

Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea

la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero

Francisco Javier Escobar Borrego



Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición electrónica

URL: [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/1935)

bulletinhispanique.revues.org/1935

DOI: [10.4000/bulletinhispanique.1935](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1935)

ISSN: 1775-3821

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 juin 2012

Paginación: 439-463

ISBN: 978-2-86781-812-7

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Francisco Javier Escobar Borrego, « Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea », *Bulletin hispanique* [En línea], 114-1 | 2012, Publicado el 01 junio 2015, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/1935> ; DOI : [10.4000/bulletinhispanique.1935](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1935)

Este documento es un facsímil de la edición impresa.

Tous droits réservés

Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

Le présent article traite de l'influence de Garcilaso de la Vega sur l'œuvre poétique de Luis García Montero (Granada, 1958). A cet effet, il propose l'étude monographique de « Égloga de los dos rascacielos » et « Garcilaso 1991 », ainsi que l'analyse de traces d'imitation repérables dans divers autres poèmes. Parallèlement, il fait état, comme exercice d'imitation créative, de la lecture par García Montero d'autres poètes du Siècle d'or tels que Saint Jean de la Croix ou Sainte Thérèse et de contemporains tels que Rafael Alberti ou Gil de Biedma.

El presente artículo ofrece un análisis de la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra poética de Luis García Montero (Granada, 1958). Para ello, se ofrece un estudio monográfico de la «Égloga de los dos rascacielos» y «Garcilaso 1991» junto a otras huellas imitativas en diferentes poemas. En paralelo, como un ejercicio de mimesis creativa, se pone de relieve la lectura por parte de García Montero de otros poetas áureos como San Juan de la Cruz y Santa Teresa hasta llegar a los contemporáneos Rafael Alberti o Gil de Biedma.

This article offers an analysis of the survival of Garcilaso de la Vega in Luis García Montero's poetic work (Granada, 1958). Therefore, we present a monographic study of the «Égloga de los dos rascacielos» and «Garcilaso 1991», as well as the analysis of other imitative traces in different poems. The reading García Montero does of other Spanish Golden Century poets like San Juan de la Cruz and Santa Teresa, to contemporary Rafael Alberti or Gil de Biedma is emphasized in parallel, like an exercise of creative imitation.

Mots-clés : Luis García Montero, Garcilaso de la Vega, Poésie de l'expérience, «Égloga de los dos rascacielos», «Garcilaso 1991».

EN el proceso de recepción estética de los autores clásicos áureos por parte del escritor Luis García Montero (Granada, 1958), el poeta toledano Garcilaso de la Vega ocupa un lugar señero¹. Su homenaje es evidente, de entrada, en poemas como el titulado «Nocturno», de *Rimado de ciudad*, dedicado al maestro Ángel González². Así, bajo el aparente deseo de recuperar una insignia de abolengo romántico –repárese en las piezas de Chopin³–, García Montero sustituye el verso garcilasiano «el viento mueve, esparce y desordena» del soneto XXIII («En tanto que de rosa y d'azucena») por «que el viento negro mueve, esparce y desordena»⁴.

En relación con esta *variatio* estilística puntual, el poeta granadino aboga, además, por el epíteto «bucólica» –en una reelaboración del universo eglógico del toledano– y el empleo de la aliteración, al modo de Garcilaso y Fray Luis de León, en «y el hablador sonámbulo que va consigo mismo, / la sombra solitaria volviendo del abismo»⁵. También con un designio estético similar, en «Rafael Alberti», de *Vista Cansada*, evoca el verso «Busquemos otros montes y otros ríos,» de la *Égloga I* de Garcilaso, en palabras de Nemoroso a la difunta Elisa (v. 403), para aludir, a continuación, al apunte metadiscursivo que refleja el conocimiento cabal de los clásicos por Alberti en un diálogo de voces y arte de la memoria: «y te quedas dormido / sobre el último verso de algún clásico»⁶.

1. Basta recordar sus múltiples alusiones en textos programáticos, como en el siguiente fragmento de «La otra sentimentalidad»: «Dentro de la literatura española fue Garcilaso el primero que hizo de su intimidad una aventura definitiva. Frente a la servidumbre feudal de la Edad Media, la burguesía incipiente ofreció una subjetividad desacralizada, capaz de autodefinirse, dependiente sólo de sus propios sentimientos», *apud* F. Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación Lara, 2003, pág. 38. Entre la abundante bibliografía sobre García Montero destacamos: A. Ortega, *Estéticas de la complicidad: ensayos de literatura*, Alicante, edición del autor, 1995; J. C. Rodríguez, «Luis García Montero: palabras para un acto (o casi un manifiesto sobre la otra sentimentalidad)» y «Según sentencia del tiempo, según la curva del espacio (a propósito de la poesía de Luis García Montero)», en *Dichos y escritos (sobre «la otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, págs. 169-178, 178-184; AAVV, *Poesía en el campus*, 26, Zaragoza, Universidad, 1994; P. Roso, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1994; AAVV, *Litoral*, 217-218. *Complicidades. Luis García Montero*. A. Jiménez Millán, ed., 1998; L. Scarano, «Las palabras preguntan por su casa». *La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor, 2004; *idem*, *Luis García Montero. La escritura como interpelación*, Granada, Editorial Atrio, 2004; C. G. Badía, *Siervos con sangre diferente: relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Granada, Diputación, 2005; y AAVV, *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Ed. de J. C. Abril y X. Candel, Sevilla, Renacimiento, 2009.

2. *Poesía (1980-2005)*, con prólogo de J. C. Mainer, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, págs. 660-661. García Montero realizó el texto preliminar para Ángel González en *101+19=120 poemas* (Madrid, Visor Libros, 2002).

3. También en el músico impresionista francés Debussy o en el poeta modernista José Asunción Silva (1892).

4. *Poesía (1980-2005)*, pág. 660.

5. *Poesía (1980-2005)*, pág. 660. Los versos recuerdan, al tiempo, los del «Retrato» de Antonio Machado: «Converso con el hombre que siempre va conmigo / –quien habla solo espera hablar a Dios un día–» (*Campos de Castilla*, ed. de G. Ribbans, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 100).

6. *Vista cansada*, Madrid, Visor, 2008, págs. 70-72.

De otro lado, en la recreación literaria de los géneros poéticos clásicos por parte de García Montero, uno de los ejercicios retórico-estilísticos más conseguido viene dado por su *contrafactum* paródico de la égloga garcilasiana. Ello nos permitirá llevar a cabo un análisis monográfico de dos poemas – junto a otras huellas poco atendidas en cuanto a sus fuentes secundarias– que constituyen un díptico unitario en lo que concierne a la asimilación de un poeta con voz propia, al decir del granadino, como Garcilaso. Nos referimos, en efecto, a la «Égloga de los dos rascacielos» y a «Garcilaso 1991», poemas de los que ofrecemos, seguidamente, un estudio detenido⁷. Comencemos con el primero de ellos.

«ÉGLOGA DE LOS DOS RASCACIELOS»: NATURALEZA GENÉRICA HÍBRIDA, FUENTES E IMITACIÓN COMPUESTA

La data de composición de la «Égloga de los dos rascacielos» se remonta al 1 de mayo de 1984 como homenaje al poeta granadino Pedro Soto de Rojas en el cuarto centenario de su nacimiento; asistimos, pues, a los primeros compases de la denominada *otra sentimentalidad*. Se incluye, con posterioridad, la composición en el libro *Además* (1994) y en antologías como *Casi cien poemas* y *Poesía (1980-2005)*⁸. Se trata, como resulta perceptible, de un poema bien valorado por su autor, ya que le permite, entre otras cosas, llevar a cabo un ejercicio creativo en el que atiende a la métrica tradicional enmarcada en el contexto de la poesía urbana.

En cuanto a la tradición textual del poema, contamos con dos variantes redaccionales, aunque con diferencias mínimas. Afectan, en concreto, a la dedicatoria a su amigo y poeta granadino Javier Egea (1952-1999), al tiempo que aprovecha García Montero para la propuesta de una nueva puntuación (varios casos) así como para la corrección de erratas editoriales esporádicas.

Sea como fuere, en ambos casos se advierte la recuperación de la métrica de sesgo clásico, valorada por el poeta y crítico literario Luis Antonio de Villena en *Fin de siglo*⁹: silvas, estrofas aliradas y octavas reales, estas últimas, como se sabe, cauce estrófico de la *Égloga III* de Garcilaso. En tan variado mosaico métrico, el poema arranca con una silva inicial, si bien los parlamentos de los

7. Diferentes aspectos circunscritos a estos poemas han sido atendidos por J. E. Serrano, «La “Égloga de los dos rascacielos”: corazones cerrados por reformas», en *Poesía en el campus ... cit.*, págs. 12-17; D. Romero, «Luis García Montero. “Garcilaso 1991”», en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Eds. de P. Fröhlicher et alii, Berna, Peter Lang, 2001, págs. 773-784; y L. Scarano, «Reescribiendo a Garcilaso: “Égloga de los dos rascacielos”, de Luis García Montero», en *Estudios críticos de literatura española*. Coords. de E. M. Villarino y E. G. Fiadino, Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, vol. II, págs. 201-210.

8. Citaremos el texto por *Poesía (1980-2005) ... cit.*, págs. 629-635. En cuanto a *Casi cien poemas. Antología 1980-1995*, fue editada, con prólogo de J. C. Mainer, en Madrid, Hiperión, 1999. Ver el texto completo en el *Apéndice* final.

9. *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.

rascacielos, en calidad de *sermocinatio* o enunciación ficticia, quedan exornados mediante las estrofas aliradas con esquema 7a 11B 11B 7a 11A. El cierre o coda del poema («Final») se sustenta sobre la métrica de las octavas rimas¹⁰.

En lo que atañe a la fuente y su caracterización genérica, partimos del modelo principal, que actúa como hipotexto, la *Égloga I* de Garcilaso, en un juego literario entre la tradición renacida y la lectura de la modernidad. García Montero, desde su óptica estética, propone, por ende, un *contrafactum* de las dos directrices esenciales del género eglógico, a saber: la naturaleza como espacio arcádico y la relación dialogística entablada por los pastores a propósito del amor.

García Montero, a este respecto, ha confesado su admiración por el poeta toledano bajo la indicación de que lo ha leído en su niñez en la antología *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*¹¹. Sobre su lectura de las *Églogas*, apunta en «La poesía de la experiencia» lo siguiente:

El arte, el artificio, las representaciones, adquieren en las *Églogas* de Garcilaso un valor positivo, tanto al hablar de los cultivos humanos de la naturaleza como al referirse a la perfección de los simulacros en la pintura y la poesía. Huir de la afectación no significa defender la espontaneidad o desconfiar de la retórica, sino supeditar las estrategias de la ficción a unos tonos de tranquilidad verosímil. También Garcilaso se apoderó de la lentitud del endecasílabo por pudor, cuando le parecieron ridículos para su dolorido sentir los ritmos bailables y tintineantes de la poesía cortesana¹².

En este maridaje de voces áureas y contemporáneas, otro egregio modelo para el granadino, Rafael Alberti —al que García Montero consagró su tesis doctoral¹³—, le dedicó a Garcilaso «Con él», de *Marinero en tierra* (1925), siendo bien conocidos los versos «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / qué buen caballero era» (1-3)¹⁴. Y habría de «volver», verdaderamente, en virtud del proceso de reescritura que aquí nos ocupa como diálogo de voces intertextuales.

En este ejercicio de recepción estética del toledano, compuso, además, Alberti la «Elegía a Garcilaso» comprendida en *Sermones y morada* (1929-

10. Cf. J. E. Serrano, «La “Égloga de los dos rascacielos” ...», cit., pág. 12.

11. «¿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, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, págs. 9-41, pág. 12.

12. *Litoral. Complicidades ... cit.*, págs. 17-18.

13. Titulada *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti* (Granada, Universidad de Granada, 1986). García Montero es, además, editor de la obra del gaditano: *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1984; *Obras completas. Poesía*, Madrid, Aguilar, 1988, 3 vols.; *Santa Casilda*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1990; y *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Véase también: *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Cátedra Federico García Lorca-Universidad de Granada, 1996; y *Rafael Alberti: el poema compartido*, L. García Montero, coord., Sevilla, Consejería de Cultura, 2003.

14. R. Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del albelí*, ed. de R. Marrast, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, 5ª ed., págs. 134-135, pág. 134.

1930)¹⁵ en tanto que acentúa el verso «a la concha de Venus amarrado» de la *Ode ad florem Gnidi* (v. 35) en el prólogo («Imagen de Luis García Montero») para *Diario cómplice*¹⁶. Ahora bien, frente a la heroicidad ficticia asignada a Garcilaso por Alberti, García Montero, en cambio, lo recupera, siguiendo un prisma posmoderno, con el propósito de brindar su mensaje poético –revestido de un lenguaje contemporáneo– a los lectores «normales» y «cómplices».

En la «Égloga» del granadino, entre los evidentes vestigios imitativos respecto al hipotexto, se distingue el verso «negada más que piedra al sentimiento» en el parlamento del primer rascacielos¹⁷, que constituye una reminiscencia del modelo, en concreto, cuando el pastor Salicio entona –en paralelo al mito de Anajárete e Ifis de la *Ode ad florem Gnidi*– su quejumbroso y lastimero lamento¹⁸. Con motivo de dicho *páthos*, el espacio urbano en su totalidad se detiene al escuchar las cuitas y tribulaciones amorosas de los rascacielos¹⁹. Se trata, por ello, de un efecto poético mediante el canto órfico –en concierto y armonía con la naturaleza transformada–, evocador de la *Égloga I* (vv. 197-206)²⁰.

Al margen del conocimiento que de este autor posee García Montero, cabe recordar sus palabras en las que confiesa cómo compartía el interés por el género eglógico con su maestro Jaime Gil de Biedma, lector del poema que comentamos, a tenor de una carta fechada en Barcelona, el 19 de octubre de 1984. El texto, explicado por García Montero en «Trazado de fronteras», resulta revelador del concepto de la tradición que demuestra el granadino y la consideración del poema por Gil de Biedma como *sermo humilis* o «género humilde» pero beneficioso a nivel de ejercicio retórico-estilístico. Llega a aludir a Garcilaso proponiendo una recreación de la tradición literaria con espíritu renovado en la línea de sus amigos poetas:

Jaime Gil de Biedma me dijo una vez, refiriéndose a la *Égloga*, que en el peor de los casos este tipo de poemas son un ejercicio muy sano, porque crean oído y calientan motores para empresas más serias. Así es. Desconfío del poeta que se dedica solamente a la retórica manifiesta, pero desconfío también del que es incapaz de improvisar un soneto

15. R. Alberti, *Sobre los ángeles. Sermones y moradas*, con prólogo de P. Gimferrer e ilustraciones de P. Wunderlich, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 148.

16. Madrid, Hiperión, 1987, págs. 7-8.

17. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630.

18. «¡Oh más dura que mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pág. 123); véase también: L. Scarano, «Reescribiendo a Garcilaso ...», cit., pág. 206.

19. «No la ciudad, sino su reino eterno / oyéndolos se oculta detenido.»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 634.

20. Se lamenta Salicio: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s'inclinan; / las aves que m'escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen / y mi morir cantando m'adevinan; las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste» (ed. cit., pág. 130); cf. la nota 42 de la edición de M. Á. García (L. García Montero, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002, pág. 132).

o de escribir endecasílabos sin contar con los dedos. La técnica no lo es todo, pero uno está perdido si no domina la técnica. La vitalidad, nada garcilasista y nada más añeja, con la que han utilizado en la década de los ochenta las estrofas tradicionales poetas como Jon Juaristi, Carlos Marzal, Felipe Benítez Reyes, Javier Salvago, Justo Navarro o Javier Egea, valgan estos ejemplos, es un resultado lógico del regreso natural a las distintas tradiciones, más atentos todos a la creación renovada que a la ruptura²¹.

A la vista del fragmento precedente, Gil de Biedma leyó atentamente esta composición de García Montero, remitiéndole palabras de elogio bajo la sugerencia de un adiestramiento literario recomendable para los poetas jóvenes. El texto literal del poeta catalán, del que se hace eco García Montero, dice así:

La Égloga está muy bien escrita y es muy divertida. ¡Lástima que uno ya sólo pueda escribir esa poesía como divertimento! Sería maravilloso –e imposible– hacerla en serio; pero como diversión, yo recomendaría a todos los poetas jóvenes que la practicaran asiduamente, para bien de sus poemas serios²².

En lo referente a la caracterización genérica del poema –subrayada en el texto por Gil de Biedma–, la égloga de abolengo clasicista de antaño queda sustituida, en contraste, por una *égloga urbana* o *neo-égloga de sesgo urbano*²³, si bien la contaminación genérica de la égloga garcilasiana con la elegía –puesto que cada pastor entona una elegía amatoria y fúnebre– persiste sustancialmente respetando la naturaleza genérica híbrida del hipotexto. La esfera fúnebre la deriva García Montero, sobre todo, hacia el recuerdo en clave del suicidio de su amigo Egea, miembro también del grupo granadino de la *otra sentimentalidad*.

De otra parte, las pastoras Galatea y Elisa convergen, en un plano estético y de construcción de personaje, en una única dirección: la atractiva camarera que enamora a los rascacielos. Ofrece García Montero, por tanto, una lectura actual –acorde con una sentimentalidad vinculada a su tiempo²⁴– de un referente canónico clásico avalado por la historiografía literaria. Él mismo, en calidad de profesor y crítico literario, ha reflexionado, en un plano teórico, sobre esta pieza, portadora de un marco de legitimación canónico.

Junto al hipotexto garcilasiano conviven, no obstante, otras fuentes secundarias, puesto que el personaje ciclópeo de los rascacielos tiene su correlato en el pastor Polifemo, como refleja la versión difundida por Ovidio en las *Metamorfosis* (XIII, 765 ss.; XIV, 167 ss.). Con él se identifica Coridón,

21. *Ed. cit.*, págs. 560-561.

22. *Apud Litoral. Complicidades ... cit.*, pág. 125.

23. L. Scarano, por su parte, la denomina «Égloga moderna» («Reescribiendo a Garcilaso...», *cit.*, pág. 208).

24. Así lo indica el granadino en una entrevista a propósito de su lectura de Garcilaso y su concepción estética de la poesía amorosa: «Mis relaciones amorosas tienen muy poco que ver con las relaciones amorosas de mis abuelos o con las relaciones amorosas de un poeta del siglo XVII. Cuando digo *yo* no estoy diciendo lo mismo que cuando decía *yo* Garcilaso, porque no es lo mismo ser hombre o ser mujer ahora que en la época de Garcilaso, o en la época de mis abuelos.»; cf. L. Bagué, «Las manos en la tierra. Entrevista a García Montero», *Monteaquedo*, 13, 2008, págs. 73-82, pág. 77.

por el despecho de Alexis en la *Bucólica II* de Virgilio («*O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?*», vv. 6 ss.), y, con diferencias, Salicio en la *Égloga I* de Garcilaso en su reproche a Galatea («¡Oh más dura que mármol a mis quejas», vv. 57 ss.)²⁵.

Varias fuentes más reconocibles son el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz –al que nos referimos más abajo– y la evocación de las soledades («yo que a las soledades / de la noche traiciono [...]» por el primer rascacielos que trae a la memoria el poema homónimo de Góngora –homenajeadado por Alberti en su *Soledad tercera*– en un marco paródico. El *leitmotiv* del sueño apacible como refugio amoroso da paso, al tiempo, al «esquivo sueño» sugerido por el primer rascacielos. Se trata, en efecto, de una *retractatio* de una tradición literaria que arranca con las *Silvas* de Estacio, pasando por la *Canción al sueño* de Fernando de Herrera o la *Silva al sueño* de Quevedo, que imita la versión estaciana.

En este conocimiento de las fuentes, se distingue, con nitidez, la nostalgia respecto a Dante y la *Divina comedia* con motivo del paraíso y el infierno. Tiene cabida, además, cierta atención hacia la *catábasis* o descenso a los infiernos en palabras del segundo rascacielos («subir de piso en piso, / como quien tiene dentro el paraíso / y a la vez el infierno»), siendo visibles huellas de la tradición místico-literaria en el verso «que en nubes vivo sin vivir vasallo», pronunciado por el primer rascacielos²⁶, eco, a su vez, del villancico de Santa Teresa «Vivo sin vivir en mí». En este verso, a la manera de Garcilaso y Fray Luis, se observa, conjuntamente, un conciso apunte aliterativo partiendo del sonido bilabial. Por último, cabe mencionar la presencia del Soneto V de Garcilaso en el parlamento del segundo rascacielos, dado que los versos 7-8 («De tanto bien lo que no entiendo creo, / tomando ya la fe por presupuesto») del toledano²⁷ encuentran acomodo en la *Égloga* de García Montero por el arranque «De tanto bien»²⁸.

En este nutrido acopio de fuentes heterogéneas, la clave esencial del poema reside en el tema amoroso de sesgo élego planteado en el íncipit («Lamentaban dos dulces rascacielos») gracias a una imitación creativa del modelo garcilasiano: «El dulce lamentar de dos pastores»²⁹. El adjetivo «dulce» evoca, en el pórtico de entrada, la tradición de la poesía amorosa, desde el *leitmotiv* clásico del amor portador de lo *dulcia et amara* ('cosas dulces y amargas'), transitando por Petrarca –autor al que García Montero homenajea en otros versos³⁰– y, claro

25. *Ed. cit.*, pág. 123.

26. *Poesía (1980-2005)*, págs. 633 y 630, respectivamente.

27. *Ed. cit.*, pág. 17; y L. García Montero, *Antología poética ... cit.*, pág. 132, n. 39.

28. «De tanto bien no es mío / sino el dolor, la rabia, los desvelos, / la bárbara caricia de los celos, / el duro escalofrío, / la envenenada paz, el extravío.»; cf. *Poesía (1980-2005)*, págs. 633-634.

29. *Vid.* García Montero, *Poesía (1980-2005)*, pág. 629; G. de la Vega, *ed. cit.*, pág. 120; y L. Carano, «Reescribiendo a Garcilaso ...», *cit.*, pág. 202.

30. La mención manifiesta al cantor de Laura encuentra acomodo en «Recitando a Petrarca», de *Tristia*, directriz compositiva que habrá de llegar hasta *Vista cansada*. En concreto, en «Democracia dos», el verso, que actúa bajo el revestimiento de *leitmotiv*, «Yo me recuerdo así» (*Vista cansada ... cit.*, págs. 78-79), rememora el comienzo del soneto CCXCVIII de Petrarca

está, Garcilaso. Recuérdese, por otra parte, que el incipit versal definía *per se* el género en la tradición pastoril antigua (y también sucede en la composición del granadino); así, en uno de los *auctores* principales de Garcilaso, a saber, Virgilio, *Ec. I*: «*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*» («Tú, Títilo, recostado bajo la copa del haya anchurosa»). Este proceder estético se encuentra, por lo demás, orientado hacia la renovación de la poesía amorosa como expresión actual del sentimiento de soledad en los dos rascacielos (antaño, pastores). Ello es posible gracias a la indagación poética en lo que concierne a un amor imposible despertado por una camarera actual de un bar de copas nocturno.

Siguiendo esta óptica, cuando el segundo rascacielos entona su canto atribulado, procura contactar con «mensajeros de amor» que puedan informarle sobre el paradero de su amada. Para llevar a buen puerto su propósito, se dirige, por tanto, a teléfonos, sirenas, letreros, altavoces y otros *realia* del paisaje urbano: «Teléfonos alertas, / sirenas que la luz cruzáis veloces, / letreros luminosos, altavoces, / carteleras expertas»³¹.

A nuestro entender, se trata de un eco del confidente amoroso de la tradición eglógica, en este caso, «a lo divino». Nos referimos al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, uno de los modelos clásicos de García Montero explicado en sus clases universitarias y sobre el que ha reflexionado, con espíritu crítico, en el ámbito teórico, según deja ver en el ensayo «La disciplina de san Juan de la Cruz»³².

Aducimos la siguiente estrofa –la cuarta del *Cántico*– en la que consta el recurso del apóstrofe y la presencia, en lo que hace al verbo, de la segunda persona del plural. En ambos casos, la voz del enunciado poético pregunta a

(«Quando'io mi volgo indietro a mirar gli anni»), fuente del soneto I de Garcilaso «Cuando me paro a contemplar mi estado» en consonancia con Boscán (II, XLI, 12-14: «Yo, cuando acaso afloja el accidente, / si vuelvo el rostro y miro las pisadas, / tiemblo de ver por donde m'han pasado») y el soneto I de *Rimas sacras* de Lope de Vega: «Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los pasos por donde he venido». A. Soria, en este sentido, ha reparado en el vínculo del poemario de García Montero con esta tradición («Las palabras de los otros en *Vista cansada* de Luis García Montero», en *El romántico ilustrado ... cit.*, págs. 22-31, págs. 24-26). Sobre la evocación por parte de García Montero y Álvaro Salvador, en *Tristia*, de un personaje llamado Juan Boscán véase E. Miró, «Dos poetas de Granada y "la otra sentimentalidad"», *Ínsula*, 443, 1983, págs. 6-7, pág. 6. En cualquier caso, en su imitación compuesta, García Montero se decanta por la superposición y el diálogo de voces, lo que explica que el empleo explícito del verbo «recuerdo» de sus versos pueda revivir, en avenencia, la composición elegíaca con la que arranca el libro cuarto de los *Tristia* de Ovidio a fin de expresar un sentimiento afín: «*Cum vice mutata qui sim fuerimque recorder / et tulerit quo me casus et unde*». De esta suerte, relaciona su poema con una fuente clásica que contempla para *Tristia*, tema que habrá de remozar, con variaciones estilísticas, en «Acostumbran los cielos a entregarse», de *Diario cómplice*: «Miro mi soledad / volver sin mí, desnuda, / de donde yo la llevo, / en la umbría derrota de sus pasos, ...»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 189.

31. *Poesía (1980-2005)*, pág. 632.

32. En *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, 2006, págs. 147-174. Véase también: AAVV, *Tres poetas de hoy ante San Juan de la Cruz*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2005.

los elementos del paisaje (urbano y eglógico, respectivamente) en un ejemplo manifiesto de complicidad psicológica:

¡O bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡o prado de verduras
de flores esmaltado!,
dezid si por vosotros a passado³³.

La modulación de la *égloga urbana* hacia el género élego o elegíaco como contaminación genérica permite al poeta el empleo de *tópoi* como el de la herida de amor (*vulnus amoris*), por lo que el segundo rascacielos alude a la herida que le produce la imposibilidad de correspondencia amorosa. En paralelo, el personaje del detective enlaza con los inicios literarios de García Montero cuando se sentía atraído por un tipo de literatura cercano a la novela negra (lo confiesa en «Trazado de fronteras»)³⁴. En el «final», la voz de la enunciación poética busca, una vez más, la complicidad del lector («Confíesame, lector, que también tienes / la herida que disparan sus desdenes»)³⁵ mientras que la esclavitud de amor (*servitium amoris*), en el marco elegíaco, queda puesta de manifiesto en palabras del primer rascacielos: «yo, espada de cemento, / sufro la esclavitud de una princesa / urbana, [...]»³⁶.

Pero, sin duda, el motivo más destacado en el poema de García Montero viene dado por la ausencia de la amada, rasgo esencial para la comprensión del género élego, en la categoría espacial del paisaje urbano³⁷. La evidente distancia respecto a la persona deseada se intensifica, de manera paulatina, por la prisión simbólico-amorosa que acarrearán los celos en la línea, salvando las distancias, de la prosa sentimental medieval como *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o *El Amadís*³⁸. De interés resulta también, en este sentido, el empleo por García Montero de la propiedad léxica (*proprietas verborum* o *verba propria*) con vocablos y fórmulas técnicas como «querella» o «trágico cuidado».

Por otra parte, la temática elegíaca la convierte García Montero en sucintos microrrelatos de tono poético, en una neutralización de géneros a partir de la narratividad, con un denominador común: el sentimiento de frustración amorosa. Procede así el poeta porque resulta imposible la unión amorosa de un rascacielos y una mujer, de forma pareja a lo que ocurría en otra historia

33. San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 250.

34. *Ed. cit.*, págs. 555-556. Los versos son los siguientes: «Contadle que ella vive / en mi planta más alta y que la vida / de su casa en mi cuerpo es una herida, / que soy su detective, / que descubro el amor que nos prohíbe,»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 632.

35. *Poesía (1980-2005)*, pág. 634. Sobre esta cuestión, véase: Y. Novo, «Luis García Montero o la complicidad de la escritura poética», *Ínsula*, 487, 1987, pág. 18.

36. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630.

37. «Y cuando ya se pierde, / en la esquina, el amor, temblando y rojo, / me regala un momento en el despojo / de la ausencia, que muerde / por fin cuando la luz se pone en verde», cf. *Poesía (1980-2005)*, págs. 631-632.

38. «[...] Mi ciudad / escuchaba en su voz la ineficacia / de un amor que vencido por los celos / otorga duelo y quita libertad», cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629.

literaria vinculada al espacio arcade y a la narratividad de los hexámetros: la del disforme cíclope Polifemo y la bella Galatea. En cierta medida, el tema ovidiano de las *Metamorfosis* actúa, *sub cortice*, en la concepción estética de García Montero, ya que, como en el correlato clásico, el granadino brinda diferentes elementos circunscritos a la tragedia por el impedimento de la correspondencia amorosa, anunciados al comienzo del poema en el «trágico cuidado / de estos dos edificios»³⁹. También resulta perceptible dicha lectura en unos versos evocadores del ideal horaciano del *si vis me flere*⁴⁰ en los que pone de relieve García Montero el *páthos* trágico que pretende transmitir al lector⁴¹.

De otro lado, la sensualidad y erotismo plasmados en la «Égloga» recuerdan los principales modelos de la tradición literaria para el granadino en este sendero estético —desde la poesía de Francisco de Aldana hasta Cernuda⁴²— pero con una visión renovada. De esta suerte, en el soliloquio del segundo rascacielos, se alude a «los dos pezones» de la muchacha⁴³, sobresaliendo tanto la imagen de los «vaqueros» —que evoca la fórmula de la «Musa con vaqueros»⁴⁴ y también en «Garcilaso 1991»— como el retrato prosopográfico de la «ninfa»⁴⁵.

No se trata ya, pues, de personajes fabulosos y míticos que moran en la naturaleza amena (ríos, bosques, etc.), como los que viven en el Tajo, al decir de Garcilaso en la *Égloga III* y el soneto XI («Hermosas ninfas que en el río metidas...»)⁴⁶. Además, la *actualización* de la ninfa por García Montero, que conlleva la desacralización del emblema mítico, no resulta un motivo original sino más bien frecuente en la literatura española contemporánea cercana a la década de los años ochenta, si se atiende a *Las ninfas* (1976) de Francisco Umbral⁴⁷.

39. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629.

40. Para la vigencia del referente horaciano en García Montero véase: M^a D. Albiac, «Horaciana en los amaneceres de Irene, de Luis García Montero», *Poesía en el campus ... cit.*, págs. 18-21.

41. «¿Qué amarga tubería / podrá encauzar mi llanto agonizante, / el triste corazón de un tierno amante, / convertido en espía, / que muere siempre cuando nace el día?»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 632.

42. Preparamos un estudio, en fase avanzada, sobre esta cuestión; cf. también a este respecto: F. J. Escobar, «De *Parnasos* y canonizaciones en “Espejo, dime”, de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, págs. 547-568.

43. *Poesía (1980-2005)*, pág. 633.

44. Cf. su texto «Una musa vestida con vaqueros», *Ínsula*, 565, 1994, págs. 24-25.

45. «Como el imán, por entre los letreros, / la arruga triangular de sus vaqueros / es siempre un torbellino / donde buscan mis ojos el destino. / Su cintura un abrazo, / sus senos son dos lágrimas. [...]», cf. *Poesía (1980-2005)*, págs. 630-631.

46. *Ed. cit.*, págs. 223 ss. y 26.

47. Véase: F. J. Escobar, «“¿Cómo ser sublime sin interrupción?”: La desacralización de los referentes clásicos en *Las ninfas* de Francisco Umbral», en *La memoria e l'invenzione. Presenza dei Classici nella Letteratura Spagnola del Novecento*, M. D'Agostino, A. de Benedetto y C. Perugini, eds., Salerno, Rubbettino-Università degli Studi di Salerno, 2007, págs. 171-190; e *idem*, «De la imitación de los modelos a la *aemulatio*: La revisión del canon en *Las ninfas* de Francisco Umbral», *Philologica Canariensis*, 12-13, 2006-2007, págs. 15-32.

En cualquier caso, el amor preside todo el poema, como demuestra la etiología o explicación racional referida a Afrodita por su nacimiento —la espuma del mar— y su nombre *parlante* (*afros*, ‘espuma’), visible en los últimos versos de «final»⁴⁸. Como cierre del poema, García Montero invoca al Amor personificado mediante el apóstrofe en un estilema himnico que podría propiciar, *a priori*, su presencia o peculiar «teofanía» (motivo del *praesens deus*)⁴⁹. La plegaria, que cumple, en cambio, la función de alejar esta fuerza irracional para que los dos rascacielos descansen de sus tribulaciones amorosas, posee, por ende, un efecto apotropaico o de alejamiento del mal⁵⁰. El motivo coincide, en fin, con el último apunte cronográfico del poema.

En lo que hace al espacio urbano —directriz contemplada por García Montero y otros poetas de la experiencia—, el autor granadino sustituye, en el proceso de escritura alternativa a la tradición, el marco eglógico; es decir, pasamos de la categoría utópica del «paraíso perdido» (valga la alusión a la obra de Milton)⁵¹ al «realismo» actual y contemporáneo del ámbito urbano posmoderno.

En efecto, la elección de los rascacielos evoca, de entrada, la visión literaria de Nueva York por poetas como Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, uno de los modelos esenciales de García Montero, aunque no en la expresión formal surrealista del lenguaje: el también granadino García Lorca y su *Poeta en Nueva York*, texto analizado, por cierto, en sus clases universitarias⁵². En este camino, la mitología del imaginario arcádico invita a una mitificación recurrente de *realia* urbanos —rascacielos, metro, bar de copas nocturno, semáforo, anuncios publicitarios, teléfonos, etc.—, por lo que el universo garcilasiano definitorio del marco pastoril se sustituye por emblemas visuales como los de «la estación / del Metro» y el «sucio autobús»⁵³. En síntesis, el *locus amoenus* característico de la égloga pastoril se transforma en un simbólico *locus eremus* —que habrá de detenerse al final del poema—, presidido por semáforos, taxis, vida urbana, en general, reflejo de la rutina y desconcierto del ser humano que encarnan los rascacielos.

Centrándonos en la categoría temporal, como alternativa a Garcilaso —que ubica el parlamento de los dos pastores entre la salida y la puesta del sol—, García Montero enmarca la trama narrativa amorosa entre «el sol del invierno» y el advenimiento de la noche, a modo de *cronotopo*, en el cierre del poema (última

48. «No la ciudad, sino su reino entero / oyéndolos se oculta detenido. / Por ellos, la firmeza del acero, / hecha espuma de mar, ha sometido / su corazón de instinto callejero / al revolver humano del olvido»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 634.

49. «Amor, soñado amor, tú que has estado / en el pecho y la voz de un hombre triste, [...]», cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 634.

50. «¡Retírate a las nubes más secretas / lo mismo que hace el sol! La luz cobarde / huye llorando lágrimas violetas», cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 635.

51. Y como veremos, también el título de un poema de Alberti evocado por García Montero.

52. Recuérdese, además, en este sentido, la influencia del concepto «canción» en García Montero desde la perspectiva lorquiana.

53. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629.

octava)⁵⁴. Son estampas significativas en el *usus scribendi* del autor granadino tanto el invierno –y en general, las estaciones– como la noche a partir de la asimilación de modelos como Gil de Biedma.

En esta lectura de la tradición literaria, la Edad de Oro (o *Aurea Aetas*), que atesora la situación arcádica del modelo, se contrapone, mediante una reelaboración discursiva, al tiempo contemporáneo, en tanto que las voces del enunciado poético reflejan el *bic et nunc* del lector moderno. Por ello, García Montero invoca al lector actual y cómplice, no el de la edad eglógica de antaño: «Tú, lector de esta Edad»⁵⁵. Repárese cómo se trata de una personificación de la Edad a la manera de los poetas áureos cuando aludían a referentes simbólicos como la Fortuna.

Es más, se encuentran, indistintamente, apuntes específicos a la categoría temporal cuando, al final de la intervención del primer rascacielos, se sugiere que, con el advenimiento del nuevo día, la joven abandona su lugar de trabajo, lo que ocasiona el sufrimiento del enamorado por su ausencia⁵⁶. Con una técnica pareja, en el «Final», tiene cabida una alusión a la luz roja del ocaso –bien diferente a la del «rubicundo Apolo» cervantino–, como despedida y broche del poema:

¡Retírate a las nubes más secretas
lo mismo que hace el sol! La luz cobarde
huye llorando lágrimas violetas.
De rosa el horizonte en rojos arde,
las estrellas deshacen sus maletas,
se le cierran los ojos a la tarde,
mientras que vigilando su fortuna,
abre los suyos la impaciente luna⁵⁷.

En el capítulo dedicado a los personajes-actantes, la hermosa mujer morena queda plasmada en virtud de imágenes como «Ninfa ingrata» o «dulce enemiga»⁵⁸, valiéndose el poeta de la *iunctura* o fórmula lexicalizada «princesa / urbana»⁵⁹ que entronca con el género de los relatos de hadas (*Märchen*), dada la narratividad del poema. La muchacha que mora en uno de los rascacielos mientras que trabaja en horario nocturno en un bar cercano al otro edificio muestra, en efecto, su indiferencia hacia los requiebros amorosos de los pretendientes.

En contraste, los pastores Salicio y Nemoroso, transformados ahora en rascacielos y amantes atribulados en una prosopopeya o personificación, intervienen en el texto como espías de la muchacha. Cabe referir, a este respecto,

54. *Poesía (1980-2005)*, págs. 629 y 635.

55. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629.

56. *Poesía (1980-2005)*, pág. 632.

57. *Poesía (1980-2005)*, pág. 635.

58. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630; y L. Scarano, «Reescribiendo a Garcilaso ...», cit., pág. 204.

59. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630.

que el *voyeur*⁶⁰, además de evocar las novelas de espías de contenido irónico-humorístico —recuérdese *Extraña forma de vida* de Vila-Matas—, se relaciona con el imaginario mitémico del tabú visual, es decir, la contemplación de lo prohibido que conlleva sufrimiento para el que transgrede la norma, en este caso, por la búsqueda de una relación amorosa *contra natura*. Por esta razón, los gigantes edificios, como renovadas torres de Babel, incurren en la *hybris* u osadía no permitida actuando mediante máscaras ficticias de la voz del poeta. Como resultado, presenciamos un juego polifónico en consonancia con las múltiples imágenes acústico-urbanas diseminadas en el poema.

En las distintas directrices apuntadas, prevalece, en especial, una manifiesta complicidad entre emisor y receptor, lo que explica que la voz del enunciado poético, *alter ego* o máscara ficticia del poeta se dirija al «tú» del lector en una correspondencia psicológica. Para ello opta García Montero por la ficcionalización del yo orientada a los lectores como «seres normales» que no tienen por qué estar familiarizados con el mensaje garcilasiano de antaño.

Importante es, sobre este particular, en la voluntad estilística del granadino, el juego de pronombres («vivir en los pronombres», como dice Pedro Salinas en *La voz a ti debida*), al decir el poeta: «Tú [...] / escucha el lamentar desconsolado, / el trágico cuidado / de estos dos edificios, [...]»⁶¹. Incluso en la última sección —«final»—, la voz de la enunciación poética se dirige, de nuevo, al lector, como al inicio, en una estructura anular o *Ringkomposition*, y, en un segundo plano, al amor —según hemos visto—, responsable de la historia narrada.

García Montero, en consecuencia, sustituye el tema arqueológico del pasado por un discurso poético verosímil y cercano para que los lectores puedan sentirse identificados con el mensaje en una relación simpatética o de empatía. A ello contribuye su gusto por la estética de la cotidianidad visible en el bosquejo de una situación posible, experimentada por un potencial lector. Por ello, de forma similar al *Ulises* de Javier Salvago y la poética de lo cotidiano, la persona regresa a casa apesadumbrada por un itinerario colmado de rutina (recuérdese que el granadino había abordado el tema de Ulises en «Invitación al regreso»)⁶²:

Tú, lector de esta Edad,
confundido en la masa,
que al regresar a casa
del trabajo, sin ninguna ilusión,
te detienes un punto en la estación

60. Vid. L. Scarano, «Reescribiendo a Garcilaso ...», cit., pág. 207.

61. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629; cf. para este recurso: P. Ballart, «Vivir en los pronombres», *Quimera*, 161, 1997, págs. 80-81.

62. Como ha señalado J. C. Mainer («Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero», en *Poesía en el campus ... cit.*, págs. 5-8, pág. 6), en «Invitación al regreso», de *Diario cómplice* (1987), el poeta granadino retoma el mito de Odiseo, siguiendo una perspectiva bien distinta a la fuente homérica, como hiciera, salvando las distancias, su amigo Antonio Muñoz Molina en *El Robinson urbano* (1984); véase: *Poesía (1980-2005)*, págs. 202-205. El motivo del Robinson lo recuerda precisamente Muñoz Molina en un texto dedicado a García Montero («El jardín extranjero»); cf. *Litoral. Complicidades ... cit.*, págs. 44-45.

Del Metro, o tú que vuelves con la prensa,
triste de corazón,
en un sucio autobús sin recompensa⁶³;

Por añadidura, la complicidad para con el lector la extrapola García Montero, en un nivel intratextual, a un referente personal y añorado por él: su amigo Egea. Se trata del «cómplice de estupor» aludido en la dedicatoria (comprendida en la segunda variante redaccional) y al hilo del poema. A este último respecto, el segundo rascacielos se pronuncia sobre el suicidio o autoinmolación trágica que trae a la memoria la muerte de Egea –con su correlato ficticio, de paso, en la Elisa garcilasiana– mediante esta fórmula que sustenta la dedicatoria:

Así que cuando al verte,
cómplice de estupor, en mal estado
y quieras poner fin a tu cuidado
invocando la suerte,
pidiéndole el reposo de la muerte,

por este amor canalla,
acuérdate de mí. Con mi tortura
consuela tu dolida arquitectura,
y cesa, olvida, calla,
cifra tu dignidad en tu batalla⁶⁴.

Con anterioridad, en la intervención del segundo rascacielos, tenía cabida ya, como un apunte, el *leitmotiv* del suicidio, lo que sugiere, además del eco de Elisa, el del pastor suicida, Albanio, de la *Égloga II* de Garcilaso, por la pasión amorosa (amor *hereos*) pero con un cambio de perspectiva, ligada al distanciamiento, en cuanto al objeto de la inmolación trágica:

Pues la veo entregarse,
ya teñida la piel de un rojo leve,
ya tomados los ojos por la nieve,
atarse, desatarse,
desde cumbre salvaje despeñarse
hasta el hondo remanso
que otorga la pasión recién vencida
donde flota el enigma del suicida,
o el tigre, que ya manso,
se entrega cuando halla su descanso⁶⁵.

Realidad y ficción se dan, pues, la mano en estos versos, dado que el tema del suicidio de Egea acompaña a García Montero no sólo en su *praxis* poética sino en sus recuerdos personales que ha plasmado, en alguna ocasión, en su prosa. El texto más significativo seguramente provenga de las palabras del autor

63. *Poesía (1980-2005)*, pág. 629.

64. *Poesía (1980-2005)*, pág. 634.

65. *Poesía (1980-2005)*, pág. 633.

granadino, en «Hermano Javier», dedicadas a la memoria de Egea a partir de una anécdota personal:

Al año de la muerte de Javier, en un curso de verano dedicado a Rafael Alberti, una periodista de Canal Sur Televisión me preguntó por las razones de su suicidio. Estuve a punto de caer en la tentación de adornar su escopeta de caza con argumentos aprendidos en la literatura, pero al final sangré por la herida, hablé del disparate del suicidio, de la mezquindad de la muerte, de la certeza de que lo mejor de Quisquete había que buscarlo en los momentos de plenitud, en sus horas felices y generosas, en las tardes dedicadas a escribir libremente, sin catecismos ni cartón, más allá de los sótanos, por pasión poética, enlazado a la vida. Y me quedó el mismo mal sabor de boca que me llevaba a mi casa después de algunas discusiones con él, cuando despreciaba a un amigo, a un editor o a un buen poeta por puro miedo, por inseguridad confundida con orgullo, por instinto de autodestrucción. Al mes siguiente, mientras paseaba con mis hijas por la plaza de Bibarrambra, se me acercó una muchacha muy joven, muy guapa, de esas que Javier intentaba quitarme con todas las tretas y las simpatías imaginables en cuanto las veía a mi lado, después de una lectura o en una noche de copas en *La Tertulia*. Nerviosa, contó su historia, y luego me dio dos besos y las gracias. Había escuchado mi alegato contra el suicidio una noche en la que ya tenía decidido suicidarse. Siempre tienes que quedar bien, Luisito, me comentó al oírlo el fantasma de Javier, mientras ella se alejaba bien. Y le contesté que sí, y que seguía esperándole, como siempre, en la raya que trazan los destinos para separar la vida de la muerte. Yo no podía dar un paso más, ni siquiera por él⁶⁶.

En las antologías *Casi cien poemas y Poesía (1980-2005)*, a esta parte final de la composición le sigue la pieza «Coplas a la muerte de su colega» –reelaboración de las *Coplas* de Manrique– dotada, como la «Égloga de los dos rascacielos», de un cariz paródico bajo el trasfondo serio y pese a sus vínculos con la modalidad poética de tono trágico⁶⁷. Propone, por tanto, el autor –interviniendo en calidad de poeta y antólogo– una lectura en clave, mediante un díptico poético, en virtud de la complicidad con el *horizonte de expectativas* respecto a esta caracterización genérica ambivalente y dual vinculada a modelos clásicos.

Por ello, en el proceso compositivo descrito, García Montero, junto a elementos derivados del género de cuño trágico, atiende al tratamiento paródico de la tradición literaria mediante un *contrafactum* «jocososerio», como evidencia, en la «Égloga», la presencia continua de la ironía en el parlamento-soliloquio de los rascacielos⁶⁸. Se trata, como se sabe, de una característica no exclusiva pero frecuente en la poesía de la experiencia –recuérdese el ejemplo de Ángel González–, siendo un rasgo técnico que se viene asociando con el proceso de reescritura posmoderna.

Por lo demás, la ironía está acompañada de una intención paródica a la manera, salvando las distancias –aunque no en cuanto a lenguaje–, de la *Soledad tercera* de Rafael Alberti o la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego. De hecho, García Montero continúa la tradición de los poetas del 27 –estudiados por él como investigador– que rinden un homenaje a los modelos barrocos,

66. En J. Egea, *Contra la soledad*, ed. de P. Ruiz, Barcelona, DVD, 2002, págs. 185-190, pág. 189.

67. *Poesía (1980-2005)*, págs. 637-643.

68. Véase: F. Benítez Reyes, «Rascacielos enamorados», *Olvidos de Granada*, 3, 1985, pág. 3.

sobre todo con motivo del tricentenario de la muerte de Góngora⁶⁹. En el poema que nos ocupa se comprueba, con claridad, en el inicio del parlamento del primer rascacielos («Yo, que arañó este cielo, / que en nubes vivo sin vivir vasallo / del trueno enorme y del tremendo rayo, / porque con mi pañuelo / al sol entre las lluvias doy consuelo;»)⁷⁰, percibiéndose el recuerdo de las «soledades» que evoca tanto el proceder de Alberti en la *Soledad tercera* para con el célebre poema de Góngora como el título de las *Soledades* machadianas en palabras del rascacielos⁷¹.

Finalmente, la consideración de Garcilaso ligada a la expresión estética de los sentimientos en la «Égloga» encuentra su correspondencia en el soneto «Garcilaso 1991» —con referencias intratextuales recíprocas— como otra vertiente de la poesía amorosa de sesgo élego, ahora en entronque con una revisión del cancionero de abolengo petrarquista. A esta cuestión dedicamos las páginas que siguen.

«GARCILASO 1991», ESCENA DE UN CANCIONERO AMOROSO CONTEMPORÁNEO:
MODALIDAD ELEGÍACA Y ASPECTOS FILOGRÁFICOS

Como en la «Égloga de los dos rascacielos», un proceso similar de reescritura y deconstrucción del modelo garcilasiano lo brinda «Garcilaso 1991»⁷². Puede decirse, de entrada, que ambas composiciones constituyen un díptico poético coherente de alusiones intratextuales mútuas, si bien «Garcilaso 1991» pertenece

69. La pervivencia de Góngora en García Montero puede parecer, de entrada, una contradicción si atendemos a su empleo del lenguaje, puesto que los poetas de la experiencia defienden la sencillez en el estilo tanto en la *res* como en los *verba*. En este contexto, recuerda F. Benítez Reyes, en «La dificultad de la poesía», a Góngora como máximo exponente de la oscuridad y hermetismo, llegando a afirmar a este respecto: «... las *Soledades* de Góngora, esos versos escritos en contra de la humanidad»; cf. *Paraísos y mundos (poesía reunida 1979-1991 y otros poemas)*, Madrid, Hiperión, 1998, 2ª edición, pág. 26 (1ª ed.: 1996). No obstante, ello no es óbice para el homenaje por parte del granadino al preclaro autor cordobés como hicieran antaño los poetas del 27 (es el caso de Alberti); véase: J. Ponce, «Con dos sonetos de Alberti: teselas gongorinas para un aniversario», en el monográfico de *Ínsula* coordinado por García Montero: *Ayer y hoy. Lecturas del 27, 732*, 2007, págs. 12-14. Por las razones aducidas, en «Recuerda que tú existes tan sólo en este libro», de *Diario cómplice*, la *iunctura* «ave nocturna» del verso «no es el ave nocturna de los sueños» perpetúa, en la *intentio auctoris*, la imagen de las «nocturnas aves» («infame turba de nocturnas aves») del *Polifemo* (v. 39), al igual que sucede en «De tres en tres, amor», del mismo poemario, en «con su canción de aves nocturnas en bandada»; *Poesía (1980-2005)*, pág. 179. El verso gongorino ha tenido fortuna, de otro lado, en textos españoles contemporáneos como «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido», en *Los girasoles ciegos*, de A. Méndez (Barcelona, Anagrama, 2004, págs. 37-57).

70. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630.

71. «yo que a las soledades / de la noche traiciono, pues en ella / hago con mis ventanas una estrella / y en las ambigüedades / de su luz se adormecen las ciudades;»; cf. *Poesía (1980-2005)*, pág. 630.

72. *Poesía (1980-2005)*, págs. 320-321. Véase a este propósito: A. Sánchez Rodríguez, «La importancia de llamarse García o la vuelta de Garcilaso», *Scriptura*, 10, 1994, págs. 97-106. Ver el texto de «Garcilaso 1991» en el *Apéndice* final de este artículo.

al libro *Habitaciones separadas* (1994), obra galardonada con el premio Loewe y el Nacional de Poesía.

A diferencia de sus obras anteriores –sustentadas sobre una defensa a ultranza de la poética de filiación «realista»–, se decanta ahora, más bien, García Montero por poner de manifiesto los avatares de la realidad actual que le circunda: la guerra, la falta de comunicación, etc. Para ello, con el objeto de no perder los referentes necesarios en este universo posmoderno, el poeta vuelve al pasado, a la tradición literaria con vistas a su *actualización*. Sin embargo, *Habitaciones separadas* deja claro que la reelaboración de los clásicos viene acompañada, como en la «Égloga de los dos rascacielos», de una proyección del imaginario de antaño en el presente. Su fuente, a modo de hipotexto, la constituye el conocido Soneto V de Garcilaso («Escrito está en mi alma vuestro gesto»), con data entre 1526 y 1532, dedicado a su amada Isabel Freire⁷³.

En lo que hace al modelo, Garcilaso desarrolla el prisma amoroso de la poesía petrarquista en consonancia con los postulados *filográficos* o erotodidácticos del momento. Así, el primer verso refleja cómo el poeta atesora en su alma la imagen impresa de la dama, lo que evoca las distintas fases del enamoramiento: *visio* o contemplación de la amada mediante los *pneumas* ('espíritus'), *cogitatio*, en un sentimiento de introspección del poeta, encontrándose ausente la dama, y *adherencia* como la unión de las almas o «transformación de los amantes»⁷⁴.

La composición, en la que el poeta confiesa que su existencia tiene sentido –desde su nacimiento– gracias al servicio amoroso que tributa a su amada, ha sido explicada por García Montero en el libro *Aguas territoriales*⁷⁵, como también ha aludido a estos versos a propósito de sus palabras al soneto XXXIII, «A Boscán desde la Goleta» («Boscán, las armas y el furor de Marte») ⁷⁶. Igualmente se vale de algún eco (vv. 7-8), según se ha señalado, en la «Égloga de los dos rascacielos».

El granadino es, pues, consciente de que este poema ha sido valorado por parte de algunos investigadores, en el estado de la cuestión de los estudios áureos, como un soneto proemial en consonancia con el cancionero petrarquista. Nuestra propuesta de análisis va a residir, efectivamente, en considerar «Garcilaso 1991» como una escena o cuadro de un cancionero amoroso acorde con la sensibilidad contemporánea. Esta lectura, que conlleva la propuesta de un ciclo poético vinculado a una trayectoria amorosa mediante escenas, cuadros o situaciones (buena parte de ellas ubicadas en la vida cotidiana), la deja ver García Montero en «Siete poemas de un libro inédito», con dedicatoria «Para Almudena» –Almudena Grandes– en *Casi cien poemas* como broche final. Su proceder constituye, en consecuencia, un *corpus* unitario conformado por las composiciones «Da vergüenza decirlo», «La ciudad de agosto», «Poética»,

73. *Ed. cit.*, pág. 17.

74. Nos valemos del título de G. Serés, *La Transformación de los Amantes. Imágenes del Amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

75. Valencia, Pre-textos, 1996, pág. 58.

76. «Garcilaso de la Vega, la plenitud, el artificio y la melancolía», en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate, 2000, págs. 81-100, pág. 86.

«Merece la pena (Un jueves telefónico)», «Completamente viernes», «La ciudad» y «La inmortalidad»⁷⁷. En especial, poemas como «Merece la pena (Un jueves telefónico)» y «Completamente viernes», en los que escenas cotidianas se alzan como un pretexto para narrar y aludir al hecho amoroso, entran en diálogo con «Garcilaso 1991» como retales de esta concepción del cancionero amoroso ubicado ahora en una sensibilidad contemporánea.

En este contexto compositivo, Petrarca y su visión estética de la poesía amorosa ha estado siempre presente en el ideario creativo del autor granadino; así, desde *Tristia*, en poemas como «Recitando a Petrarca», hasta el eje temático medular que articula el último poemario *Vista cansada*, con una mirada retrospectiva hacia el pasado. De hecho, esta actitud literaria parte de un poema tan emblemático como «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni», con las huellas referidas en Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»), otro de los sonetos considerado proemial para su comprensión como cancionero, Boscán y Lope de Vega. En cualquier caso, a partir de este prisma, el verso 10 de Garcilaso («mi alma os ha cortado a su medida») se erige como el íncipit del poema, sobre el que García Montero edifica una versión actual a modo de *glosa* poética y, de paso, una *actualización* de la noción de cancionero⁷⁸. Por ello arranca la composición, de forma programática, con los versos «*Mi alma os ha cortado a su medida, / dice ahora el poema, / con palabras que fueron escritas en un tiempo de amores cortesanos*».

El poeta granadino, siguiendo este juego de intertextualidad, confiesa así la identificación de su sentimiento como un universal –aunque con visibles divergencias por la asimetría temporal– con el plasmado antaño por el toledano; de esta manera, en un proceso de reescritura, el verso primigenio renacentista da paso al siguiente: «mi alma te ha cortado a su medida»; es decir, el pronombre *os* da paso al *te*. Se trata, en virtud de la *teoría de las recuperaciones*, de un recurso –el de la palingénesis o palingenesia⁷⁹– compartido con otros poetas de la experiencia, a la manera borgiana, por ejemplo, en *El Fin* respecto al *Martín Fierro* de José Hernández. Pasado y presente, tradición literaria y visión actual del mundo se dan, pues, la mano en «Garcilaso 1991», como refleja el paratexto.

En este sentido, resulta, de hecho, el año de 1991 un enclave cronológico importante en la experiencia vital del poeta y en la de buena parte de los lectores a los que se dirige puesto que no sólo corresponde a la data de composición del poema sino también a la de la Guerra del Golfo. Ello explica, en una conexión entre el título y distintos momentos del poema, la mención

77. *Casi cien poemas ... cit.*, págs. 193-206.

78. M^a Á. Naval ha señalado la posibilidad de lectura de *Diario cómplice* como un cancionero petrarquista: «Voluntad garcilasista. Fray Luis, Salinas y García Montero», en *Poesía en el campus ... cit.*, págs. 9-11, pág. 10. C. G. Badía, por su parte, en *Siervos con sangre diferente ... cit.*, desarrolla la cuestión en el capítulo «La constitución del sujeto moderno en las obras de la tradición petrarquista y Luis García Montero» (págs. 36-79).

79. Sobre esta teoría, véase: C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

del topónimo Bagdad, aquí personificado⁸⁰. Por tanto, el motivo elegíaco amoroso –fundamental en la «Égloga de los dos rascacielos»– presenta, como contrapunto, un cariz fúnebre por la destrucción de la guerra.

Con todo, en su poema, García Montero hace posible la convivencia del imaginario asociado a Garcilaso con el de la actualidad que describe, contrastando, en el universo esbozado, las imágenes de «amores cortesanos», «caballos», «vestidos de corte» y «palacios» frente a la situación trágica de Bagdad. Tal designio sugiere, en consecuencia, una impresión de mosaico o crisol poliédrico jalonado sobre imágenes fragmentarias casi de forma cinematográfica, como se ve, salvando las distancias, en el cine de Michael Haneke y otros directores filmicos.

Actúa el granadino, por su parte, partiendo de una anécdota verosímil de su vida cotidiana en tanto que contempla en la televisión la noticia de la guerra de Bagdad, hecho de la realidad histórica del momento que le sobrecoge. Desde esta perspectiva, fija su atención en la imagen de la ciudad en llamas en el instante en que el poeta-profesor prepara la clase sobre este poema de Garcilaso para el día siguiente. Por tanto, estamos ante un juego de espejos o *mise en abyme*:

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,
mi alma te ha cortado a su medida.

No obstante, como suele ser habitual en la poesía de la experiencia, el escritor se vale de la ficcionalización del yo; es decir, se trata de una situación verosímil y, con seguridad, revestida de datos biográficos pero, en realidad, funciona como una máscara ficticia con la que el poeta se inscribe en su *discurso* poético. Sin embargo, el hecho histórico conmovió a García Montero, sensible a la solidaridad, según refiere en «Trazado de fronteras», al explicar la génesis y forja de los poemas que conforman *En pie de paz* (1985):

Era ya 1985. Los movimientos universitarios y juveniles de izquierdas, afortunadamente enterrado el franquismo, dedicaban su atención a la solidaridad, la ecología, el pacifismo y el mal camino que el gobierno socialista estaba cogiendo en su política nacional e internacional, con el referéndum de la Otan a la vuelta de la esquina. Quedaban todavía algunos años para los bombardeos de Bagdad, pero todo se veía venir. Mitad porque los temas de la solidaridad me afectaban íntimamente, mitad porque cada semana participaba en un acto y algo tenía que leer sin que se molestaran los amigos ortodoxos, escribí los poemas *En pie de paz*⁸¹.

En un marco temporal de simultaneidad, las antiguas contiendas que vivió Garcilaso enlazan, de la mano del granadino, con la situación bélica del presente

80. «Junto a Bagdad herido por el fuego, / mi alma te ha cortado a su medida».

81. *Ed. cit.*, pág. 559.

en un *continuum* histórico. Sobre estas directrices, el poeta actualiza, de paso, el *tópos* de las letras y las armas, la *sapientia* y la *fortitudo*, siendo Garcilaso un ejemplo de ello. Se trata, por tanto, de una reescritura de la tónica literaria, de la tradición poética y, claro está, del curso de la historia.

De otro lado, en oposición a su modelo, las imágenes de la guerra y el prisma posmoderno sustituyen, en su conjunto, el universo espiritual e idealizado de Garcilaso mientras que el tema del amor se desdobra en el poema en dos direcciones: por una parte, en lo que hace al sentimiento de solidaridad y de confraternización por las víctimas de la guerra; por otra parte, resulta perceptible el afecto hacia su amada con la que comparte su vida sentimental. En este segundo nivel de actuación, la dama idealizada por la tradición petrarquista, la *donna angelicata* del *dolce stil nuovo*, da paso a una musa urbana, posmoderna, una «musa vestida de vaqueros» —como recuerda García Montero en la «Égloga de los dos rascacielos»—, imagen distinta, en su lectura del cancionero petrarquista, a la divinización de la dama por Garcilaso en el segundo cuarteto del soneto V.

Centrándonos en este personaje, la caracterización de la «musa» viene dada por rasgos visibles como la protagonista de la «Égloga de los dos rascacielos». Es, ante todo, una persona desenfadada, un ser inmerso en el espacio urbano⁸². La *iunctura* «la ley de tus edades» evoca, en este contexto, el tópico de las edades del hombre, desde Solón (19 D), pasando por la lectura romántica hasta nuestros días con señeros testimonios: Javier Marías en el relato *Gualta* (1986) o la propia Almudena Grandes con sus *Edades de Lubú* (1989), obra adaptada al cine por Bigas Luna en 1990. En cualquier caso, la «musa», que inspira al poeta tanto en el plano sentimental como en el metadiscurso literario⁸³, quiere habitar no en «múltiples moradas» —valga el título del estudio de Claudio Guillén⁸⁴— sino en «esta habitación del siglo XX / muy a finales ya».

Concibiendo el retrato de su «musa», García Montero pone de relieve, en suma, cómo viene a considerar una amada «cortada a su medida», acorde con los tiempos. Así, mientras contempla la terrible noticia de la guerra en la televisión, su «Musa» le acompaña. Gracias a ella, de hecho, puede atenuar los efectos del sufrimiento y de la soledad, lo que da lugar a que el poema concluya con la expresión de tales sentimientos⁸⁵.

No quiere vivir, en efecto, el poeta en «habitaciones separadas» ante las terribles contradicciones y adversidades que amenazan al ser humano en la vida diaria. Sin embargo, a diferencia del imaginario garcilasiano (segundo terceto del soneto), el poeta no ha nacido con la predestinación inexorable de amar a una persona por imperativo, por lo que, en oposición al amor neoplatónico

82. «Todo cesa de pronto y te imagino / en la ciudad, tu coche, tus vaqueros, / la ley de tus edades».

83. Apuntado en el poema de Garcilaso.

84. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

85. «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 / cuanto está solo».

plasmado en la fuente –en concordia con el cancionero petrarquista–, la voz del enunciado poético experimenta el temor de que se trate de una relación sentimental que puede no llegar a buen puerto (a tenor de la «ética de la felicidad»), si bien siente la necesidad de amar a su «musa urbana»⁸⁶.

En el pasaje apuntado, García Montero reinterpreta la imagen recurrente y tradicional de la llama amorosa al modo elegíaco (*ignis amoris*), como hacía en la «Égloga de los dos rascacielos», así como el motivo petrarquista del amante que se consume en el fuego a la manera de la *farfalla* («mariposa»). Por un lado, el yo de la enunciación poética advierte la pasión pero manifiesta –en un oxímoron– estar inmerso en unas llamas que no le queman, aunque respondan a la realidad verosímil de la situación descrita.

En contraste, otro fuego palmariamente distinto es el que contemplan los amantes en la pantalla de televisión ocasionado por los bombardeos sobre Irak durante la guerra del Golfo. En este mundo «no bien hecho», como réplica al *Cántico* de Jorge Guillén, el poeta plasma, en un juego de sombras y luces, de antinomias irreconciliables, el amor y la guerra como emblemas connaturales a la existencia del ser humano. En un marco simultáneo de dolor y de solidaridad, «de amor y de sombra», resulta visible el tránsito y reelaboración contemporánea del mensaje garcilasiano –en consonancia con el cancionero petrarquista– al prisma posmoderno.

En síntesis, García Montero muestra su intención de vincular el poema a una tradición literaria de prestigio canónico, siguiendo para ello la senda del cancionero petrarquista. Con tal proceder, reelabora el mensaje al tiempo que lo sitúa en relación de diálogo con su modelo garcilasiano (deudor, al tiempo, de Petrarca) al que imita, distanciándose, en cambio, de él. La inscripción de la marca autorial del granadino en una situación vivencial en la *glosa* poética que edifica a partir del hipotexto denota, por lo demás, una voluntad de sello personal o *sphragís*. Así, bajo el pretexto del mensaje de asunto amoroso revestido de un cariz metadiscursivo subyace, en ambos textos, el anhelo de eternidad para su palabra poética, como disfrutase antaño Petrarca en calidad de poeta laureado.

Seguramente, en esta recuperación de los autores clásicos y siguiendo la senda de su maestro Alberti –quien había dedicado varias composiciones a Garcilaso–, evoca García Montero los versos de «Paraíso perdido», poema inserto en *Sobre los ángeles*: «A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin dueño, buscándote» (vv. 1-3)⁸⁷. De esta manera, el peregrino errante de Alberti da paso al regreso de las palabras poéticas de un nuevo héroe, Garcilaso,

86. «[...] 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».

87. R. Alberti, *Sobre los ángeles ... cit.*, págs. 24-25, pág. 24. La reescritura del granadino en el contexto creado resulta visible: «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». Véase también la nota 19 de Miguel Ángel García en su edición citada (pág. 191).

a un destino fijo, la casa, casi en un retorno o *nóstos*, como en la *Odisea* y en «Invitación al regreso» de García Montero.

El verso de Garcilaso vuelve, pues, a brotar de la mano del autor granadino, abandonando el marco cortesano –bosquejado al inicio del poema– en aras de adentrarse en nuestra época posmoderna. Ello obedece, al decir del autor, al hecho de que la poesía se muestra cambiante y proteica con el transcurso del tiempo. Por tanto, en virtud de los intertextos, revisa García Montero el canon de los modelos clásicos (Petrarca y su cancionero, Garcilaso y Alberti) venciendo, al margen del tiempo y de voces ancladas en un eje cronológico puntual, la asimetría establecida en el código literario entre la *intentio auctoris* y la cosmovisión contemporánea del lector «cómplice».

APÉNDICE

I.

ÉGLOGA DE LOS DOS RASCACIELOS

*A Javier Egea,
cómplice de estupor*

INICIO

Lamentaban dos dulces rascacielos la morena razón de su desgracia, bajo el sol del invierno. Mi ciudad escuchaba en su voz la ineficacia de un amor que vencido por los celos	5	yo, espada de cemento, sufro la esclavitud de una princesa urbana, que las calles atraviesa más ligera que el viento, negada más que piedra al sentimiento.	40
otorga duelo y quita libertad. Tú, lector de esta Edad, confundido en la masa, que al regresar a casa del trabajo, sin ninguna ilusión,	10	De lejos la adivino. Como el imán, por entre los letreros, la arruga triangular de sus vaqueros es siempre un torbellino donde buscan mis ojos el destino.	45
te detienes un punto en la estación del Metro, o tú que vuelves con la prensa, triste de corazón, en un sucio autobús sin recompensa; tú, irascible lector, que por la prisa y a causa de Rutina ya no sientes querella ni motín, si has olvidado lo sabio que fue ser adolescentes con tentación de amor y de sonrisa,	15	Su cintura un abrazo, sus senos son dos lágrimas. Querría saber por ellos navegar un día, sentir el foganazo pirata de la piel en su regazo.	50
escucha el lamentar desconsolado, el trágico cuidado de estos dos edificios, que perdieron juicios para ganar entrañas y fatiga —a pesar de ser hierro, piedra, viga— por una Ninfa ingrata. Los olvidos de su dulce enemiga te confían, lector, eternecidos.	20	Y de sus labios preso, por el carmín en sangre convertidos, quisiera desnudarme a los sentidos, hundirme en el proceso de la corriente atónita de un beso.	55
	25	Pero no me responde, que la detiene sólo su trabajo, camarera nocturna en ese bajo canalla y sucio, donde la oscuridad con mi pasión se esconde.	60

PRIMER RASCACIELOS

Yo, que araña este cielo, que en nubes vivo sin vivir vasallo del trueno enorme y del tremendo rayo, porque con mi pañuelo al sol entre las lluvias doy consuelo:	30	Oh juvenil trofeo, esquivo sueño, prisa que desgarrar a cuerpos que sostienen en la barra su alcohol y su deseo. Mirón el sol, discreto yo, la veo	65
yo que a las soledades de la noche traiciono, pues en ella hago con mis ventanas una estrella y en las ambigüedades de su luz se adormecen las ciudades;	35	salir acompañada, muchas horas después, con dos ojeras que valen mil silencios, mil esperas sobre la calle helada, indigna de sus pies la madrugada.	70
		Y cuando ya se pierde, en la esquina, el amor, temblando y rojo,	75

me regala un momento en el despojo
de la ausencia, que muerde
por fin cuando la luz se pone en verde.

¿Qué amarga tubería
podrá encauzar mi llanto agonizante, 80
el triste corazón de un tierno amante,
convertido en espía,
que muere siempre cuando nace el día?

SEGUNDO RASCACIELOS

Teléfonos alertas,
sirenas que la luz cruzáis veloces, 85
letreros luminosos, altavoces,
carteleras expertas
que hacéis negocios y mentís ofertas,

yo que acudo al amigo,
os pido que cumpláis la penitencia. 90
Decidle que es más grave otra sentencia,
que hay un mayor castigo
y ponedle mi caso por testigo.

Contadle que ella vive
en mi planta más alta y que la vida 95
de su casa en mi cuerpo es una herida,
que soy su detective,
que descubro el amor que nos prohíbe,

de pronto, sin aviso,
cuando advierto en el pecho su calor 100
o la siento cruzarme en ascensor,
subir de piso en piso,
como quien tiene dentro el paraíso

y a la vez el infierno.
Suele llegar con alguien, que la besa 105
poniendo en cada labio una promesa
de amor, extraño y tierno,
por dejarme con daño y sin gobierno.

Despacio se desnuda.
Como el náufrago lucha entre ciclones, 110
en su respiración, los dos pezones
gritan pidiendo ayuda.
Su orilla son las sábanas sin duda,

pues la veo entregarse,
ya teñida la piel de un rojo leve, 115
ya tomados los ojos por la nieve,
atarse, desatarse,
desde cumbre salvaje despeñarse

hasta el hondo remanso
que otorga la pasión recién vencida 120
donde flota el enigma del suicida,
o el tigre, que ya manso,
se entrega cuando halla su descanso.

De tanto bien no es mío
sino el dolor, la rabia, los desvelos, 125
la bárbara caricia de los celos,
el duro escalofrío,
la envenenada paz, el extravío.

Así que cuando al verte,
cómplice de estupor, en mal estado 130
y quieras poner fin a tu cuidado
invocando la suerte,
pidiéndole el reposo de la muerte,

por este amor canalla,
acuérdate de mí. Con mi tortura 135
consuela tu dolida arquitectura,
y cesa, olvida, calla,
cifra tu dignidad en tu batalla.

FINAL

No la ciudad, sino su reino entero
oyéndolos se oculta detenido. 140
Por ellos, la firmeza del acero,
hecha espuma de mar, ha sometido
su corazón de instinto callejero
al revolver humano del olvido. 145
Confíesame, lector, que también tienes
la herida que disparan sus desdenes.

Amor, soñado amor, tú que has estado
en el pecho y la voz de un hombre triste,
tú que conmigo vas desesperado,
respetas que no dé lo que no diste, 150
que traiga libertad a este rimado
por vengarme del daño que me hiciste,
a los dos rascacielos indultando
de tu cerco, tu ley, tu contrabando.

¡Retírate a las nubes más secretas 155
lo mismo que hace el sol! La luz cobarde
huye llorando lágrimas violetas.
De rosa el horizonte en rojos arde,
las estrellas deshacen sus maletas,
se le cierran los ojos a la tarde, 160
mientras que vigilando su fortuna,
abre los suyos la impaciente luna.

II.

GARCILASO 1991

<p><i>Mi alma os ha cortado a su medida,</i> dice ahora el poema, con palabras que fueron escritas en un tiempo de amores cortesanos. 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, mi alma te ha cortado a su medida.</p> <p>Todo cesa de pronto y te imagino en la ciudad, tu coche, tus vaqueros, la ley de tus edades, y tengo miedo de quererte en falso, porque no sé vivir sino en la apuesta,</p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p>	<p>abrasado por llamas que arden sin quemarnos y que son realidad, aunque los ojos miren la distancia en los televisores.</p> <p>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.</p> <p>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.</p>	<p>20</p> <p>25</p> <p>30</p>
---	------------------------------	---	-------------------------------