.
- García Montero, Luis (1991). *Las flores del frío*. Madrid: Hiperión.
- García Montero, Luis (1992a). *Luna en el Sur*. Sevilla: Renacimiento.
- García Montero, Luis (1992b). “Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía”. En: Felipe Benítez Reyes, *Poesía 1979-1987*. Madrid: Hiperión, 9-25.
- García Montero, Luis (1993a). “¿Por qué no sirve para nada la poesía? Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales”. En: Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina (eds), *¿Por qué no es útil la literatura?*. Madrid: Hiperión, 7-41.
- García Montero, Luis (1993b). *Confesiones poéticas*. Granada: Maillot Amarillo.
- García Montero, Luis (1993c). *El realismo singular*. Los Libros de Hermes: Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- García Montero, Luis (1994a). “Una musa vestida con vaqueros”, *Ínsula* 565, 24-5.
- García Montero, Luis (1994b). *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor.
- García Montero, Luis (1994c). *Además*. Madrid: Hiperión.
- García Montero, Luis (1994d). “Andalucía como imagen literaria”. En: José María Enguita y José Carlos Mainer (eds), *Literaturas regionales en España*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 101-115.
- García Montero, Luis (1996a). *La Palabra de Ícaro (estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*. Granada: Servicio de Publicaciones.
- García Montero, Luis (1996b). *Aguas territoriales*. Valencia: Pretextos.
- García Montero, Luis (1997a). *Casi cien poemas. Antología 1980-1995*. Madrid: Hiperión. Selección e introducción (“Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista”) de José Carlos Mainer.
- García Montero, Luis (1997b). *La puerta de la calle*. Valencia: Pretextos.

- García Montero, Luis (1998a). "La poesía de la experiencia". En: Antonio Jiménez Millán (ed.), *Luis García Montero. Complicidades. Litoral* 217-218. Torremolinos, 13-21.
- García Montero, Luis (1998b). *Completamente Viernes*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, Luis (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.
- García Montero, Luis (2001). *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, Luis (2002a). *Poesía urbana*. Sevilla: Renacimiento. Edición de Laura Scarano.
- García Montero, Luis (2002b). *Antología poética*. Madrid: Castalia Didáctica. Edición de Miguel Ángel García.
- García Montero, Luis. (2003a). *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión.
- García Montero, Luis (2003b). *La intimidad de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, Luis y Javier Egea (2003c). *Manifiesto albertista*. Granada: Cuadernos del Vigía. (Manifiesto leído en 1982 en el café La Tertulia de Granada).
- García Montero, Luis (2004). *Poemas*. Madrid: Visor.
- García Montero, Luis (2006a). *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets. Introducción de José Carlos Mainer.
- García Montero, Luis (2006b). *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, Luis (2006c). *Francisco Ayala y el cine*. Madrid: Visor.
- García Montero, Luis (2007a). "La generación del 27 como razón de Estado". *Ínsula* 732, 2-3.
- García Montero, Luis (2007b). "Prólogo" a: Juan Ramón Jiménez, *Eternidades: (1916-1917)*. Madrid: Visor Libros; Huelva: Diputación de Huelva. Edición de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz de Castro.
- García Montero, Luis (2008a). *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama.
- García Montero, Luis (2008b). *Vista cansada*. Madrid: Visor Poesía.
- García Montero, Luis (2008c). "La memoria no es una cárcel de la nostalgia". Entrevista publicada en *El País*. 8/3/2008. http://www.elpais.com/articulo/semana/memoria/carcel/nostalgia/elpepuculbab/20080308elpbabese_9/Tes Fecha de consulta: 14/4/2011.
- García Montero, Luis (2009a). *Francisco Ayala. El escritor en su siglo*. Granada: Diputación de Granada. Primera edición en 2006 por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- García Montero, Luis (2009b). *Mañana no será lo que Dios quiera*. Madrid: Alfabeta.
- García Montero, Luis (2010a). *Cincuentena*. Madrid: Hiperión.
- García Montero, Luis (2010). "Prólogo" a: Luis Rosales, *Diario de una resurrección*. Madrid: Visor, 7-27.
- García Montero, Luis (2011). *Un invierno propio*. Madrid: Visor.

Ediciones realizadas por Luis García Montero

- Alberti, Rafael (1988a). *Obra completa I. Poesía (1920-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Alberti, Rafael (1988b). *Obra completa II. Poesía (1939-1963)*. Madrid: Aguilar.
- Alberti, Rafael (1988c). *Obra completa III. Poesía (1964-1988)*. Madrid: Aguilar.
- Alberti, Rafael (1988). *Santa Casilda*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Alberti, Rafael (1992). *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Barral, Carlos (1997). *Cuaderno de "Metropolitano"*. Madrid: Cátedra. Primera edición en Maillot Amarillo en 1989.
- García Lorca, Federico (1990). *Poema del Cante Jondo*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Lorca, Federico (2007). *Poemas*. Granada: Atrio.

- González, Ángel (2004). *Antología poética*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Rosales, Luis (2005). *El naufrago metódico. Antología*. Madrid: Visor.
- VV.AA. (1986). *Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos*. Edición de Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador. *Litoral* 163-165. Torremolinos.
- VV.AA. (2004). *Realidades y deseos de Luis Cernuda*. Granada: Atrio
- VV.AA. (2005). *La poesía, señor hidalgo. Antología de poemas cervantinos*. Barcelona: FNAC. Selección y prólogo de Luis García Montero.

Referencias bibliográficas

- Abad, Francisco (2000). "El tema de las navegaciones en la "Soledad primera" de Góngora". En: Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El Retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 359-364.
- Abraham, Nicolas (1987). "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology". *Critical Inquiry* 13 (2), 287-292.
- Abrams, M. H. (1977). "The Deconstructive Angel". *Critical Inquiry* 3.3., 425-438.
- Abril, Juan Carlos y Xelo Candel Vila (eds.) (2009). *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento.
- Adorno, Theodor (2003). "Parataxis: Sobre la poesía última de Hölderlin", en: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 429-474.
- Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos. (Primera edición italiana de 1977).
- Agamben, Giorgio (1999). "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada". En: Fernando Cabo Aseguinolaza (ed), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 105-126. Publicado originalmente como "Settima giornata", capítulo del libro de Giorgio Agamben (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Turín: Einaudi, 82-102.
- Aguado, Txetxu (2009). "Metapolítica y ética en los tiempos de proliferación de la memoria histórica española". *I/C. Revista científica de información y comunicación* 6, 235-252.
- Agudo, Marta (2007). "El pensamiento doméstico: la recepción de la *Poética* de Campoamor". *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 5, 21-35.
- Aguilar, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y Memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- Aguilar, Paloma (1998). "Aproximaciones teóricas y analíticas al concepto de memoria histórica: la memoria histórica de la Guerra Civil española (1936-1939)". Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset.
- Aguinaga Alfonso, Magdalena (2000). "El simbolismo polisémico del océano a lo largo de las diversas épocas y literaturas". En: Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El Retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 365-373.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Allen, Amy (2009). "Discourse, Power, and Subjectivation: The Foucault/Habermas Debate Reconsidered". *The Philosophical Forum* 40.1, 1-28. <http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/121670521/PDFSTART?CRETRY=1&SRETRY=0> Fecha de consulta: 20/5/2010.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión. Publicado en francés en 1970.
- Althusser, Louis (2004). *Para leer El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI. Primera edición en francés en 1967.
- Alvar, Manuel (2005). "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca". En: Luis Fernández Cifuentes (ed), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 43-75.
- Andújar Almansa, José (2004). "La poesía de Luis García Montero: una recapitulación". *Revista Hispánica Moderna* 57, 183-212.
- Andújar Almansa, José (2009). "Palabras de familia (A propósito de algunos poemas de *Vista cansada*)". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.). *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 192-197.
- Apter, Emily (2006). "The Language of Damaged Experience". En: *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 149-159.
- Arango, Manuel (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- Argente del Castillo Ocaña, Concepción (1985). "La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti". En: VV.AA., *Eternidad yacente: estudios sobre la obra de Rafael Alberti*. Granada: Departamento de Literatura Española, 31-43.
- Armisen, Antonio (1996). "Sobre [Nietzsche y Jung...] "Barcelona ja no és bona" y la estructura inicial de *Moralidades*". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 149-175.
- Arnzen, Michael (1997). "The Return of the Uncanny". *Paradoxa. Studies in World Literary Genres* 3-4, 315-320.
- Assmann, Aleida (2006). "History, Memory, and the Genre of Testimony". *Poetics Today* 27, 2, 261-274.
- Auden, W. H. (1996). *Iconografía romántica del mar*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Primera edición en inglés en 1950.
- Auerbach, Erich (1984). "The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du Mal*". En: *Scenes from the Drama of European Literature*. University of Minnesota, 201-226. Primera edición de 1959.
- Aullón de Haro, Pedro (1991). *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid: Verbum.
- Bachelard, Gaston (2002). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en francés de 1942.
- Bachelard, Gaston (2004). *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en francés de 1957.
- Bachofen, Johann Jacob (1967). *Myth, Religion, and Mother Right*. Princeton: Princeton University Press.
- Badiou, Alain (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder. Primera edición en francés en 1993.
- Badiou, Alain (2007). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial. Primera edición en francés en 1988.

- Bagué Quílez, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pretextos.
- Bagué Quílez, Luis (2007). "Pero... ¿hubo alguna vez una lírica posmoderna? Notas sobre cultura y poesía españolas (1975-2005)". *Siglo XXI* 5, 177-196.
- Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista: juicio crítico*. Madrid: Guadarrama. Primera edición en inglés en 1967.
- Ballart, Pere y Jordi Juliá (eds) (2005). *Lírica de fin de siglo. Poesía catalana y española 1980-2000*. Granada: Diputación de Granada.
- Barciela, Gonzalo (2006). "Para una ética del acto. Notas sobre el compromiso militante". *A Parte Rei* 47, 1-20.
- Barral, Carlos (1953). "Poesía no es comunicación". *Laye* 23, 23-26.
- Barthes, Roland (1987). "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 65-71. Texto original en francés de 1968.
- Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. Primera edición en francés en 1982.
- Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. Primera edición en francés de 1980.
- Batchen, Geoffrey (1999). *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press.
- Baudelaire, Charles (1968). *Ouvres completes*. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles (1977). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza. Traducción de Antonio Martínez Sarrión. Primera edición del libro de Baudelaire en 1857.
- Baudelaire, Charles (1990). *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Introducción y traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán Alba. Madrid: Espasa.
- Baudelaire, Charles (1997). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Primera edición del libro de Baudelaire en 1857.
- Baudelaire, Charles (2003). *Obra poética completa*. Madrid: Abada. Introducción de Enrique López Castellón ("Estas flores malsanas") y epílogo de José Manuel Cuesta Abad ("El poeta de la nada moderna").
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and simulation*. Michigan: Michigan UP. Primera edición en francés de 1981.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1984). *Rimas. Leyendas*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Benjamin, Walter (1972). "A short history of photography". *Screen* 13.1, 5-26. Publicado originalmente en 1931.
- Benjamin, Walter (1980). "París, capital del siglo XIX". En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 173-190. Escrito en 1927.
- Benjamin, Walter (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal. Edición de Rolf Tiedemann. Textos escritos en los años 20 y 30.
- Benjamin, Walter (2008a). *Charles Baudelaire. Un lírico en la era del altocapitalismo*. En *Obras I*, v. 2. Madrid: Abada, 173-190. Escrito en 1937.
- Benjamin, Walter (2008b). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. En *Obras I*, v. 1. Madrid: Abada, 217-459. Publicado originalmente en 1928.
- Benjamin, Walter (2008c). *Sobre el concepto de historia*. En *Obras I*, v. 1. Madrid: Abada, 303-318. Publicado póstumamente en 1942.
- Benveniste, Émile (1997). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo.

- Berger, John. (1980). "Understanding a photograph". En: A. Trachtenberg (ed.), *Classic essays on photography*. New Haven: Leetes's Island Books, 291-292. Primera edición del artículo de Berger en 1972.
- Berman, Marshall (1988). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. England: Penguin Books. Primera edición de 1982.
- Bermúdez, Silvia (1997). "Cansancio y suicidio de la subjetividad: la modalidad elegíaca de Luis García Montero". En: *Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*. Madrid: Libertarias, 129-158.
- Blasco, Javier (1996). "Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 15-37.
- Blesa, Túa (ed.) (1996). *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1 y 2.
- Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford UP. Primera edición en 1973.
- Bloom, Harold (2008). *El ángel caído*. Barcelona: Paidós. Primera edición en inglés de 2007.
- Bodini, Vittorio (1971). *Los Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, Pierre (1989-1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 25-28, 20-42.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Blackwell y Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Primera edición en francés en 1992.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo. Primera edición en francés en 1984.
- Bousoño, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos.
- Bozal, Valeriano (2002). "Prólogo". En: José Ortega y Gasset (2002), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 9-41.
- Brecht, Bertold (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba. Textos escritos entre 1933 y 1947.
- Brooks, Peter (1987). "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism". *Critical Inquiry* 13 (2), 334-348.
- Buck-Morrs, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península. Primera edición en alemán en 1974.
- Bürger, Christa y Peter Bürger (2001). "El origen de la modernidad estética a partir del *ennui*: Constant, Flaubert y los surrealistas". En: *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 201-219.
- Burke, Séan (1992). *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buse, Peter y Andrew Stott (eds) (1999). *Ghosts. Psychoanalysis. Deconstruction. History*. New York: MacMillan.
- Cabanilles, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica: La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universitat de València.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1994-5). "Fenomenología y enunciación lírica: Ortega, Ferraté, Gil de Biedma". *Tropelías* 5-6, 67-82.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999). "La lírica: un lugar teórico". En: Fernando Cabo Aseguinolaza (ed), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 9-22.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calabro, Giovanna (1996). "Quien por placer no lea, que no me lea (Sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma)". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 219-227.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*. Madrid: Tecnos. Primera edición en inglés de 1977.
- Candel Vila, Xelo (2002). *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis García Montero*. Valencia: Universitat de València, Servicio de Publicaciones.
- Cañas, Dionisio (1994). *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- Cardús i Ros, Salvador (2000). "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain". En: Joan Ramon Resina (ed), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ámsterdam: Rodopi, 17-28.
- Casado, Loreto (2000). "De la cólera a la risa y la pasión: Dinamismo imaginario de la tempestad marina". En: Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El Retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 393-402.
- Casado, Miguel (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casado, Miguel (2006). *Deseo de realidad: tres notas de poética*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Casado, Miguel (2007). "Nada se llama del mismo modo dos veces". *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 5, 47-72.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 209-218.
- Casas Baró, Carlota (2010). *Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma: Poetes de la consciència*. Tesis doctoral inédita presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Castellet, Josep Maria (ed.) (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- Cerezo Galán, Pedro (1979). "Fenomenología del Decir y Expresión Poética en Ortega y Gasset". En: A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 269-295.
- Cernuda, Luis (1998). "Historial de un libro (*La Realidad y el Deseo*)". En: *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 481-535.
- Cernuda, Luis (2005). *Obras completas I*. Madrid: RBA Instituto Cervantes.
- Cernuda, Luis (2006). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. En: *Obras completas II*. Madrid: RBA Instituto Cervantes, 65-251. Publicados por primera vez en 1955.
- Chandler, Raymond (2005). *El largo adiós*. Madrid: Cátedra. Primera edición en inglés en 1953.
- Clewell, Tammy (2004). "Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss". *Journal of the American Psychoanalytic Association* 52.1, 43-67.

- Clewell, Tammy (2009). *Mourning, Modernism, Postmodernism*. London, NY: Palgrave MacMillan.
- Coelsch-Foisner, Sabine (2005). "The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (*Ethos – Mode – Voice*)". En: Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik (eds), *Theory into poetry: new approaches to the lyric*. Amsterdam, NY: Rodopi, 57-79.
- Coetzee, J. M. (2004). *Costas extrañas: ensayos, 1986-1999*. Barcelona: Debate. Primera edición en inglés en 2001.
- Colectivo Alicia Bajo Cero (1997). *Poesía y poder*. Valencia: Eabc.
- Coleridge, Samuel Taylor (2000). *The Major Works*. Oxford: Oxford UP.
- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En: Fernando Cabo Aseguinolaza (ed), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 127-153. Artículo originalmente publicado como "La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie". En: Dominique Rabaté (ed) (1996), *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 37-63.
- Compagnon, Antoine de (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acanalado. Primera edición en francés en 2005.
- Corona Marzol, Gonzalo (1991). *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.
- Corona Marzol, Gonzalo (1996). "Langbaum y la "actualización del pasado" como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 257-268.
- Correa, Gustavo (1966). "El mar en la poesía española". *Revista Hispánica Moderna* XXXII, 62-86.
- Correyero, Isla (ed.) (1998). *Feroces, muestra de las actitudes radicales, marginales y heterodoxas en la última poesía española*. Barcelona: DVD.
- Cowan, Bainard (1981). "Walter Benjamin's Theory of Allegory". *New German Critique* 22, 109-122.
- Cuenca, Dolors (1996). "El poeta es un fingidor o el sujeto poético en la poesía de Jaime Gil de Biedma". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 279-286.
- Cuesta Abad, José Manuel (1995). "Poética Psicotrópica. El lenguaje alegórico en Baudelaire". *Castilla: Estudios de literatura* 20, 55-70.
- Cullell, Diana (2010). *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*. Madrid: Devenir Ensayo.
- De Man, Paul (1983). *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minnesota: University of Minnesota Press. (Primera edición en 1971).
- De Man, Paul (1992). *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Johns Hopkins University Press.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal. Primera edición en inglés en 1984.
- Debicki, Andrew (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos. Publicado en inglés en 1994.
- Dennis, Nigel (1998). "Lorca y la crisis de la palabra". En: Pedro Guerrero Ruiz (ed), *García Lorca en el espejo del tiempo*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo/Editorial Aguacleara, 19-30.

- Dennis, Nigel (2005). "Lorca en el espejo: estrategias de (auto)percepción". En: Luis Fernández Cifuentes (ed), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 143-158.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. Publicado en francés en 1967.
- Derrida, Jacques (1989). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa. Publicado en francés en 1986.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta. Publicado en francés en 1993.
- Derrida, Jacques (1996). "By Force of Mourning". *Critical Inquiry* 22, 171-192. No hay publicación francesa. Transcripción de una conferencia dada en enero de 1993 en el Centro Pompidou de París en el seno de un homenaje a Louis Marin y con objeto de la publicación de *Des pouvoirs de l'image: Gloses*.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. Publicado en francés en 1995.
- Desan, Philippe; Griswold, Wendy y Priscilla Parkhurst Ferguson (1988). "Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature". *Critical Inquiry* 14, 421-430.
- Díaz, Susana (2006). *El desorden de lo visible: introducción a la poética de Jenaro Talens*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Díaz, Susana y Jenaro Talens (2007). "De la poesía como pensamiento del desorden". *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 5, 73-108.
- Díaz de Castro, Francisco (1996). "Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 57-77.
- Díaz de Castro, Francisco (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Díaz de Castro, Francisco (2008). "Vista cansada". En: *El Cultural de El Mundo*, 14/2/2008, 17.
- Díaz de Castro, Francisco (2009). "Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 105-116.
- Díaz de Revenga, Francisco Javier (1991). "F. García Lorca: Poética e Historia Literaria". En: Rogelio Reyes Cano y Manuel J. Ramos Ortega (eds.), *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca, Rafael Alberti*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 75-90.
- Dinverno, Melissa (2005). "Raising the Dead: García Lorca, Trauma and the Cultural Mediation of Mourning". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* v. 9, 29-52.
- Doce, Jordi (2005). *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península.
- Duvenage, Peter (2003). *Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Action*. Londres: Polity Press.
- Edo Ramón, Marta (2006). "El hombre deshabitado. Las imágenes del hueco y el vacío en los poemas surrealistas de Alberti, Cernuda y Lorca". *Epós* 22, 103-132.
- Egea, Javier (1982). *Paseo de los tristes*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Egea, Juan (2004). *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Madrid: Visor Libros.

- Eire, Ana (2003). "La poesía de la experiencia en la postmodernidad: un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel D'Ors y Andrés Trapiello". *Hispania* 86.2, 220-230.
- Eire, Ana (2005). "Conversación con Luis García Montero". En: *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, 45-75.
- Eliade, Mircea (1974). *Tratado de historia de las religiones* v. I. Madrid: Cristiandad.
- Eliot, T. S. (1944). *Los Poetas Metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé.
- Eliot, T. S. (2004). En: *El bosque sagrado*. San Lorenzo de El Escorial: Langre. Edición bilingüe de José Luis Palomares. Reúne ensayos del poeta americano escritos en diferentes épocas.
- Eliot, T.S. (2006). *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra. Edición bilingüe de Esteban Pujals. Publicados por primera vez reunidos en 1943.
- Ellis, Rachel (2009). *Experiencing 'Dark Tourism': the real Auschwitz?*. Bristol: University of Bristol.
- Emiliozzi, Irma (2009). "El recuerdo encendido". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 145-149.
- Enjuto-Rangel, Cecilia (2007). "The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda, and Paz". *Comparative Literature* 59, 140-157.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963). "Las aporías de la vanguardia". *Revista Sur* 285, noviembre-diciembre, 1-23. Publicado en alemán en 1962.
- Falcó, José Luis (2007). "Configuración epistemológica y crítica de la "poética" de la experiencia". *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 5, 5-20.
- Felman, Soshana y M.D. Laub (1992). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.
- Fernández Cifuentes, Luis (1988). "García Lorca: historia de una evaluación, evaluación de una historia". En: Iris M. Zavala y Ángel L. Loureiro (eds.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 233-262.
- Fernández Cifuentes, Luis (2000). "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión)". En: Andrés Soria Olmedo y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, 220-237.
- Fernández Cifuentes, Luis (2005). "Introducción". En: Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 7-39.
- Ferrari, Marta et. al. (1996). *Marcar la piel del agua : la autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo.
- Ferraté, Joan (1957). *Teoría del poema (ensayos)*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferraté, Joan (2009). *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Acantilado.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, Hal (2001). *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. Primera edición en inglés en 1996.
- Foucault, Michel (1984). "Des espaces autres". En: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre, 46-49.
- Foucault, Michel (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos. Publicado en francés en 1971.
- Foucault, Michel (1994a). "Qu'est-ce qu'un auteur?". En: *Dits et Écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 789-812. Conferencia dada en 1969.
- Foucault, Michel (1994b). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza. Entrevista entre Deleuze y Foucault mantenida en el año 1972.
- Foucault, Michel (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. Publicado en francés en 1970.

- Franke, William (2001). "The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs". En: Patricia A. Ward (ed.), *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 15-28.
- Freud, Sigmund (2007a). *La interpretación de los sueños*. En: *Obras completas*, vol.1. Madrid: Biblioteca Nueva, 343-720. Editado en alemán en 1900.
- Freud, Sigmund (2007b). "El poeta y los sueños diurnos". En: *Obras completas*, vol. 2, 1343-1348. Primera edición en alemán en 1908.
- Freud, Sigmund (2007c). "Múltiple interés del psicoanálisis". En: *Obras completas*, vol. 2, 1851-1867. Primera edición en alemán en 1913.
- Freud, Sigmund (2007d). "Duelo y melancolía". En: *Obras completas*, vol. 2, 2090-2100. Primera edición en alemán en 1917.
- Freud, Sigmund (2007e). "Lo siniestro". En: *Obras completas*, vol. 3, 2483-2506. Primera edición en alemán en 1919.
- Freud, Sigmund (2007f). *El malestar en la cultura*. En: *Obras completas*, vol. 3, 3017-3067. Primera edición en alemán en 1929.
- Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral. Primera edición en alemán en 1956.
- Gallegos-Díaz, Cristián (2006). "Aportes a la teoría del sujeto poético". *Espéculo* 32. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>. Fecha de consulta: 8/11/2009.
- García, Miguel Ángel (2000). "Nueva York en el poeta y el riesgo en el decir". En: Andrés Soria Olmedo y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, 545-565.
- García, Miguel Ángel (2001). *El 27 en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pretextos.
- García, Miguel Ángel (2002a). "Literatura e historia en *la otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso)". *Ínsula* 671-672, 16-18.
- García, Miguel Ángel (2002b) (ed.). *Luis García Montero. Antología poética*. Madrid: Castalia Didáctica.
- García, Miguel Ángel (2006). "La pureza en crisis. O de cómo Alberti rasgó sus vestiduras poéticas (1928-1929)". *Revue Romane* 41.1, 124-145.
- García, Miguel Ángel (2007). "De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero". *Paraíso* 2, 49-59.
- García, Miguel Ángel (2010). *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Gabaldón, Jesús y Carmen Valcárcel (1998). "La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas". En: Javier Pérez Bayo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*. París: Université de Toulouse-Le Mirail, 439-482.
- García Lorca, Federico (2005a). *Poesía completa I*. Barcelona: DeBolsillo. Edición de Miguel García-Posada.
- García Lorca, Federico (2005b). *Poesía completa II*. Barcelona: DeBolsillo. Edición de Miguel García-Posada.
- García Lorca, Federico (2005c). *Poesía completa III*. Barcelona: DeBolsillo. Edición de Miguel García-Posada.
- García Lorca, Federico (2006). "Imaginación, Inspiración, Evasión". En: *Obras completas III*. Barcelona: RBA – Instituto Cervantes, 74-88. Conferencia pronunciada en 1928.
- García Martín, José Luis (1992). *La poesía figurativa*. Sevilla: Renacimiento.

- García-Posada, Miguel (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.
- García-Posada, Miguel (1998). "La teoría práctica de un poeta". En: Antonio Jiménez Millán (ed.), *Luis García Montero. Complicidades*. Monográfico de la revista *Litoral* 217-218. Torremolinos, 106-7.
- García Sánchez, Jesús (2009). "Algunas cosas sobre las que nunca he hablado con Luis". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 155-161.
- García Sarriá, Francisco (1978). "Sobre los ángeles de Rafael Alberti y el surrealismo". *Papeles de Son Armadans* 271-272-273, 23-40.
- Gardini, Incola (2008). "History and Pastoral in the Structure of Leopardi's *Canti*". *Modern Language Review* 103, 76-92.
- Geist, Anthony L. (1986). "Hell's Angels: A Reading of Alberti's *Sobre los ángeles*". *Hispanic Review* 2, 163-182.
- Geist, Anthony L. (2005). "Las mariposas en la barba: una lectura de Poeta en Nueva York". En: Luis Fernández Cifuentes (ed), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 447-479.
- Giacaglia, Mirta (2004). "Acerca del vacío y los sujetos". *Ciencia, Docencia y Tecnología*. Xv, 29, 93-104.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica.
- Gil de Biedma (2001). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Mondadori. Publicado por primera vez en 1991.
- Gil de Biedma, Jaime (2002). *Conversaciones*. Barcelona: El Aleph. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado.
- Gil de Biedma, Jaime (2005). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral. Primera edición en 1975.
- Gil de Biedma, Jaime (2010). *Poesía y Prosa*. Galaxia Gutenberg.
- Gimferrer, Pere (1968). *La muerte en Beverly Hills*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Gimferrer, Pere (1977). Edición de Rafael Alberti, *Arde el mar*. Barcelona: Lumen.
- Gimferrer, Pere (2000). "Sobre los ángeles y Sermones y moradas de Rafael Alberti". En: *Radicalidades*. Barcelona: Península, 235-242.
- Gimferrer, Pere (2009). *Arde el mar*. Madrid: Cátedra. Primera edición de 1966.
- González, Ángel (1998). "Completamente viernes: el amor entre tanto y entre todo". En: Antonio Jiménez Millán (ed.), *Luis García Montero. Complicidades*. Número monográfico de la revista *Litoral* 217-218. Torremolinos, 108-111.
- González-Badía Fraga, Concepción (2000). "Entrevista a Luis García Montero", *Cuadernos Hispanoamericanos* 601-602, 197-206.
- González-Badía Fraga, Concepción (2003). *Estudio teórico de la obra de Luis García Montero (Relectura de la tradición a través de sus textos)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada.
- González-Badía Fraga, Concepción (2005). "Siervos con sangre diferente": relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero. Granada: Universidad de Granada.
- González Ruiz, Luis (2002). *El cultivo de tabaco en España*. Granada: Atrio.
- Grande Rosales, María Ángeles (1996). "Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 351-362.

- Griswold, Wendy (1987). "A methodological framework for the sociology of culture". *Sociological Methodology* 17, 1-35.
- Griswold, Wendy (1993). "Recent moves in the sociology of literature". *Annual Review of Sociology* 19, 455-467.
- Habermas, Jürgen (1986). "La modernidad: un proyecto inacabado". En: *Ensayos Políticos*. Barcelona: Península, 265-283. Charla dada en 1980 y texto publicado en 1981.
- Hall, Stuart (1985). "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debate". *Critical Studies in Mass Communication* 2, 2, 91-114.
- Havard, Robert (2004). "Rafael Alberti: Mind, Matter, Blood". En: Robert Havard (ed.), *A Companion to Spanish Surrealism*. Woodbridge: Tamesis, 141-161.
- Haverty Rugg, Linda (1997). *Picturing ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: Chicago UP.
- Heidegger, Martin (1994). "... Poéticamente habita el hombre". En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 139-151. Texto de 1954.
- Heidegger, Martin (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza. Textos escritos entre 1936 y 1968.
- Herranz, Irene (2009). "Un lector apasionado". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 137-144.
- Hirsch, Marianne (1999). "Projected Memory: Holocaust Photographs and Public Fantasy". En: Mieke Bal, Jonathan Creww y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth College y UP de New England, 3-23.
- Hollander, John (1984). *The Figure of Echo: a mode of allusion in Milton and after*. Berkeley: University of California Press.
- Horst, Robert Ter (1966). "The Angelic Prehistory of *Sobre los ángeles*". *MLN* 81.2, 174-194.
- Houdebine, Jean-Louis (1972). "El concepto de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton". En: Pierre Barberis et. al. *Literatura e ideologías*. Madrid: Alberto Corazón, 99-119.
- Hudecova, Eva R (2009). *The Witness Who May Not Have Been There: Eastern European Authors Looking Westward*. Disertación presentada en la Faculty of Graduate School de la University of Minnesota. http://conservancy.umn.edu/bitstream/52064/1/Hudecova_umn_0130E_10358.pdf. Fecha de consulta: 11/2010.
- Huidobro, Vicente (1996). *Poesía y poética*. Madrid: Alianza.
- Huyssen, Andreas (1999). "Monumental Seductions". En: Mieke Bal, Jonathan Creww y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth College y UP de New England, 191-207.
- Ilie, Paul (1972). "Retórica surrealista (Alberti)". En: *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 179-192.
- Insana, Lina. "In Levi's wake: adaptation, simulacrum, postmemory". <http://www.thefreelibrary.com/In+Levi's+wake%3A+adaptation,+simulacrum,+postmemory.-a0209800745> 3/10/2010.
- Iravedra, Araceli (2006). "*Radicales, marginales y heterodoxos* en la última poesía española (contra la "poesía de la experiencia)". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 31-1, 119-138.
- Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros.
- Jacobs, Jane M. (1997). "The Consequence of Ruins: Contemplations on Social Memory and Loss of Place in Australia". *Journal of Historical Geography* 23, 4, 500-505.

- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós: Barcelona. Primera edición en inglés en 1991.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus. Primera edición en alemán en 1977.
- Jauss, Hans Robert (1995a). “El recurso de Baudelaire a la alegoría”. En: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 143-159. Primera edición en alemán en 1989.
- Jauss, Hans Robert (1995b). “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno”. En: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 63-92. Primera edición en alemán en 1989.
- Jiménez, José (1982). *El ángel caído*. Barcelona: Anagrama.
- Jiménez, José Olivio (1996). “Borrar, borrarse: La escritura poética de Jaime Gil de Biedma”. En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 79-90.
- Jiménez Fajardo, Salvador (1984). *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. London: Tamesis Books.
- Jiménez Gómez, Hilario (2003). *Lorca y Alberti. Dos poetas en un espejo (1924-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez Heffernan, Julián (1993a). “Poesía española 1900-1939”. En: VV.AA., *Historia de la Literatura v. VI. El Mundo Moderno. 1914 hasta nuestros días*. Madrid: Akal, 263-291.
- Jiménez Heffernan, Julián (1993b). “Literatura en España (1939-2000)”. En: VV.AA., *Historia de la Literatura v. VI. El Mundo Moderno. 1914 hasta nuestros días*. Madrid: Akal, 426-505.
- Jiménez Heffernan, Julián (1996). “Introducción”. En: Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 17-45.
- Jiménez Heffernan, Julián (1998). *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Jiménez Heffernan, Julián (2004). *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Abada Editores.
- Jiménez Heffernan, Julián (2007). “Introducción” a Paul De Man, *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 5-74.
- Jiménez Millán, Antonio (1984). *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1934)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Jiménez Millán, Antonio (1985). “Literatura, Ideología, Compromiso: (Lecturas idealistas de la poesía de Rafael Alberti)”. En: VV.AA., *Eternidad yacente: estudios sobre la obra de Rafael Alberti*. Granada: Departamento de Literatura Española, 97-110.
- Jiménez Millán, Antonio (1998a). “El espacio y la memoria”. En: Antonio Jiménez Millán (ed.), *Luis García Montero. Complicidades*. Número monográfico de la revista *Litoral* 217-218. Torremolinos, 104-5.
- Jiménez Millán, Antonio (1998b). De Lorca a Blai Bonet. (La poesía y la metrópolis en el siglo XX). *Gramma y cal: revista insular de filología* 2. <http://www.raco.cat/index.php/GrammayCal/article/view/65867/86601> Fecha de consulta: 30/03/2011.
- Jiménez Millán, Antonio (2001). *Promesa y desolación: el compromiso en los escritores de la Generación del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- Jiménez Millán, Antonio (2009). “El arte de la memoria (*Vista cansada*, de Luis García Montero). En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 45-53.

- Klein, Kerwin Lee (2000). "On the Emergence of Memory in Historical Discourse". *Representations* 69, 127-150.
- Konijn, Elly (2000). *Acting emotions: shaping emotions on stage*. Ámsterdam: Ámsterdam UP.
- Köver, Verónica (2008). "The Shoah Simulacrum: postmemory and spectral homecoming in Maxim's Biller's novella Harlem Holocaust". *Forum, the University of Edinburgh* 7, otoño. <http://forum.llc.ed.ac.uk/archive/07/kover.pdf> Fecha de consulta: 3/11/2010.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia (1987a). "The System and the Speaking Subject". En: Toril Moi (ed), *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 24-33.
- Kristeva, Julia (1987b). "On the Melancholic Imaginary". *New Formations* 3, invierno, 5-18.
- Kristeva, Julia (1989). *Soleil noir: depression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Labanyi, Jo (2000). "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction in the Post-Franco Period". En: Joan Ramon Resina (ed), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ámsterdam: Rodopi, 65-82.
- Lacan, Jacques (1989). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". En: *Escritos I*. México: Siglo XXI, 473-509. Conferencia pronunciada en 1957.
- Lacan, Jacques (2008). *Aún*. Paidós: Buenos Aires, Barcelona, México. Primera edición en francés de 1975.
- Lacan, Jacques (2009). "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En: *Escritos I*. México: Siglo XXI, 99-106. Texto de 1949.
- LaCapra, Dominick (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en inglés en 2004.
- LaCapra, Dominick (2008). *Representar el Holocausto: historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Primera edición en inglés en 1994.
- Laclau, Ernesto (1996). "¿Por qué son útiles los significantes vacíos en política?". En: *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (1978). *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1989). "Neither an Accident nor a Mistake". *Critical Inquiry* 15.2, 481-484.
- Lang, Karen (1997). "The Dialectics of Decay: Rereading the Kantian Subject". *The Art Bulletin* v. 79, 3, 413-439.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares. Primera edición en inglés en 1957. Traducción y prólogo de Julián Jiménez Heffernan.
- Lanz, Juan José (1993). "El sentimentalismo del frío". *Ínsula* 553, 22.
- Lanz, Juan José (1994). "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982". *Ínsula* 565, 3-6.
- Lanz, Juan José (2002). "Himnos en tiempos de las barricadas: Sobre el compromiso de los poetas novísimos". *Ínsula* 671-672, 8-12.
- Laurent, Eric (2003). "Ciudades psicoanalíticas". *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana* 8, 2-10.

- Lefebvre, Henri (1973). "De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte". En: *Más allá del estructuralismo*. Buenos Aires: La Pléyade, 127-146.
- Lefebvre, Henri (1974). *La production de l'espace*. París: Anthropos.
- Lejeune, Philippe (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.
- Leopardi, Giacomo (2008). *Cantos. Pensamientos*. Barcelona: Mondadori.
- Lipking, Lawrence (1984). *The Life of the poet: beginning and ending poetic careers*. Chicago: The University Press.
- López, Helena (2004). "Exilio, memoria e industrias culturales: esbozo para un debate". *Migraciones y exilios* 5, 25-36.
- López Castellón, Enrique (2003). "Estas flores malsanas". Introducción a Charles Baudelaire, *Obra poética completa*. Madrid: Akal, 2-28
- López Castro, Armando (2005). "El discurso elegiaco de Rafael Alberti". *Estudios humanísticos* 27, 119-138.
- López Sánchez-Vizcaíno, María Jesús (2006). "The waters of the mind: Rhetorical patterns of fluidity in Woolf, William James, Bergson and Freud". En: Frederico Pereira (ed.), *Proceedings of the 22nd International Conference on Literature and Psychoanalysis*. Lisboa: ISPA, 65-74.
- Loughran, David K. (1978). *Federico García Lorca: the Poetry of Limits*. London: Tamesis Books.
- Lowenthal, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal. Primera edición en inglés en 1985.
- Lucifora, María Clara (2010). *Una cara en el fondo del espejo. La autoficción en la poesía hispánica del siglo XXI: Osvaldo Picardo y Luis García Montero*. Disertación inédita presentada en la Universidad de Santiago de Compostela. Septiembre 2010.
- Lytard, Jean-Francois (1984). "The Différend, the Referent, and the Proper Name". *Diacritics* 14.3, 3-14.
- Lytard, Jean-Francois (1998). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra. Primera edición en francés en 1979.
- MacDonald, David Bruce (2008). *Identity Politics in the Age of Genocide. The Holocaust and Historical Representation*. New York: Routledge.
- Machado, Antonio (2005a). "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses". En: *Obras completas I*. Barcelona: RBA, 709-714. Texto escrito en 1927.
- Machado, Antonio (2005b). "Retrato". En: *Obras completas I*. Barcelona: RBA, 491-2. Perteneciente a *Campos de Castilla*, publicado en 1912.
- Maier, Charles (1993). "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial". *History and Memory* 5, 137-152.
- Mainer, José Carlos (1997). "Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista". Prólogo a Luis García Montero, *Casi cien poemas: antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, 9-29.
- Mainer, José Carlos (1998). *El último tercio del siglo (1968-1998): antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.
- Mainer, José Carlos (2006). "Prólogo" a Luis García Montero. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets, 9-20.
- Mainer, José Carlos (2009). "Sobre una poética realista". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 200-209.
- Mangini, Shirley (1979). *Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.

- Maqueda Cuenca, Eugenio (2000). "Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Visor Libros: Madrid, 399-408.
- Maqueda Cuenca, Eugenio (2003). *La obra de J. Gil de Biedma a la luz de T. S. Eliot y el pensamiento literario anglosajón*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Marr, Matthew J. (2007). *Postmodern Metapoetry and the Replenishment of the Spanish Lyrical Genre 1980-2000*. Anstruther: La Sirena.
- Martín Ortega, Elisa (2009). "Dos poemas de Charles Baudelaire". *Pliegos de Yuste* 9-10, 129-134.
- Martínez Arnaldos, Manuel y María Teresa Caro Valverde (1996). "Al pie de la letra de otros (El signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, (379-388).
- Martínez de Merlo, Luis y Alain Verjat (1997). "Introducción" a Charles Baudelaire, *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 9-62.
- Masschelein, Annelein (2002). "The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in the Late Twentieth-Century Theory". *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 35 (1), 53-69.
- Masschelein, Annelein (2003). "A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture". *Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*. <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm> Fecha de consulta: 24/8/2009.
- Mauron, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti.
- Mayhew, Jonathan (1992). "The Twilight of the Avantgarde: Spanish Poetry in the 1980s". *Hispanic Review* 60, 401-411.
- Mayhew, Jonathan (1994). *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*. Londres y Toronto: Associated University Presses.
- Mayhew, Jonathan (1997). "Valente/Tàpies: The Poetics of Materiality". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 22, 91-102.
- Mayhew, Jonathan (1999). "The Avant-garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry". *Hispanic Review* 67, 347-363.
- Mayhew, Jonathan (2005). "Three Apologies for Poetry: Discourses of Literary Value in Contemporary Spain". En: Cecile West-Settle y Silvia Shermo (eds.), *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World*. Farleigh Dickinson UP, 224-45.
- Mayhew, Jonathan (2009a). *The twilight of the avant-garde. Spanish Poetry, 1980-2000*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Mayhew, Jonathan (2009b). *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mayhew, Jonathan (2009c). "Tradicionalidad y radicalidad: Lorca y la búsqueda de raíces en la poesía española del siglo XX". En: Elsa Dehennin y Christian de Paepe (eds), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea*. Ámsterdam, NY: Rodopi, 325-339.
- Medina, Alberto (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Medina, Raquel (1998). "Poesía española "fin de siglo": La experiencia y otros fantasmas poéticos". *Revista de Estudios Hispánicos* 32, 597-612.

- Méndez Rubio, Antonio (2004a). *Poesía sin mundo: Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Méndez Rubio, Antonio (2004b). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio (2008). *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mérigot, Bernard (1972). "L'inquiétante étrangeté: Note sur l'unheimliche". *Littérature* 8, 100-106.
- Mills-Courts, Karen (1990). *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*. Louisiana State Press.
- Monegal, Antonio (2000). "La "verdad de las sepulturas" y la incertidumbre de la escritura". En: Andrés Soria Olmedo y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, 61-76.
- Mora, Ángeles (2009). "Impresiones a la luz de una lámpara (Sobre *Vista cansada* de Luis García Montero)". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 22-31.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores.
- Morales Barba, Rafael (2008). *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Vizcaya: Huerga & Fierro.
- Moreiras-Menor, Cristina (2000). "Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain". En: Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London: Arnold, 134-142.
- Morris, C.B. (1960). "Sobre los ángeles: A Poet's Apostasy". *Bulletin of Hispanic Studies* 37.4, 222-231.
- Morris, C.B. (1963). "Las imágenes clave de *Sobre los ángeles*". *Ínsula* 198, 12-14.
- Morris, C. B. (1972). *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: Cambridge UP.
- Morris, C. B. (ed.) (1991). *The Surrealist Adventure in Spain: essays presented at the International Symposium on Surrealism and Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Morris, C. B. (2008). *Cantaron los ruseñores: ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Mowitz, John (2000). "Trauma Envy". *Cultural Critique* 46, 272-297.
- Müller-Zettelmann, Eva (2005). "Poetry, Cultural Memory and the English Lyric Tradition". En: Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik (eds), *Theory into poetry: new approaches to the lyric*. Amsterdam, NY: Rodopi, 359-369.
- Muriel Durán, Felipe (2009). "La neovanguardia poética en España". *Revista Laboratorio*, n. 0. <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/04/la-neovanguardia-poetica-en-espana/>. Fecha de consulta: 1/4/ 2011.
- Nantell, Judith (1991). "Irreconcilable Differences: Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*". En: C. B. Morris (ed), *The Surrealist Adventure in Spain: essays presented at the International Symposium on Surrealism and Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions, 145-165.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva. Primera edición de 1874.
- Nora, Pierre (1989). "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". *Representations* 26, 7-24.

- Novo, Yolanda (1999). "Con un poema de Luis García Montero: En torno a "Confesiones" (De *Completamente viernes*, 1998)". En: Xosé Luís Couceiro... (et al.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Universidad de Santiago de Compostela, 1999, 532-547.
- Núñez, Gregorio y Javier Piñar (2007). *La Granada de nuestros abuelos (Territorio e iniciativa económica en la Granada del primer tercio del siglo XX)*. Granada: Fundación Caja Rural.
- Ortega y Gasset, José (1984). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra. Primera edición en 1914.
- Ortega y Gasset, José (2002). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral. Primera edición en 1925. Edición de Valeriano Bozal.
- Paraíso, Isabel (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.
- Paraíso, Isabel (1995). *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis.
- Paz, Octavio (2008). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Santiago de Chile: Tajamar Editores. Primera edición de 1972.
- Pérez Villalón, Fernando (2009). "Reflexión y resonancia: variaciones sobre Eco y Narciso en la *Délie* de Scève". *Vertebra* 11, octubre. <http://revistavertebra.files.wordpress.com/2009/10/071.pdf> Fecha de consulta: 4/11/2010.
- Perloff, Marjorie (2005). "Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry". *Revue française d'études américaines* 1, 103, 117-141. www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-1-page-117.htm Fecha de consulta: 05/11/2010.
- Persin, Margaret (1997). "(Self-)Portraits, (Dis)Guises and Frames: The (Dis)Figuring Gaze of Jaime Gil de Biedma and José Ángel Valente". En: *Getting the picture: the ekphrastic principle in Twentieth-Century Spanish poetry*. London: Associated University Presses, 114-145.
- Pettit, Catherine (2008). "Metamorphic death: post-mortem & spirit photography in narrative cinema". *UBCinephile* v.2, 35-39. <http://cinephile.ca/wp-content/uploads/2008/10/pettit-metamorphic.pdf>. Fecha de consulta: 11/2/2011.
- Piera, Carlos y Roberta Ann Quance (2005). "Contradicción y "lógica poética"". En: Luis Fernández Cifuentes (ed), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 211-226.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996). "Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma". En: Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, vol. 1, 91-108.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996). "Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos". *Anales de Literatura Española* 12, 55-87.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2006). "El envés de los mitos". *El País*, 7 octubre 2006. http://www.elpais.com/articulo/semana/enves/mitos/elpepatec/20061007elpababese_5/Tes Fecha de consulta: 20/5/2010.
- Provencio, Pedro (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (1988). "La otra sentimentalidad: Poética ideológica para tiempos de crisis". *A Distancia. Revista de la UNED*, diciembre IX-XIV.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2000). "De la otra sentimentalidad al week-end. La autobiografía sentimental de Luis García Montero". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Visor Libros: Madrid, 493-502.
- Pujals, Esteban (2006). "Introducción" a T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra, 9-64.
- Pulido Tirado, Genara (2000). "Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): actas del IX Seminario Internacional*

- del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Madrid: Visor, 503-513.
- Quance, Roberta (1987). "Writing Posthumously: Jaime Gil de Biedma". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 12, 291-309.
- Raymond, Marcel (1978). *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti. Primera edición en francés en 1933.
- Resina, Joan Ramon (2000). "Short of Memory: the Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy". En: Joan Ramon Resina (ed), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ámsterdam: Rodopi, 17-28.
- Ricca, Guillermo (2008). "Espectros del sujeto. Aproximaciones desde la teoría política y la estética". *A Parte Rei* 58, 1-10. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ricca58.pdf> Fecha de consulta: 4/11 2010.
- Rico, Francisco (1998). "Última hora de la poesía española: la razón y la rima". En: Antonio Jiménez Millán (ed.), *Luis García Montero. Complicidades*. Número monográfico de la revista *Litoral* 217-218. Torremolinos, 52-54. .
- Riffaterre, Michel (1987). "The Intertextual Unconscious". *Critical Inquiry* 13 (2), 371-385.
- Rodríguez, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994a). *La poesía, la música y el silencio: De Mallarmé a Wittgenstein*. Sevilla: Renacimiento.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994b). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos: sobre "la otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez, Juan Carlos (2000). "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica". En: Andrés Soria Olmedo y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, 158-176.
- Rodríguez, Juan Carlos (2001). *La norma literaria*. Barcelona: Debate. Primera edición de 1984.
- Rodríguez, Juan Carlos (2003). "La poesía política de Alberti". *Artifara* 2, enero-junio. www.artifara.com/revista2/testi/alberti.asp Fecha de consulta: 11/02/2010.
- Rodríguez, Juan Carlos (2009). "Alegoría del lugar más cercano". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 264-274.
- Rodríguez, Luciano (2002). "Entrevista a Luis García Montero". En: *Horizontes poéticos*, Vigo: Xerais, 140-163.
- Rodríguez Carranza, Luz (2003). "Borges, García Lorca y el duende". En: Nicole Delbecque, Nadia Lie y Brigitte Adriaensen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera: estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*. Leuven: Leuven University Press, 197-218.
- Rorty, Richard (1988). "Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad". *Revista de Occidente* 85, 71-92.
- Roso, Pedro (1993). *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*. Córdoba: Trayectoria de Navegantes.
- Rovira, Pere (1986). *La Poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- Royle, Nicholas (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Rupérez, Ángel (1990). "Indicios de inmortalidad en la niñez: (Wordsworth en Gil de Biedma)". *Ínsula* 523-4, julio, 55-57.
- Salinas de Marichal, Solita (1968). *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos.

- Salvador, Álvaro (1980). "La poética de la culpa (El espesor significativo en la escritura poética de García Lorca). En: Emilio Orozco Díaz et al. (eds), *Lecturas del 27*. Granada: Universidad de Granada, 309-333.
- Salvador, Álvaro (1994). "Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la otra sentimentalidad". En: *Zurgai*, diciembre, 44-56.
- Salvador, Álvaro (1996). "The Poetry of Experience y la poesía española de los últimos quince años". En: Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 11-16.
- Salvador, Álvaro (2009). "El trabajo de los años". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 13-15.
- Sartre, Jean-Paul (1961). "Beyond Bourgeois Theatre". *The Tulane Drama Review* v.5, n.3, 3-11. Conferencia dada en francés en 1960.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz : protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Scarano, Laura (2002) (ed.). *Luis García Montero. Poesía urbana (antología 1980-2002)*. Sevilla: Renacimiento.
- Scarano, Laura (2004a). *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio.
- Scarano, Laura (2004b). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor Libros.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Schopenhauer, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal. Primera edición de 1819 en alemán.
- Sekula, Allan (1998). "Sobre a invención do significado en fotografía". *Grial* 139, 453-474.
- Senabre, Ricardo (1977). *La poesía de Rafael Alberti*. Salamanca: Universidad.
- Silver, Philip (1978). *Fenomenología y razón vital: génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*. Madrid: Alianza.
- Silver, Philip (1985). *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*. Madrid: Taurus.
- Silver, Philip (1994). "Towards a revisionary theory of Spanish romanticism". *Revista de estudios hispánicos* 28-2, 293-302.
- Silver, Philip (1997). *Ruina y restitución. Reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid: Cátedra. Primera edición en inglés del mismo año.
- Simmel, Georg (1976). "Las ruinas". *Revista de Occidente* 87, 108-117. Publicado originariamente en la misma revista en 1924.
- Slawinski, Janus (1989). "Sobre la categoría de sujeto lírico". En: D. Navarro (ed.), *Textos y contextos*, tomo II, 333-346.
- Smith, Paul Julian (1989). "Lorca and Foucault". En: *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press, 105-137.
- Smith, Paul Julian (1998). *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge UP.
- Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara. Primera edición en inglés en 1973.
- Soria Olmedo, Andrés (1980a). "¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)". En: Emilio Orozco Díaz et al. (eds.), *Lecturas del 27*. Granada: Universidad de Granada, 81-97.
- Soria Olmedo, Andrés (1980b). "El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti". En: Emilio Orozco Díaz et al. (eds.), *Lecturas del 27*. Granada: Universidad de Granada, 155-198.

- Soria Olmedo, Andrés (1981). "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 93-103.
- Soria Olmedo, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo.
- Soria Olmedo, Andrés (2004). *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria Olmedo, Andrés (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Visor de Poesía.
- Soria Olmedo, Andrés (2009). "Las palabras de los otros en *Vista cansada* de Luis García Montero". En: Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado: imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 22-31.
- Soufas, Christopher (2005). "Lorca y la ausencia existencial". En: Luis Fernández Cifuentes (ed), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 227-259.
- Sturken, Marita (1999). "Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory". En: Mieke Bal, Jonathan Creww y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth College y UP de New England, 231-248.
- Subirats, Eduardo (1984). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Subirats, Eduardo (1995). *España: miradas fin de siglo*. Madrid: Akal.
- Subirats, Eduardo (ed.) (2002). *Intransiciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Szondi, Peter (1980). "Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy". *New Literary History*, Vol. 11, No. 2, 323-343.
- Teruel, José (1995). "Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma". *Revista Hispánica Moderna* 48, 171-180.
- Thiès, Renée de (1996). *Des Poètes symbolistes: entretiens*. Paris: Jean Grassin.
- Valender, James (1986). "Gil de Biedma y la poesía de la experiencia". En: Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.), *Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos*. Número monográfico de la revista *Litoral* 163-165. Torremolinos, 139-148.
- Valente, José Ángel (1994). "Conocimiento y comunicación". En: *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 19-25. Publicado por primera vez en 1957.
- Valente, José Ángel (2006). *Obras completas I. Poesía y prosa*. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores. Edición de Andrés Sánchez Robayna.
- Van Alphen, Ernst (2006). "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory". *Poetics Today* 27, 2, 473-488.
- Vaqueiro, Vitor (1998). "Morte e fotografía". *Grial* 139, 475-488.
- Vega, Garcilaso de la (1984). *Obras completas*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Vidler, Anthony (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachussets: MIT.
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El Mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Villena, Luis Antonio de (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- Villena, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo (El sesgo clásico de la última poesía española)*. Madrid: Visor.
- VV.AA. (1991). *Jaime Gil de Biedma*. Revista *Renacimiento* 6 (número monográfico).

- Wahnón, Sultana (2003). "Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia". En: Remedios Morales Raya (ed.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*. Granada: Universidad de Granada, 493-510.
- Warren Beach, Joseph (1957). *The Making of the Auden Canon*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wellek, René (1973). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*. Madrid: Gredos.
- Wellek, René (1999). "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*". En: Fernando Cabo Aseguinolaza (ed), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 25-54.
- Williams, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Chatto and Windus.
- Williams, Raymond (1997). "Dominante, residual y emergente". En: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 143-149.
- Wimsatt, William y Monroe C. Beardsley (1954). "The Intentional Fallacy". En: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky: University of Kentucky Press, 3-18.
- Wordsworth, William (1966). *Poetical Works*. London: Oxford University Press. Reúne las obras que el autor escribió entre 1793 y 1850.
- Wordsworth, William (1999). *Prólogo a "Baladas líricas" (Preface to "Lyrical ballads", 1800-1802)*. Ed. bilingüe de Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión.
- Yaeger, Patricia (2006). "Testimony without Intimacy". *Poetics Today* 27, 2, 399-424.
- Yanke, Germán (1994). "La figuración irónica". *Scriptura* 10, 53-68.
- Yanke, Germán (1996). *Los Poetas tranquilos: antología de la poesía realista del fin de siglo*. Granada: Diputación Provincial.
- Young, Howard T. (1998). "Broken Images: Eliot, Lorca, Neruda and the Discontinuity of Modernism". *Exemplaria: Revista de literatura comparada* 2, 1-14.
- Young, James E. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Zardoya, Concha (1961). "El mar en la poesía de Rafael Alberti". En: Concha *Poesía Española Contemporánea: estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Guadarrama, 601-633.
- Zardoya, Concha (1974). "Los espejos de Federico García Lorca". En: *Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Gredos, 237-274.
- Ziarek, Eva Plonowska (1996). *The rhetoric of failure: deconstruction of skepticism, reinvention of modernism*. Albano: State University of New York UP.
- Zizek, Slavoj (2002). *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Valencia: Pretextos.
- Zucker, Paul (1961). "Ruins. An Aesthetic Hybrid". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 20, 2, 119-130.

