

EL JUEGO INTERTEXTUAL COMO VIA CRÍTICA: EL CASO DE LUIS GARCIA MONTERO

Raquel Chiquillo
University of Virginia

Luis García Montero es uno de los poetas españoles contemporáneos más conocidos. Profesor universitario además de poeta, García Montero se ha establecido como una figura importante de la literatura española actual. La crítica ha definido las características de la obra de este poeta, resaltando como los rasgos más importantes el intimismo, la nostalgia, los juegos intertextuales, la presencia de lo cotidiano, el uso del humor y la parodia, la presencia de un ámbito urbano y los referentes sociales¹. El presente estudio se enfoca en el uso del juego intertextual por García Montero, no sólo por la variedad y cantidad de este tipo de citas que se encuentran en su poesía, sino que también por la manera fresca y bastante irreverente en que las usa para criticar convenciones y problemas sociales. García Montero no es un poeta que alude a la tradición poética ciegamente, sino que la usa como fuente de una inspiración crítica para su poesía, lo cual le permite crear una obra que incluya las aportaciones de poetas ya pasados de moda, de poetas contemporáneos y de su propia estética. La gran variedad de autores que Luis García Montero cita o alude en su obra es realmente impresionante. Una pequeña muestra de esta diversidad podría incluir a: Petrarca, Espronceda, Bécquer, Jovellanos, Antonio Machado, García Lorca, Alberti, Cernuda, Garcilaso de la Vega, Góngora, Larra, Jorge Manrique, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Goytisolo, Luis Antonio de Villena, Stendhal y Vicente Huidobro. Estudiar como usa estas citas para expresar la soledad, la violencia y la frialdad en que vive actualmente el ser humano es lo que quisiera lograr este análisis.

El uso del juego intertextual no es, por sí solo, un elemento nuevo dentro de la poesía. Siempre ha habido referencias intertextuales

¹ Ver los artículos de Albornoz, Brines, Jiménez Martos, Lanz, Miró, Novo, Salvador y Sánchez Zamarreño.

entre poetas a través de los siglos, pues se citan los unos a los otros, como también se han citado tradicionalmente mitos helénicos y pasajes bíblicos. Más recientemente, entre la poesía de los años cincuenta se encuentran poetas como Jaime Gil de Biedma y Eladio Cabañero, quienes usan citas intertextuales en algunos de sus poemas que recuerdan a poetas como Bécquer y a los cancioneros medievales. José Angel Valente es otro que también hace uso de ellas, aludiendo a James Joyce, por ejemplo, en su poema “Inédito,” subtitulado *Portrait of the Artist as a Young Corpse*. Los novísimos también hicieron uso de las citas intertextuales, muchos de ellos, incluyendo Pere Gimferrer y Antonio Colinas, gustaban de hacer referencias a las películas de Hollywood, al jazz, al Renacimiento italiano, y a figuras históricas como el Marqués de Sade, Hölderlin y Ezra Pound. En este sentido, al usar citas intertextuales Luis García Montero se encuentra plenamente dentro de una larga tradición ya establecida en las letras españolas. Pero lo que distingue a García Montero de esta misma tradición es la incorporación de un humor satírico a muchas de sus citas intertextuales y su tendencia general a usarlas como vía crítica de las convenciones o problemas sociales, mientras que la tendencia tradicional ha sido de usar el juego intertextual para enfatizar de una forma nueva el contenido del poema. Para Luis García Montero el juego intertextual parece tener el propósito de ayudar a crear un mensaje poético que demuestre los errores del ser humano dentro y fuera de la literatura y la posibilidad existente de la solidaridad. El mismo poeta ha explicado que:

La elaboración permanente de un camino no depende ahora de las utopías avalladoras del romanticismo, sino del compromiso colectivo de crear una felicidad pública....El mejor medio de superar las contradicciones de la modernidad es...admitir que la libertad individual es inseparable de la responsabilidad social. (*Aguas territoriales* 74)

García Montero crea una voz poética reflexiva, a veces nostálgica, a veces mordaz, pero siempre expresando cierto sentimiento que la humaniza. La voz poética se encuentra ante un mundo que le atrae,

HPR/53

pero no por ello deja de notar sus problemas y de exponérselos al lector.

Un buen ejemplo del uso de una cita intertextual satírica se encuentra en el siguiente poema, “Recitando a Petrarca” (*El jardín extranjero – Poemas de “Tristia”*). En este poema García Montero trata el tema del amor, uno de los temas más importantes dentro de su obra. El amor aparece una y otra vez en diferentes formas, ya sea un amor dichoso, pasajero, fracasado o dirigido hacia los seres queridos, hacia las cosas o los recuerdos. Pero en este poema, el poeta critica la imagen idealizada de la amada que se encuentra en la tradición poética, y que es asociada en gran parte con Petrarca²:

Cuando te quedas muda
y decides regalarme París,
comprar la Torre Eiffel para tender mi ropa
si acaso me desnudas y no llueve.
Cuando insistes en bordar las Meninas de Picasso
sobre todas las sábanas de Washington,
o viajar hasta Roma como quien busca un circo,
como quien pisa tierra después de muchos años
y a conciencia es feliz y es borracho.
Cuando me hablas de amor
o gritas que no importa la luz ni los relojes,
que es de noche y no piensas levantarte;
entonces
yo digo que estás loca y me respondes
recitando a Petrarca de memoria. (17)

Aquí la imagen de la amada no es la de un ideal, sino que es incoherente y frívola. El contraste entre la realidad de esta mujer con la expectativa

² En su introducción al libro de James Cook, *Petrarch's Songbook*, Germaine Warkentin explica que “...despite a revival of interest among Italianizing Romantic poets in the early nineteenth century, the Petrarchan sonnet...has remained a by-word for artifice and conventionality” (3-4).

HPR/54

que el poeta incita en el lector al mencionar a Petrarca en el título y al final le da un sentido lúdico al poema y a la vez lo hace satírico. Aquí no se encuentra una amada simbólica de todo lo bello, justo y perfecto, como lo era Laura³. En vez de habitar un plano superior al poeta, se encuentra atada firmemente a la realidad y todas sus acciones son hiperbólicas. Todo lo que hace es una exageración, ya sea que esté pensando en el amado (“regalarme París”, “comprar la torre Eiffel para tender mi ropa”) o que intente una tarea típicamente femenina (“bordar las Meninas”). Aún cuando quiere viajar a Roma, su actitud parece frívola y la diversión que busca casi bacanática. Su egoísmo es el de una niña malcriada que desea hacer las cosas como ella desea (“gritas que no importa la luz ni los relojes,/que es de noche y no piensas levantarte”). Las preocupaciones de la amada son materiales (regalar, comprar, viajar) o ilógicas e histéricas (bordar las Meninas, gritar) y se convierten en características propias de ella. La amada es inestable, ilógica, materialista, histérica y egoísta. Claramente aquí García Montero rompe completamente con el ideal petrarquiano. Pero es interesante notar que pareciera ser que el poeta logra destruir un ideal femenino de la mujer usando características que en una época pasada fueron generalizaciones negativas hechas sobre las mujeres. De cierta forma, el poema sigue siendo problemático, pues aunque critica un ideal femenino que tiene poco que ver con la realidad, no lo reemplaza con una visión positiva de la mujer. No obstante, la sátira es efectiva al criticar y destruir el ideal petrarquiano. Lo que hace la sátira tan eficaz es la manera en que García Montero alude a (o a veces coincide con) ciertos aspectos típicos de los sonetos de amor de Petrarca, a la vez que

³ Theodor Mommsen explica que “Eventually Laura assumes an ideal nature . . . This conception of Laura as the sublime ideal, expressed in terms strongly reminiscent of Platonic thought, shows most clearly the transformation which the picture of the “real” Laura had undergone in the poet’s mind: she has become the image of the concept of the beautiful, and we might add . . . the embodiment, too, of good and the right . . . While Laura is thus elevated into the “upper-sphere,” Petrarch himself remains earthbound” (“Introduction,” *Sonnets & Songs*, xxxvii).

HPR/55

difiere marcadamente en los aspectos que desea criticar. Por ejemplo, el poeta coincide con Petrarca al escribir el poema desde el punto de vista masculino. La voz masculina es la que presenta a la amada al lector y la que crea una imagen de ella. Sólo al final se produce una reacción de la amada: se pone a recitar a Petrarca, pero no hay explicaciones sobre su comportamiento, no sabemos qu_ piensa, ni que imagen tiene ella de él. Todo lo que sabemos de la amada, lo sabemos a través de la perspectiva de la voz poética. En los aspectos estructurales del poema, García Montero usa la anáfora con la palabra “cuando” para aludir al estilo rítmico de los sonetos de amor, sin convertir al poema en un soneto. El efecto rítmico es de gran importancia para García Montero, pues lo necesita para que su sátira de Petrarca funcione. Además de la anáfora, el poeta hace uso de varios recursos para añadir un elemento rítmico al poema. Uno de estos es la yuxtaposición de versos largos y versos cortos, como se ve especialmente al final del poema:

...o gritas que no importa la luz ni los relojes,
que es de noche y no piensas levantarte;
entonces
yo digo que estás loca y me respondes
recitando a Petrarca de memoria.

De esta manera, gran parte del ritmo depende de la longitud del verso, especialmente porque el poeta hace un uso mínimo de la puntuación. Las pausas las crea el poeta al variar la longitud de los versos, al usar conjunciones y encabalgamiento para darle rapidez y fluidez a los versos. Otro recurso que usa es la aliteración, como se ve en este ejemplo:

...cuando te **qu**edas muda...

Aquí García Montero enfatiza el sonido duro de la “c”, lo que le da un ritmo rápido y decisivo al verso, mientras que en el siguiente ejemplo el énfasis sobre la “s” lo suaviza y lo hace un poco más melódico:

...sobre todas las sábanas de Wash**ing**ton...

HPR/56

Por último, García Montero hace uso de la repetición de palabras para enfatizar el ritmo:

...o viajar hasta Roma **como quien** busca un circo
como quien pisa tierra después de muchos años...

Aquí también se vuelve a notar la presencia de la aliteración enfatizando la “c” fuerte: “...como **quien** busca un circo,/como **quien** pisa...”. Además, el poeta vuelve a enfatizar el aspecto satírico del poema al dejar que los dos primeros grupos de versos que empiezan con “cuando” terminen con una frase incompleta, abruptamente cortadas con un punto final, dejando al lector en el aire. Así, las expectativas del lector, quien espera que se complete la frase y que lo haga siguiendo un ritmo melodioso, quedan derrumbadas. De esta forma, García Montero añade cierto ritmo placentero al poema, pero cortando adrede en el último instante la musicalidad del verso. Esa musicalidad que define a Petrarca como poeta queda aquí como una promesa que no se lleva a cabo. García Montero está intentando crear un balance delicado en este poema: aludir lo suficiente a Petrarca para incitar las expectativas en el lector que van asociadas con el maestro italiano y al mismo tiempo dejar esas expectativas burladas. De esta manera, el poeta hace que resalte el propósito satírico del poema y crítica la idealización de la mujer que se encuentra en los sonetos de amor petrarquianos.

En “Recitando a Petrarca” García Montero satiriza la imagen utópica de la mujer asociada con los sonetos de amor de Petrarca, pero no hace uso de la estructura formal del soneto para hacerlo. Pero existen casos en los que el poeta crea un efecto lúdico en poemas que contienen una estructura formal dentro del juego intertextual.

Un ejemplo de este uso de la intertextualidad y la métrica clásica se encuentra en uno de los sonetos escrito bajo el título “El Aguilucho”:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.
Luis de Góngora

HPR/57

Por las altas miradas de la espera
se vio salir a punto de pistola,
irrumpiendo feroz como una ola
sobre la orilla calma de la acera.

Conquista el coche, arranca y acelera
cuando histérica estalla, loca, sola,
por detrás de un panel de Coca-Cola
la sirena precoz de una lechera.

Cruces, Stop, portales, en cornisas
letreros luminosos, calles, rojos
semáforos que quedan de pasada.

Y la velocidad del parabrisas
en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.

(Generación... 170-1)

Aquí García Montero realiza un juego intertextual para crear un soneto usando la métrica tradicional pero con un contenido que rompe completamente con esa tradición. Como se nota inmediatamente después de empezar a leer el poema, el *contenido* no es lo que se esperaría de un soneto del Siglo de Oro. En vez de tratar el tema de la belleza o de un *locus amoenus*, o de lo efímero que es la vida, el tema que trata García Montero es el de un criminal que escapa y es perseguido por la policía. En este soneto lo que reina es lo cotidiano. Uno de los grandes logros del poeta es cómo mantiene el estilo del soneto usando palabras tan cotidianas como “panel de Coca-Cola”, “parabrisas”, “acera”, “semáforos”, “portales” y “lechera” (*slang* moderno que significa policía). Hasta el título es cotidiano, pues no se sabe exactamente quién es “El Aguilucho”, aunque por el tema se infiere que pueda ser el alias del criminal que va huyendo. Tal incongruencia entre la estructura que sigue el estilo de la tradición del Siglo de Oro y el contenido tienen un efecto lúdico. Aún así, al tomar en cuenta los

aspectos técnicos del soneto, se nota que la rima consonante tiende a subrayar el mensaje en la mayor parte del soneto, como sucede en un soneto tradicional. Por ejemplo, la rima entre **espera** y **acera** enfatiza la presencia del coche que llevará al “Aguilucho” después de cometer el asalto, mientras que la rima entre **acelera** y **lechera** enfatiza la prisa con que la policía sale detrás del criminal. Lo mismo sucede en los tercetos: la rima entre **rojos** y **ojos** muestran lo desvelado del criminal, con los ojos enrojecidos, y al final la rima entre **pasada** y **nada** da énfasis a su destrucción. Hasta este punto se puede decir que García Montero ha seguido con cierta fidelidad lo que se requiere de un soneto tradicional del Siglo de Oro. Aún el estilo y el orden semántico de las palabras recrean ese ambiente de majestuosa sonoridad de los sonetos de esa época. Pero tal como se vio en el poema “Recitando a Petrarca,” en este soneto García Montero vuelve a mostrar su lado crítico pero juguetón. El efecto lúdico es enfatizado por el poeta con la rima entre **pistola** y **ola**, y entre **sola** y **Cocacola**, pues no hacen más que añadir un efecto acústico. Estas rimas no ayudan – como se esperaría – a descifrar el mensaje del poema, pues la comparación no tiene ninguna relación semántica. También se enfatiza lo lúdico al ver ciertas metáforas y símiles dentro del soneto, como la fuga del criminal que es descrita como “...irrumpiendo feroz como una ola / sobre la orilla de la acera...” así jugando con (y desinflando) el simbolismo tradicional del mar, la playa y las olas como algo grandioso. La descripción de la sirena como “precoz”, y que es “histérica” además de “loca” y “sola”, también da énfasis a este aspecto del soneto, pues le quita toda dignidad a la autoridad de la policía. Pero es imprescindible notar que a pesar de su contenido lúdico, este soneto también contiene un mensaje de importancia para el lector. El poeta ha tomado el último verso del conocido soneto “Mientras por competir con tu cabello...” de Luis de Góngora y lo ha usado como el último verso de su soneto⁴. De esta manera se ve que la conclusión de los dos sonetos es casi la misma: todo es efímero, ya que nada puede detener el paso del tiempo, y por

4

Este soneto se encuentra en *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, Elias L. Rivers, editor (163).

HPR/59

consecuencia todo es destruido. Pero mientras Góngora usa este verso para describir lo efímero que es la belleza y así enfatizar su mensaje de *carpe diem*, García Montero lo usa para describir lo efímero que es la existencia, tanto la de una gran ciudad como la de un individuo. Al final de este soneto es una colectividad—la ciudad—la que se disuelve en nada, incorporando así el sentimiento de solidaridad que el poeta siente hacia la masa humana. El último terceto también se puede interpretar como una crítica hacia la sociedad, pues parece indicar que es la violencia y el robo, personificados en El Aguilucho, lo que poco a poco está destruyendo la ciudad. La incongruencia del tema con la estructura del soneto también hace que el soneto se vea bruscamente modernizado y plantado firmemente dentro de las preocupaciones y los hechos cotidianos del siglo XX. Lo que lo hace aún más interesante es que el poeta lo logra hacer con humor e ironía.

Aunque el efecto lúdico claramente le interesa a García Montero, no todos los ejemplos de poemas con citas intertextuales son poemas humorísticos. En algunos casos, el juego intertextual es muy sutil, y la crítica social descorazonante. Tal es lo que sucede en el poema “Aventura en la ciudad cerrada”, en el cual el poeta asocia la ciudad moderna con la muerte y la violencia, y se oyen ecos de Espronceda.

Luis García Montero es esencialmente un poeta urbano. En su obra hay poemas no sólo situados en su ciudad natal de Granada, sino también en ciudades como Nueva York y Buenos Aires. La ciudad y sus edificios, sus bares, taxis y teléfonos públicos, el bullicio de sus habitantes y sus letreros de neón son elementos que se encuentran repetidas veces en la poesía de García Montero. Es indudable que la ciudad es el ámbito en el cual el poeta se siente más a gusto. Pero para este poeta la ciudad no es un refugio de la realidad, ni es una idealización de la vida urbana. Esta ambigüedad se nota claramente en este fragmento del poema XXI (*Diario cómplice*):

Y se agradadece la ciudad entonces,
el tenerla delante, adormecida,
envuelta con sus sábanas de luz,

HPR/60

temible y despiadada como un buque pirata,
en el que no se puede confiar,
pero que siempre, siempre nos abriga.... (82)

La dualidad de la ciudad queda evidente: es hogar y enemiga. La imagen simbólica que se crea de Granada en el poema “Aventura en la ciudad cerrada” (*El jardín extranjero – Poemas de “Tristia”*) ejemplifica la ciudad “temible” de García Montero, identificándola con la muerte y la violencia humana. El tema del amor vuelve a surgir unido al de la ciudad, pues la voz poética se dirige a una amada:

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 oro 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. (38)

En esta primera parte del poema García Montero introduce elementos descriptivos que enfatizan la naturaleza violenta de la ciudad: las luces están “escondidas”, el paisaje es perfecto para el “crimen”, los “móviles” de cada balcón se encuentran protegidos. La ciudad parece ser vista como un ser viviente, pues tiene una “piel” de luces, verso que pareciera predecir la transformación simbólica que sufrirá la ciudad: de ciudad a mujer/muerte a ciudad otra vez. Desde un principio se notan las alusiones, claras aunque sutiles, al *Estudiante de Salamanca* de Espronceda. Estos ecos se empiezan a notar con la presencia de dos amantes como personajes de esta “aventura”, así como en *El Estudiante*

HPR/61

de Salamanca los personajes principales son una pareja que también camina por la ciudad: la muerte y don Félix de Montemar. Continúan con el cuarto verso, el cual alude que el infierno es el destino de los amantes, así como también es el destino de don Félix. El último verso de esta estrofa es un eco del último abrazo fatal que le da la muerte. De esta manera, García Montero crea cierto paralelismo con la obra de Espronceda que añade un elemento simbólico más profundo al poema. En la segunda estrofa, las alusiones continúan con los primeros dos versos, los cuales evocan la desorientación de don Félix, quien sigue a la muerte apresuradamente mientras la ciudad empieza a desvanecerse. Los amantes de García Montero tampoco pueden escapar la ciudad:

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. (38)

La tercera estrofa contiene la última alusión a la obra de Espronceda, pues sugiere que los amantes están llegando a su fin (“las últimas sonrisas”, “las últimas caricias”), y alude al beso que la muerte, ya convertida en calavera, le da a don Félix:

Serán aún
las últimas sonrisas, las últimas caricias
sobre los callejones,
sentirse todavía distintos y encendidos,
como ahora que beso la pólvora en tus labios
con un viejo recuerdo a lucro y gasolina. (38)

Sólo el último verso, con su mención de la gasolina, le recuerda al lector que está en otra época, algo que también hace el poeta al principio de la cuarta estrofa:

HPR/62

Pero es otro ya el tiempo. Exactas
estas calles también para la muerte,
alhóndigas y aceras
confluíran en la muerte
sin sorpresa. Y también los portales
serán todos la muerte. (38-39)

Es como si el poeta pareciera despertar, y consciente de sus alusiones a la obra de Espronceda, hace la comparación entre la Granada moderna y la Salamanca antigua más explícita al explicar que las calles de Granada también pertenecen a la muerte (“Exactas estas calles también para la muerte...”). La constante repetición de la palabra muerte hace que Granada llegue a simbolizarla, empezando su transformación de ciudad a una personificación de la muerte como mujer. Pero antes de efectuar esta transformación, el poeta le presenta al lector una personificación de la muerte ya completa, convertida en mujer callejera:

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. (39)

Aunque García Montero rebaja a la muerte al convertirla en una mujer indigente, sigue siendo poderosa, pues ejerce una atracción magnética sobre la ciudad. Todos la buscan. De esta manera, García Montero sugiere que los habitantes de la ciudad desean la muerte, y van camino a ella. En los últimos cuatro versos de la estrofa, el poeta enfatiza la idea que la muerte no muestra preferencia por nadie: se lleva tanto a los criminales como a las víctimas. Sólo después de haber establecido la conexión entre Granada y la muerte, y de haber mostrado la muerte como mujer, es que García Montero efectúa la transformación de la

HPR/63

ciudad en mujer/muerte:

Oh muerte
te ofrezco la ciudad y con ella sus odios,
a ti te entrego el crimen,
la última pasión.

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. (39)

De esta manera llegan a transformarse en un solo ser. El poema termina con una visión de un mundo sin redención, donde lo único que queda es llorar sobre los habitantes (muertos) de la ciudad. En este poema García Montero arremete contra la soledad y la violencia urbana, creando una imagen poderosa de Granada como un cementerio lleno de muertos. Aquí el hombre y la muerte se encuentran tomados de la mano en un recorrido que los lleva sin pausa hacia la destrucción, idea que es subrayada a través de los ecos del *Estudiante de Salamanca*, aunque en este poema es el hombre el que va guiando a la muerte por su ciudad. La sutileza de tales citas hacen que se pueda decir que la poesía de García Montero muestra rasgos de la influencia culturalista al usar citas intertextuales sin advertirle al lector que están presente. De esta manera el poeta exige del lector el conocimiento suficiente para poder distinguirlas dentro del poema, en un “signo de complicidad” entre el poeta y el lector, como lo ha explicado José Carlos Mainer en el prólogo a la antología *Casi cien poemas*⁵. En “Aventura en la ciudad cerrada”

⁵

La cita a la que se refiere es ésta: “La intertextualidad en la poesía de García Montero...no es un capricho

HPR/64

García Montero presenta al lector una visión extremadamente pesimista y poco confortante del ser humano, a la cual no se encuentra ninguna solución. Pero la estética de García Montero tiende más hacia el deseo de crear una visión integradora de sus preocupaciones y sus aspiraciones por crear un bienestar social que por presentar una visión constantemente pesimista del ser humano y de la sociedad.

El poema “Garcilaso 1991” (*Habitaciones separadas*) ejemplifica este tipo de visión integradora a través del juego intertextual, pues García Montero usa un verso de un soneto de Garcilaso de la Vega como base de inspiración⁶:

*Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos. (49)*

Después de esta primera estrofa, en la que se introduce el tema del amor, el poeta pasa de pensar en el pasado evocado por el verso de Garcilaso al presente que está viviendo:

*Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,
sin palacios.
Junto a Bagdad herido por el fuego,*

retórico sino un signo de complicidad que a veces pretexto un deseo de experimentar con una forma nueva o de jugar con el pastiche” (15).

⁶ Este verso pertenece al soneto [V], encontrándose en el primer terceto: “Yo no nascí sino para quereros;/mi alma os ha cortado a su medida;/por habito del alma misma os quiero;” (*Garcilaso de la Vega: Obras completas* 7).

HPR/65

mi alma te ha cortado a su medida. (49)

Aquí la voz poética describe el ambiente cotidiano de un profesor preparando la clase. Los versos de Garcilaso le parecen anacrónicos, sin vitalidad alguna al estar tan lejos del contexto de su sociedad. Como se nota aquí, en la poesía de García Montero lo político se expresa en una reacción personal ante los hechos que se encuentra entrelazada en sus poemas al lado de otras preocupaciones. La preocupación política de la voz poética se hace sentir en los últimos dos versos cuando el poeta pasa de una descripción del presente a un comentario personal sobre la Guerra del Golfo. Para resaltar la tristeza que inspira la guerra, García Montero repite el verso de Garcilaso, que a la vez es una expresión de solidaridad con Bagdad, pues ha sido “cortado” a la medida del alma del poeta. Al hacerlo, también se subraya la insuficiencia del verso, pues ha sido rebajado a la realidad. En el siguiente grupo de versos García Montero moderniza la imagen de Garcilaso, imaginándolo cómo sería si viviera en el siglo XX:

Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche y tus vaqueros,
la ley de tus edades,
y tengo miedo de quererte en falso,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
aunque los ojos miren la distancia
en los televisores. (49)

El poeta crea una imagen inusitada y a la vez fresca que humaniza a Garcilaso. Pero en los últimos cuatro versos hay un cambio de tema que no es anunciado, cuando de repente el poeta se encuentra pensando otra vez en la guerra. La realidad aquí no es sólo lo que el poeta tiene a su alrededor, es también lo que mira en el televisor, aunque esté lejos de la realidad actual de la voz poética. La voz poética empieza a dudar que la poesía de Garcilaso pueda tener sentido frente a este tipo de realidad

HPR/66

(“tengo miedo de quererte en falso”). En el cuarto grupo de versos el poeta se da cuenta que las palabras nunca pierden su valor y su sentido, y que son lo único que puede salvar al hombre:

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los vivos,
preguntan por su casa. (49)

Con estos versos el poema ya no trata sólo el tema de Garcilaso, o el presente cotidiano, o la Guerra del Golfo, sino que se ha convertido en un poema metapoético. En el último grupo de versos se ve claramente que el verdadero tema del poema es la función de la poesía en la vida del hombre:

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo. (50)

La poesía evoluciona con las épocas, razón por la cual siempre sigue teniendo validez. Y no es sólo la poesía la que ayuda al hombre a sobreponerse al horror de la guerra, el hombre también ayuda a la poesía a sobrevivir, pues ésta se “apoya” en el poeta. Lo que hace posible la sobrevivencia del hombre y de la poesía es el amor. De esta manera García Montero une sus diferentes preocupaciones en este último grupo de versos: el amor, la poesía, la política. Con los últimos tres versos el poeta indica que la plenitud del amor sólo se consigue cuando se comparte, aludiendo así una vez más a la importancia de la colectividad. Estos versos también evocan a dos tipos de poeta y de estética: la del pasado poético tradicional con Garcilaso (el que “se inventa un amor”) y la del presente poético con García Montero (el que “sufre de

amor/cuando está solo”). De esta manera, García Montero vuelve a realizar un balance acrobático al usar el verso de Garcilaso para aludir al pasado, a la vez que crea un poema completamente nuevo que usa ese verso como base de inspiración. El punto central que tienen en común el poema de García Montero y el soneto de Garcilaso es el tema del amor, pero mientras Garcilaso escribe sobre un amor individualista y cortesano, García Montero escribe sobre un amor que llega a redimir al ser humano en un acto de solidaridad.

García Montero construye una poesía intimista, de aparente sinceridad y tono confidencial. Se inspira en la tradición poética para crear poemas de gran originalidad que expresan, especialmente a través de citas intertextuales, la existencia de un mundo decididamente caótico, violento y moderno. El uso del juego intertextual también le da la libertad de escribir una poesía que tiene la realidad como tema central, pero que el poeta está consciente de ser un artificio literario. Es más, el poeta escribe para un “nuevo” tipo de lector, que acepta que la poesía es una creación artística que comenta sobre la realidad pero que no es su reflejo exacto (Rico 204). De esta manera el lector es invitado a compartir la nueva perspectiva que el poeta va creando en sentir y ver la realidad. Como exponente de la poesía de la “experiencia”, García Montero busca, en parte, crear una visión del futuro que sea más humana que la actual, que sea una “nueva sentimentalidad, alejada de muchos de los presupuestos burgueses heredados, ideas y valores asumidos...que sólo parece al alcance de una poesía consciente del pantanoso terreno en que le toca desenvolverse” (Rico 204-5). En la creación de esta poesía “consciente” el juego intertextual es un elemento esencial que este poeta usa para resaltar el artificio literario de su poesía, que a la vez enfatiza su mensaje crítico y a veces, esperanzado.

García Montero combina elementos del realismo, de la poesía social, del culturalismo y de la tradición poética para crear poemas que reflejan la realidad eclética del mundo a finales del siglo XX. El mundo poético que crea es un mundo en el cual diferentes corrientes literarias se intentan integrar en una poesía nueva, donde las diferencias entre lo popular y lo altamente estético se borran. De esta manera el pasado deja de ser rechazado porque ya no es una carga, sino un aspecto más de

HPR/68

una poesía que intenta integrar todo tipo de elementos literarios e históricos para dar una visión coherente de un mundo reducido a porciones pequeñas listas para el consumo popular.

Bibliografía

- Albornoz, Aurora de. "En busca de una nueva sentimentalidad." *El País* 13 de marzo de 1983.
- Brines, Francisco. "Tres perspectivas diversas." *Cambio* 16 30 de julio de 1994.
- Cook, James Wyatt, ed. *Petrarch's Songbook: Rerum Vulgarium Fragmenta*. Trans. James Wyatt Cook. New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1995.
- "Encuesta a poetas, críticos y editores." *Insula* 565 (enero 1994): 11-21. Espronceda, José de. *El Estudiante de Salamanca*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1989.
- García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, S.A., 1988.
- . *Treinta años de poesía española (1965-1995)*. Sevilla: Renacimiento, 1996.
- García Montero, Luis. *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Casi cien poemas: Antología 1980-1995*. Madrid: Hiperión, 1997.
- . *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión, 1987.
- . *El jardín extranjero - Poemas de "Tristia"*. Madrid: Hiperión, 1989.
- . *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 1995.
- . *Las flores del frío*. Madrid: Hiperión, 1991.
- . "Una musa con vaqueros." *Insula* 565 (enero 1994): 24-25.
- Jiménez Martos, Luis. "García Montero, un Adonais con propuesta." *Nueva Estafeta* 52 (1983): 6-7.
- Lanz, Juan José. "El sentimentalismo del frío." *Insula* 553 (enero 1993): 22.
- Miró, Emilio. "Dos poetas de Granada y 'la otra sentimentalidad.'"

HPR/69

- Insula* 443 (octubre 1983): 6-7.
- Novo, Yolanda. "Luis García Montero o la complicidad de la escritura poética." *Insula* (junio 1987): 18.
- Rico, Francisco, ed. *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- Rivers, Elias L., ed. *Garcilaso de la Vega: Obras completas*. Madrid: Castalia, 1964.
- . *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, Inc., 1988.
- Petrarca, Francesco. *Sonnets & Songs*. Trans. Anna Maria Armì. New York: Pantheon, 1978.
- Salvador, Álvaro. "El poeta que investiga." *Hora de poesía* 15 (1981): 38-41.
- Sánchez Zamarreño, Antonio. "Claves de la actual rehumanización poética." *Insula* 512-513 (agosto-sept 1989): 59-60.