

# *Letras Hispanas*

## Volume 17

**SPECIAL SECTION:** Poesía de la Transición

**TITLE:** Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución / Two books of prose poems by Luis García Montero as places of revolution

**AUTHOR:** Giuliana Calabrese

**E-MAIL:** giuliana.calabrese@gmail.com

**AFFILIATION:** Università degli Studi di Bergamo; Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere; Letteratura Spagnola; Piazza Rosate, 2; 24129 Bergamo, Italy

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to demonstrate the link between García Montero's first collection of poems, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980), and *Balada en la muerte de la poesía* (2016), a book in which the irrational imagery and the form of the prose poem are rehabilitated to establish a debate on the presence of negatively based modernity in the author's poetics.

**KEYWORDS:** Luis García Montero, Prose Poem, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, *Balada en la muerte de la poesía*

**RESUMEN:** El propósito del presente artículo es demostrar el vínculo existente entre el primer poemario de García Montero, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980), y *Balada en la muerte de la poesía* (2016), libro en el que se rehabilita la imaginería irracional y la forma del poema en prosa para establecer un debate sobre la presencia de la modernidad de base negativa en la poética del autor.

**PALABRAS CLAVE:** Luis García Montero, poema en prosa, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, *Balada en la muerte de la poesía*

**BIOGRAPHY:** Giuliana Calabrese es Doctora en Literatura Española por la Universidad de Milán con una tesis sobre la poesía de Luis García Montero. Actualmente es profesora adjunta de E/LE en la Universidad de Milán-Bicocca e investigadora postdoctoral en la Universidad de Bergamo. Es miembro del Proyecto de Investigación del Plan Estatal (I+D) "Poéticas de la Transición (1973-1982)," ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE), y sus campos de interés son la poesía española contemporánea y actual, con énfasis en los procedimientos retóricos de la ironía y de la écfrasis.

# Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución<sup>1</sup>

## Two books of prose poems by Luis García Montero as places of revolution

Giuliana Calabrese, Università degli Studi di Bergamo

En 1979, el joven poeta granadino Luis García Montero ganó el Premio Federico García Lorca con su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, publicado un año después por la Universidad de Granada en la colección Zumaya.

El mencionado libro era de filiación vanguardista, que derivaba sobre todo del profundo conocimiento e impregnación del autor de la vanguardia histórica, gracias en particular a sus estudios sobre la escritura de Alberti que confluían en su tesis doctoral (1986).<sup>2</sup> Sus poemarios posteriores se alejarían de esta experimentación en favor de un alto grado de realismo, pero no se trató de un viraje paulatino ni natural, sino que el cambio se debió más bien a un rechazo voluntario de la primera fase creativa que dejó *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* “al margen de la evolución normal” de su poética, por admisión del propio García Montero (*Poesía* 555). Dos pasajes experimentados por el poeta provocaron ese giro estético:

uno, literario y cultural, facilitado por la ampliación de un horizonte canónico y tradicional de lecturas [. . .], [e]l otro, de índole ideológica y vital (“sentimental”): la salida de una atmósfera burguesa y el descubrimiento de otra realidad que, más allá de ese ambiente protector, invitaba al compromiso. (García Candeira 27)

En su producción posterior a 1979, ya desde los versos de *Tristia* (1982), sobrevivió muy poco de la experimentación vanguardista y de la quiebra del lenguaje de su primer poemario; el rótulo al que Luis García Montero pronto quedó vinculado, con otros y otras poetas del entorno literario granadino de la época, y que contaba con el trasfondo teórico del magisterio de Juan Carlos Rodríguez, fue el de una escritura poética que abogaba por la figuración, la verosimilitud y la contención expresiva como modos de afianzar una ideología de filiación marxista, recuperando además matices ilustrados en la elaboración estética e histórica de los sentimientos (García Montero, *El sexto día* 136).

En las casi cuatro décadas siguientes y en los poemarios que han trazado su recorrido, el poeta-profesor siempre ha reivindicado el carácter ideológico de la literatura, entendiendo el discurso literario desde una dimensión de intimidad proyectada en la colectividad histórica y, sobre todo, desde una concepción moral. Esta postura comprometida es evidente en los poemarios publicados entre 1982 y 2008, aproximadamente. Sin embargo, pese a la fidelidad a dichos planteamientos teóricos, como señala Xelo Candel Vila, “algo ha cambiado en el poeta” (Prólogo 17):

Desde *Vista cansada* (2008) observamos un progresivo escepticismo que se traduce [. . .] en su obra poética [;] en una línea similar están tanto los

libros de poesía que le siguen—*Un invierno propio* (2011), *Balada en la muerte de la poesía* (2016) y *A puerta cerrada* (2017)—como en sus ensayos *Los dueños del vacío* (2006) e *Inquietudes bárbaras* (2008). (Ibid. 17-18)

Se trata de un cambio que el propio poeta anticipa en su ensayo *Los dueños del vacío* (2006) ya desde la primera página del prólogo: “La experiencia poética acaba identificándose de manera impertinente con la desilusión. La lucidez desmiente las quimeras, y los poetas descubren que, después de todos sus vuelos y sus melancolías, son únicamente los dueños del vacío” (11). Sin embargo, como se adelantaba, el primer cambio en la escritura del granadino se produjo justo después de la publicación de su poemario de exordio y lo atestigua el hecho de que *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980), con *En pie de paz* (1985) y *Rimado de ciudad* (1981-1993) se volvieron a publicar juntos algunos años después en *Además* (1994), ‘además’ de la línea de la intimidad y de la experiencia en la que el poeta se reconocía, existen estas publicaciones al margen de su poética (García Montero, *Poesía* 555).

El primer punto de inflexión, que se condensó en los años posteriores a la publicación de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* hacia la tendencia realista de un sujeto ficcional, ha tenido consecuencias no solo en el recorrido literario de García Montero sino también en su visión de la modernidad poética, que en el momento de escritura de su primer poemario parecía ser para el granadino sobre todo de base negativa. Un momento de ruptura parecido, que en opinión de Candel Vila empezó a gestarse en 2008, como se ha señalado, alcanza su magnitud en *Balada en la muerte de la poesía* (2016): se retoman en este libro algunas de las características formales de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, como el uso del poema en prosa y cierta imaginería irracional que incluso pueden suponer la rehabilitación de una modernidad negativa en la poética

del autor. El propósito de este artículo, por lo tanto, es establecer un vínculo entre el primer poemario de Luis García Montero y *Balada en la muerte de la poesía* para rastrear en la tendencia vanguardista y en la forma del poema en prosa unos vínculos de significación.

## La vertiente negativa de la modernidad

Luis García Montero hereda el concepto de “modernidad negativa” directamente de la época vanguardista de dos de sus grandes maestros poéticos, Federico García Lorca y Rafael Alberti. El concepto radica en el momento de tránsito que se produce entre el Romanticismo y la vanguardia: para García Montero, el fracaso de la Ilustración origina un acendramiento subjetivo, un momento de caída icariana del que solo se puede emerger con la recuperación de los valores colectivos y una postura comprometida, características evidentes en su trayectoria poética posterior a *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* y en su obra ensayística. La vuelta al realismo planteada por los manifiestos de la *otra sentimentalidad* y por el recorrido escritural del propio García Montero no consiste en “privilegiar el eje social en detrimento de la consolidación del sujeto poético sin fisuras” (Candel Vila, Prólogo 13). La reconciliación con las estrategias convencionalmente conocidas como realistas ocurre más bien con una permanencia latente de algunas experimentaciones literarias, que, en opinión de Candel Vila (*El realismo*), contribuye a una recuperación del concepto aristotélico de mimesis en su acepción de imitación verosímil; dicha acepción admite asimismo la incorporación de elementos irracionales o no materiales a una poética de tendencia figurativa, característica que la estudiosa condensa en el sintagma “realismo dialéctico.” El adjetivo “dialéctico” se recupera en términos hegelianos y se aplica a la poética del granadino para hacer referencia a la síntesis entre la intimidad y la

historia (o entre lo real y lo ideal), presentes tanto en los seres humanos como en el contexto concreto de sus propias vidas.

Gracias a la perspectiva “realístico-dialéctica” con la que se enfocan los poemarios posteriores a 1979, el viraje de la poética de García Montero parece incluso suavizarse, y sin embargo hay que acercarse a su obra teniendo presente que se inaugura desde la problematización del territorio vanguardista heredado (Scarano 2004: 49-78), en el que el lenguaje no produce sino incomunicación.<sup>3</sup>

En opinión del poeta, las vanguardias se caracterizan por “una ruptura lingüística [entre significante y significado] basada en una apuesta subjetiva, con la que se intenta recuperar un origen, supuestamente immaculado” (García Candeira 61). En la poesía de los referentes vanguardistas de García Montero, como es la del Rafael Alberti de *Sobre los ángeles*, dicha práctica de ruptura lingüística se debe a cierta conciencia de vacío subjetivo y de caos ontológico, “del que es principal responsable un lenguaje incapaz de establecer relaciones entre el sujeto y el mundo” (Ibid. 112). La consecuente autonomía del lenguaje poético y el difícil contacto con el contexto contingente produce en el poeta una sensación de abismamiento (es Ícaro que se cae al agua) ante una nada desprovista de ataduras empíricas. El fallo reside en el momento en que la palabra poética desvela esa nada, emanada del retiramiento de la realidad de la que el lenguaje sería el mejor delatador. La negatividad, por tanto, procede del vacío que el verbo poético delata e instaura en la época moderna y que conduce a una búsqueda de identidad instalada en la conciencia de una ausencia. Es un sentimiento que, en el ejemplo de Rafael Alberti que reverbera en el primer poemario de García Montero y de “la marca de soledad que todos llevamos dentro” (García Montero, *Además* 14),

sólo puede ofrecer el vacío como identidad, la conciencia de un desarraigo histórico [. . .]. Portavoz de la nada, soportando la condición de un

exilio íntimo, el poeta escribe en los movimientos de su propia soledad, en un diálogo con su vacío, y las palabras no se justifican como la expresión de una identidad, sino como la precipitación inmóvil de una conciencia. (García Montero, *Los dueños* 49-50)

El descubrimiento vanguardista del óxido de las nostalgias y de las utopías es evidente en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (Calabrese, “Entre”) y, después de una trayectoria poética de absoluta confianza en los valores colectivos, comunicativos e históricos, García Montero recupera esa voz de “alguien instalado en la pérdida” (*Los dueños* 50) en 2016 en el poemario *Balada en la muerte de la poesía*. Es este un libro de un tiempo “que corresponde a una sociedad mercantilista donde se imponen la utilidad, el cinismo y la desmemoria, donde quedan relegadas la estética y la inteligencia” (Jiménez Millán 1035) y que marca definitivamente el cambio que ha empezado a vislumbrarse en la poética del granadino desde 2008. En este artículo, la lectura de *Balada en la muerte de la poesía* se enfocará en los vínculos que el poemario establece con *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* a través del tema de la incomunicabilidad, de algunos motivos recuperados de la novela policiaca y, por último, de la forma del poema en prosa.

## Las voces del vacío proclaman la incomunicabilidad con el sistema

Empezando por la incomunicabilidad, en su trayectoria posterior a 1979 el poeta-profesor trata de contrarrestar esa conciencia con cierta atención a lo empírico. Como contrapartida a la vertiente negativa de la poesía moderna, derivante de la nostalgia vanguardista y utópica por un estadio prelingüístico (Calabrese, “Entre”), García Montero reivindica un modelo lírico que corrija la tendencia ensimismada de raíz romántica para posibilitar una mirada cívica, que se realiza mediante el compromiso social y una estética

realista que convierten el poema en un lugar de encuentro comunicativo. El recorrido de la tendencia estético-ideológica inaugurado por *El jardín extranjero* (1983) se demuestra, por lo tanto, amparado por otra proyección, esta vez en una tradición moderna positiva, que contrarresta aquella negatividad con un optimismo de raíces ilustradas.

Sin embargo, en los dos paréntesis creativos de 1979 y de 2016 se produce una desviación del modelo lírico que se ha centrado en la herencia ilustrada y en lo experiencial. “Todo amor tiene un principio y un final, [. . .] todo compromiso se cierra igual que una puerta, igual que una canción deteriorada, igual que las cenizas y las urnas,” escribe García Montero en *Balada en la muerte de la poesía* (53). Así pues, hay que profundizar en qué sentido se producen el principio y el final, y averiguar si el cierre es hacia adentro o hacia afuera del territorio lírico configurado por el poeta.

En su ensayo de 1983 *Visión y ceguera*, Paul de Man relaciona el poder de la palabra poética con el desvelamiento de una nada que emana del retiramiento de la realidad empírica. Sobre la línea horizontal de la progresión histórica, en opinión de de Man se proyecta la verticalidad del entendimiento que gira en torno al vacío y que “se aproxima a la verdad a través de la mentira, que asciende en la caída” (Rodríguez-Vecchini XIX).<sup>4</sup> Dicha caída, la “precipitación inmóvil de una conciencia” que ya se ha apreciado en García Montero (*Los dueños* 50), es una anagnórisis que de Man vincula con la muerte, que posee un rigor formal rastreable en imágenes de negatividad radical: “el sujeto ha vivido el vacío dentro de sí, y la ficción inventada, lejos de rellenar el vacío, se afirma a sí misma como una pura nada, nuestra nada afirmada por un sujeto que es el agente de su propia inestabilidad” (Lezra LXXIX).

El reconocimiento que de Man compara con una muerte (y que revela la ausencia de casualidad en el título *Balada en la muerte de la poesía*) origina el tránsito a una forma superior de conciencia: aquella que tiene muy presente que el lenguaje, pese a las

aspiraciones heideggerianas de nombrar la presencia del Ser, no logra sino su desvanecimiento y vacío.

En *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* se creaban imágenes de vacuidad, empezando por la fragmentación de la persona poética que “descubre su propio vacío” y que expresaba esta revelación a través de un “discurso fragmentado, en el que el yo se hace tú, y él, y vosotros, y ellos” (García Montero, *Los dueños* 71), entidades anónimas del libro que se manifestaban como símbolos de incomunicación entre el hombre y el sistema (García Montero, *Confesiones* 9-14) y que, por lo tanto, adquirían la forma de una declaración de vacuidad subjetiva. El primer texto del poemario no dejaba lugar a dudas, ya que en ello la afirmación que sellaba la fragmentación y la indefinición del sujeto era contundente: “Estás ausente” (*Y ahora* 11), sentencia evidenciada también a nivel gráfico ya que se trata de una frase que de por sí sola constituye un párrafo del poema en prosa que la contiene.<sup>5</sup> La entidad que descubría en el vacío su única identidad seguía presentándose como “[u]n fantasma [. . .]. Una sombra inconsciente que gravita al borde de los ojos” (12); y la voz poética le recordaba: “eres minúsculo delante de los años, y te impresionan el tiempo que nos llevó aprender hasta el último dato de aquello que no importa” (14).

Dando un salto de casi cuarenta años, también *Balada en la muerte de la poesía* se inaugura con una sentencia que parece no dejar esperanza ninguna y que introduce al lector en un contexto de desaparición y ausencia más desolador aún: “La poesía ha muerto, dice” (19). Debido precisamente a la presencia de la muerte, también se pone de manifiesto la desaparición de todos los referentes cuya herencia creativa y sentimental contribuyen en la definición de la poética de García Montero: “La poesía ha muerto y cada uno de sus conjurados desaparece en el espejo” (25), afirma la voz poética; “Rafael no está, Ángel no está, Jaime no está, Javier no está, José Emilio no está, Rosalía no está y además nunca tuvo teléfono” (23). Bajo el impacto de

su conciencia reflexiva, la persona poética ve desaparecer su propio reflejo, conformado por los ecos de todas las voces poéticas que lo han plasmado a lo largo de los años y de los versos y que, con él, se diluyen en la superficie del espejo.<sup>6</sup> La reflexión sobre la entidad poética fantasmal empezada en 1979 se retoma ahora con el alto nivel de impersonalidad del sujeto, que “en el espejo de la autorreflexión se convierte en el objeto de su propio pensamiento” (de Man 84).

El sujeto es vulnerable y sabe que su voz se encuentra en dificultad a la hora de afirmarse como presencia. La voz poética se escruta, tanto en este poemario como en el de 1979, hasta el punto de reflexionar sobre su propio origen y sobre el de la palabra.<sup>7</sup>

En *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, la perversión del origen immaculado de la palabra se poetiza con el símbolo de la muerte por agua. Además de esta imagen tan eliotiana, que se va a profundizar a continuación, la humedad lorquiana del agua estancada empapa todo el poemario de 1979 e indica

la inexistencia de fuentes, de estados prístinos a los que acudir para reconducir el curso de un mundo que siempre ha existido como manifestación de una voluntad ciega y letal. La única semilla que se le ha permitido al poeta es la de la muerte [. . .]. Un sentido de anterioridad desplaza la muerte como única promesa de que pueden participar todas las cosas, que quedan así constantemente mutiladas y frustradas de antemano. (García Candeira 187)

Es la promesa de muerte que se cumple precisamente en *Balada en la muerte de la poesía*, donde un cuerpo sin vida, el de la poesía, impone su presencia desde el primer texto: “La poesía ha muerto, es una noticia. Puede verse el cadáver mientras la gente huye de sí misma, mira hacia otro lado” (19). La línea que la muerte empezó a trazar en el poemario de 1979 continúa en el poema VII

de *Balada en la muerte de la poesía*, que se abre con un heptasilabo contundente: “Estás muerto, Lucrecio” (31). No es casual la evocación del autor del *De rerum natura*, puesto que desde el punto de vista científico de la obra latina se abordaban temas de la física para intentar explicar las leyes del universo y que invitaban a desconfiar de la presencia de seres sobrenaturales. Con la declaración de desaparición incluso de Lucrecio, García Montero recuerda que no solo ha muerto la poesía o sus voces emblemáticas sino también los dioses: “Si mueren los dioses se acaba el miedo, la rabia contra nosotros mismos. Si el agua es clara en el estanque, nos acostumbramos a ver los peces que forman parte de nosotros” (31). Pero en este poemario nunca se puede confiar en la claridad del agua y, con el ritmo de un endecasílabo que encierra la inexorabilidad del *De rerum natura*, “es la naturaleza de las cosas” (31), la negra humedad acuática deja entrever los rastros de la muerte: “Pero estás muerto, Lucrecio, amigo mío, ya no sirve tu meditación y la nada vuelve hoy a su vertedero, y los peces muerden ciegos el cuerpo del ahogado” (31).

La presencia de un “ahogado” recuerda que en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* la muerte por agua o incluso el suicidio tirándose al vacío de unas olas<sup>8</sup> evocaban una caída en el lenguaje: las figuras icarianas presentes en el primer poemario de García Montero sentían la seducción del vacío, de un impulso heroico sostenido por un sujeto que se había declarado en rebeldía contra la realidad; Ícaro es el símbolo de la insatisfacción romántica que lleva al frenesí vanguardista (Bagué Quílez, “Ícaro”) y su caída al agua representa el tránsito violento de un estado utópico y unitario prelingüístico a una caída en el lenguaje, cuya consecuencia son los cuestionamientos posteriores del yo poético, de la expresión y hasta del propio mundo que se desvanece ante los intentos del hombre y de la palabra para aprehenderlo.

En *Balada en la muerte de la poesía* ya no hay caídas voluntarias de parte de los personajes que deambulan por las páginas, pero sigue presente la muerte por agua, que ahora parece

plantear la posibilidad de purificación y regeneración a manera de resurrección después de un fallecimiento. Gracias a este recurso, García Montero crea una imagen del mundo homóloga a la que denunciaba T.S. Eliot en la sección “La muerte por agua” de su *La tierra baldía* (85), aunque, claro está, vista desde una escala, una geografía y un momento histórico distintos, pero quizás con la misma actitud vanguardista. Al igual que en el poema de T.S. Eliot, en el libro de García Montero se propone una reflexión sobre los efectos de la muerte, del tiempo y sobre la posibilidad (o no) de volver a una integridad en un universo de decadencia y esterilidad.

## Una muerte anunciada: huellas del género negro

“Si [*Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*] era un homenaje entusiasta al género negro, ahora estamos ante un *thriller* en el que el sujeto se convierte en testigo de una muerte anunciada” (Bagué Quílez, “Canción”). A pesar de la presencia en *Balada en la muerte de la poesía* de algunos motivos y algunas referencias al campo semántico propios de la novela negra,<sup>9</sup> hay que recordar que en este libro la muerte de la poesía “[n]o fue un crimen” (*Balada* 21), sino que “fue la ejecución dictada por los años cuando deciden quedarse sin estación y sin tiempo” (21). Explica el autor: “Utilidad, mercantilismo, demanda, eficacia, nuevos tiempos, caracteres, prisa, ayer: es el vocabulario de esta muerte” (29). Bajo el epígrafe de Jaime Gil de Biedma que abre el poemario y con el que García Montero reconoce que “no es el suyo este tiempo,”<sup>10</sup> sirviéndose de la dimensión temporal vuelve a desconfiar de la comunicación en el poema VIII, donde se recupera la teoría filosófico-científica de Lucrecio gracias a la afirmación de la ausencia de Dios: “El tiempo ya no es una oración. El tiempo no tiene Dios, pero tampoco tiene sujeto, verbo o predicado” (33) y, en uno de los últimos textos del libro, “quizás el tiempo se convierte en un sospechoso” (55).

Con la polisemia que García Montero desencadena a partir del término “oración,” se establece una idea de tiempo desligado de una cronología y de un orden rígidos, esto es, a la condición fantasmática de la persona poética se añade ahora la ausencia de sustantivos y del tiempo. La corporeidad, los nombres y las coordenadas temporales son ámbitos que encierran al sujeto a la terrenalidad, pero prescindiendo de ellos se vuelve a la dimensión prelingüística anterior a la caída en el lenguaje, tal como se vislumbraba en el verso de *Sobre los Ángeles* “[t]odo anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo” (Alberti 427). La ambición utópica de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* con la que se anhela un estadio anterior al de la pérdida se va difuminando, como se ha dicho a lo largo de estas páginas, en la fase de realismo dialéctico posterior a 1979 gracias a la fe en la capacidad figurativa de la palabra poética. Sin embargo, en *Balada en la muerte de la poesía* vuelven a adoptarse la mirada nostálgica y la obsesión por la derrota y por el tiempo, ahora escindido en una dimensión de dualidad: por un lado se afirma la temporalidad sin ordenación divina ni sintáctica, por el otro la caída ha condenado al sujeto a desenvolverse en el tiempo histórico contemporáneo, tachado de culpable por la muerte de la poesía.

El momento actual es el sospechoso, pero lo que interesa en esta escena del crimen no son ni el culpable ni el cadáver, sino el proceso de búsqueda e investigación, tal como ocurría en el poemario de 1979. El hecho de por aquellos años de Transición democrática pudo idearse un libro como *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*—además, en el mismo año en que *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán fue galardonado con el premio Planeta—encuentra una explicación en las palabras del propio Vázquez Montalbán: “[en ese momento] el intento de una literatura policiaca española [era] el único referente auténticamente transgresor de lo literariamente correcto [. . .] porque había que entenderla no como retrato moral y ejemplar de los desastres de la criminalidad

sino de los desastres de orden social, y porque recuperaba un discurso de conciencia crítica” (84). En aquel entonces, por tanto, el género negro correspondería a la necesidad de rehistorificar la posmodernidad y de reivindicar la memoria y la sospecha como instrumentos del conocimiento. El personaje poemático de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* pudo convertirse en el representante de esa necesidad que intentaba satisfacer en el escenario neoyorquino, una de las ciudades más emblemáticas de toda la poesía hispana del siglo XX (Neira *Historia, Geometría*); en su proceso de búsqueda, los fragmentos de su corporeidad se reducían a un ojo que ve (Calabrese, “Entre”) o a lo que la mirada de los demás percibían de él.

Como señala Juan Carlos Rodríguez, la clave de la novela policíaca está en el hecho de que un hombre privado (el *private I* que se solapa al *private eye*) tiene que solventar los problemas que los hombres públicos han dejado sin solución (Salvador). En este tipo de escritura, lo importante es el hecho de que el enigma no tiene más valor que el de un esquema que permite el recorrido del héroe privado por la selva aparentemente sin sentido de la dimensión pública. Si en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* la voz poética deambulaba por las calles de Nueva York presentando una incógnita indefinida con la misma actitud de búsqueda de un detective, en *Balada en la muerte de la poesía* ya no hace falta presentar un enigma (y además no se exhiben crímenes): solo se presencia al “teatro de la muerte urbanizada” de la poesía, que ha llegado a su tiempo de sepultura y para la que se prepara “un formulario de migración para la nada” (*Balada* 55).

La esencia auténtica del género negro se condensa, en opinión de Raymond Chandler, en una “ética de la visión,” como indica también Juan Carlos Rodríguez (367). En las obras que se adscriben a este género y en el primer poemario de García Montero sí

se verifica en la mirada del personaje poético una fusión entre *private I* y *private eye* (Calabrese, *La consecuencia* 147), pero en *Balada en la muerte de la poesía*, además de la falta de comunicabilidad,<sup>11</sup> tampoco se asegura el conocimiento del mundo a través de la vista y lo confirman las ilustraciones de Juan Vida, que “aportan un desasosiego visual a la inquietud que produce la lectura” (Bagué Quílez, “Canción”). “Juan Vida pone rostros humanos a estas estaciones verbales, en un vía crucis de muerte al que asistimos como parte de un cortejo fúnebre” (Scarano, “Reseña” 268). En *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* el sentido de la vista no solo se adscribía a las funciones propias del género negro, sino que adquiría la misma significación que García Montero le atribuía a la fase vanguardista de Alberti: “Los ojos se han atrevido a mirar, se han rebelado en las alcobas contra un rey en tinieblas, y han descubierto una realidad más trágica” (García Montero, *Los dueños* 68-69). En *Balada en la muerte de la poesía*, el poeta da un paso más hacia la misma dirección tomada por Alberti: “Abrir los párpados no parece una buena decisión” (Ibid. 69) porque la única visión garantizada es la de la fragmentación impuesta sobre “la ilusión unitaria de la modernidad y de su interiorización en el sujeto” (Ibid. 70).

Las miradas que se le delegan a Juan Vida,<sup>12</sup> como se especifica en la portada del poemario de 2016, son retratos que interpretan los textos en prosa de García Montero y cuyo trazo gráfico remarca la imposibilidad de confiar en la vista, ya puesta a prueba en la poética del granadino desde 2008 con *Vista cansada*. El sujeto poemático que deambula por *Balada en la muerte de la poesía* no se propone como “el delator de las manzanas mordidas” (*Balada* 23), afirma en el poema III junto a un retrato que recuerda a Rafael Alberti y cuyos ojos están tapados por las dos mitades de una manzana, quizás la misma “manzana picada” del gaditano (Alberti 44).





Fig. 1 Juan Vida en Balada en la muerte de la Poesía 22.

Imágenes 1-5 reproducidas con el consentimiento de ©Balada a la muerte de la poesía 2016 | Juan Vida.

“Tampoco existen los ojos del insomnio, del miedo a la verdad y la insuficiencia pálida de una mentira,” sigue García

Montero (25; fig. 2) o la vista se sorprenderá por la luz artificial o por la noche de los artificios (33; fig. 3):



Fig. 2 Juan Vida en *Balada en la muerte de la poesía* 24.



Fig. 3 Juan Vida en *Balada en la muerte de la poesía* 32.



Fig. 4 Juan Vida en *Balada en la muerte de la poesía* 34.



Fig. 5 Juan Vida en *Balada en la muerte de la poesía* 36.<sup>13</sup>

De Man vuelve a ser de ayuda para la interpretación simbólica del motivo de la visión y de su imposibilidad en este poemario porque en *Balada en la muerte de la poesía* se solapan aún más las vertientes creativas y teóricas (o críticas) de García Montero en la relectura de la modernidad negativa:

La visión (*insight*) parece surgir, entonces, de un movimiento negativo que anima el pensamiento del crítico, un principio no declarado que tiende a alejar su lenguaje de la postura que afirma, pervirtiendo o disolviendo el compromiso expuesto hasta el punto en que llega a vaciarse de sustancia, como si la posibilidad misma de la afirmación hubiera sido puesta en entredicho. Y, sin embargo, es esta labor negativa y aparentemente destructiva la que conduce a lo que podría llamarse, legítimamente, visión. (de Man 116)

La visión simbólica a la que conduce *Balada en la muerte de la poesía* puede interpretarse a través de un análisis de la forma textual, ya que tanto en este poemario como en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* la constante tensión hacia la nada se plasma en poemas en prosa, forma que se retoma no como mera casualidad sino en un intento de establecer un debate sobre la presencia de la modernidad en la poesía española reciente.

## La clave interpretativa del poema en prosa como forma de la modernidad

En su estudio sobre Cernuda y el poema en prosa, James Valender (1984) explica que los románticos acabaron para siempre la distinción entre verso y prosa relativa a la caracterización del primero por la rima y el metro. Concibiendo la poesía como expresión del espíritu de la naturaleza, de las analogías o de las correspondencias que hacían del mundo un todo armonioso, en la época romántica

se atacaron los atributos externos de la poesía (rima y metro) y se puso énfasis en los elementos que se consideraban más idóneos para dar expresión a la visión poética, es decir, el ritmo y la imagen. En la composición de *Balada en la muerte de la poesía*, Luis García Montero se aparta del principio antimétrico, corroborando la idea de que son el patrón rítmico, la imagen poética y la disposición gráfica los factores decisivos para clasificar el poema en prosa (Márquez). Esta predisposición recuerda lo que Luis Cernuda escribió en su artículo “Bécquer y el poema en prosa en español” (1959) con relación a *La Creación* de Gustavo Adolfo Bécquer y que también resulta válido para el análisis del poemario de García Montero:

nos aparece como una suerte de poesía en prosa, dividida como está la composición en trozos de prosa de extensión no muy desigual, precedido cada uno de números romanos, para indicar su equivalencia con las estrofas en verso [. . .]. Léase toda la estrofa primera, y tal vez se perciba que ahí, en efecto, era intención de Bécquer utilizar a excepción del verso todos los recursos literarios de la poesía. (*apud* Márquez 132)

A principios del siglo XX, en Europa se produjeron nuevas posibilidades estéticas debido a varios factores: la crisis en el repertorio métrico tradicional, que favoreció la experimentación del verso libre; la emancipación de la *poetic diction*, la gramática codificada de la lengua literaria en contraste con la lengua común (Mazzoni 131-32); y la idea de la modernidad cual “terremoto psíquico” (Magris) que llevó a la ruptura de la integridad del sujeto gnoseológico y lingüístico, obligándolo a replantearse su presencia y esencia en el mundo debido a las nuevas coordenadas surgidas de la crisis de la modernidad. Tal como ocurrió con el género negro, también el poema en prosa se afirmó como forma moderna (Valender; Paz) que implicaba un replanteamiento de esa vertiente negativa de la modernidad

rastrear en los maestros vanguardistas de García Montero, incluyendo no solo a Rafael Alberti y a Federico García Lorca, sino también a Juan Ramón Jiménez con su *Diario de un poema recién casado* (1917), que introdujo definitivamente en la literatura española el poema en prosa de corte urbano con Nueva York como fondo.

El recurso al poema en prosa, más concretamente en la forma de la balada en prosa, encierra un replanteamiento de la negatividad moderna porque “como forma moderna, implica una liberación no sólo literaria, sino metafísica y social, de ahí las connotaciones políticas que algunos autores han visto en ella” (Utrera Torremocha, *Teoría* 18). La tensión entre el elemento prosaico y el lírico y la difícil cuestión de establecer un género definitivo presenta una de las características más constantes entre la crítica de esta práctica: “la tendencia a entenderlo como lugar de revolución manifiesta o latente [...] [porque] muestra la lucha con la tradición y la convención como un esfuerzo liberador” (Estrella Cozar). Aunque siga respetando las expectativas lectoras, se trataría, desde un punto de vista de la teoría marxista (Terdiman), de una forma de contradiscurso sobre el género literario que encierra una reflexión más amplia, incluso acerca de la persona poética, cuya ontología vuelve a cuestionarse en *Balada en la muerte de la poesía* gracias a la profundización ofrecida por la forma:

Esta problemática del despojo del hablante, de la inversión del proceso de trabajo, de la dominación del discurso ajeno y, en última instancia, de la ideología, nos lleva de nuevo a la consideración del problema más inmediato planteado por el poema en prosa: el problema de su género y de su intervención en el extenso aparato de prosa aparentemente soberano; sus intentos de revelar una fisura insospechada, una crisis oculta de no identidad propia, dentro del discurso dominante. (Terdiman 295)

Antonio Carvajal señala que el poema en prosa, frente al texto en verso, “tiene un juego distinto de melodía y velocidad [y que] suele hablarse de él como dominio del ritmo del pensamiento” (32). Es decir, la clave para leer el poema en prosa como forma revolucionaria reside precisamente en el concepto de ritmo. A partir de las definiciones elaboradas por Benveniste (2004), Henri Meschonnic (2007) establece una teoría del ritmo como organización del sentido en el discurso. El poeta y lingüista francés recuerda que, en la teoría del signo, primero está la lengua y luego el discurso: “en relación con la lengua, el sujeto hablante no puede tener más que una definición gramatical [a la que] corresponde la definición social del marxismo, que hace del individuo la criatura de las relaciones sociales” (Meschonnic 70). En la teoría del discurso que Benveniste hizo posible con sus definiciones de ritmo, en cambio, “el discurso no es un empleo de los signos, sino la actividad del sujeto en y contra una historia, una cultura, una lengua” (Ibid. 70). Dentro del discurso, la relación del ritmo con el sentido y con el sujeto de la escritura<sup>14</sup> libera al primero del dominio de la métrica (Ibid. 72).

Rechazando la dualidad de forma y fondo, Meschonnic elabora una teoría sobre la subjetivización en el poema y recuerda que la distinción entre poesía y prosa es histórica y no universal: lo que caracteriza la literariedad es el ritmo con el que subjetividad e historicidad se imprimen en la obra literaria. Se producen por lo tanto algunas consecuencias debidas a dicha reelaboración del concepto de ritmo: en primer lugar, este acercamiento permite superar las oposiciones binarias habituales entre forma/contenido, letra/espíritu, voz viva/escritura muerta, sonido/significado, poesía/prosa. La hipótesis de Meschonnic se convierte en una muy poderosa estrategia antidualista, que enfrenta la continuidad y dinámica del ritmo a la antihistoricidad de la semiótica y de la métrica haciendo que el ritmo se convierta en una manera de pensar el tiempo.<sup>15</sup> Hay que recordar, en

este sentido, que en *Balada en la muerte de la poesía* el sospechoso es el tiempo, entendido en su ordenación histórica y cronológica pero no rítmica (tiempo y no *tempo*). La poética del ritmo conduce a un nuevo punto de vista heraclítico, que constituye una crítica de todos los dualismos implicados por el modelo de signo. En segundo lugar, y como ya se ha señalado, a diferencia de otros críticos de la metafísica del signo, Meschonnic afirma que el ritmo de un texto produce un nuevo tipo de sujeto: un individuo histórico diferente del ahistórico de la teoría del signo. Mientras que el sujeto lingüístico se presenta en todas partes como una forma vacía que rellenar, las personas poéticas aparecen como sistemas rítmicos, dinámicos y proliferantes, como, por cierto, ya había señalado Mallarmé: “toda alma es un nudo rítmico” (211).

En la poesía del siglo XX se rompe la restricción del binomio clásico de métrica y rima y las estructuras rítmicas se construyen a partir de la configuración de una pluralidad de elementos en el texto. En la teoría de Meschonnic, el ritmo se separa de sus identificaciones clásicas para convertirse en forma en movimiento y expresión de una persona poética que proyecta su oralidad y corporeidad. Estos tipos de movimiento se dejan sentir intensamente en la estructura textual de los poemas en prosa de *Balada en la muerte de la poesía*, donde, a pesar del vacío ontológico que proclama en su proceso de búsqueda, la forma tangible del yo poético no ha de leerse dentro de la teoría del signo sino del discurso: el sujeto ontológico fantasmático sigue siendo un “dueño del vacío” y, “después de haber llegado al fondo pantanoso de las identidades y de los vínculos sociales” (García Montero, *Los dueños* 19-20), se ve despojado de nombre, cuerpo y tiempo cronológico, pero sigue afirmándose como persona poética en forma de voz y de ritmo. A través de este, el sujeto puede incluso volver a apropiarse de su corporeidad y, en este sentido, resulta evidente la resurrección vanguardista después de una muerte (o después de la clausura de una fase poética), porque, como

afirma Amelia Gamoneda, “el ritmo es índice del cuerpo en el lenguaje” (156). Podría no ser casual, por lo tanto, la elección del poema en prosa de raigambre vanguardista para condensar la búsqueda corporal y ontológica del yo poético después de momentos de viraje escritural:

Nos damos cuenta de que el cuerpo inscrito en la poesía moderna ya no es sólo el cuerpo perceptivo que sostenía la idea de ritmo. El cuerpo de la poesía moderna es complejo, es el “cuerpo vivido” y el “cuerpo propio” de la fenomenología, la “imagen del cuerpo” del psicoanálisis, el cuerpo neurobiológico, el cuerpo poliforme de la cultura, y su inscripción como dinamismo produce un índice, por así decirlo, poco reconocible. La localización de esas huellas corporales necesita de un cuerpo lector capaz de reconocerlas como índices, un lector capaz de inscribir su cuerpo en el texto de modo que no reconozca ya solamente ritmos, sino también dinamis-mos. El cuerpo lector funciona pues como interpretante en esta operación de la poética moderna mediante la que el texto lingüístico y legible de un poema se convierte en símbolo de un sentido poético; un sentido poético inscrito previamente en el texto mediante dinamis-mos, pero que sólo se evidencian si opera el interpretante. (Gamoneda 159-60)

Conviene aclarar “que en la teoría métrica actual se suele reservar el término ‘metro’ al patrón abstracto del verso, mientras que ‘ritmo’ estaría referido a la actualización o ejecución de ese patrón, es decir, al patrón real” (Utrera Torremocha, *Estructura* 29).

En la exploración rítmica de *Balada en la muerte de la poesía* se aprecia una heterogeneidad de disposiciones que puede observarse en todos los poemas en prosa, llegando a suponer “la anulación del ritmo prosístico en favor del versal” (Ibid. 59). Esta estructura plurirítmica moldea en el cuerpo textual un vaivén de latidos o golpes de entre los cuales

surge fluctuante la voz del sujeto poético. El ritmo de los versos que pueden individuarse y que van alternándose (en la mayoría heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos) articula las imágenes poéticas y la sintaxis a una cadencia métrica con tres consecuencias: concede importancia al ritmo del pensamiento, disuelve las fronteras entre forma expresiva y género, y hasta alcanza una protoforma, la dimensión comunicativa anterior a la caída anhelada; en esta dimensión prelingüística tampoco hay diferencia entre prosa y verso: “una concepción análoga se plasma en las poéticas surrealistas que entienden prosa y verso—verso libre—como expresión original primitiva” (Ibid. 48)<sup>16</sup> y “en las poéticas surrealistas, [que entienden] el poema en prosa [...] como forma más cercana al inconsciente y la verdad personal” (Ibid. 110).

## Recapitulación

En este artículo se ha demostrado el vínculo existente entre el primer poemario de García Montero y *Balada en la muerte de la poesía* (2016), libro en el que se rehabilita la imaginación irracional y la forma del poema en prosa para establecer un debate sobre la presencia de la modernidad de base negativa en la poética del autor. Si *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* establecía las bases, aunque de signo negativo, para confiar en la palabra poética, en el poemario de 2016 se puede apreciar un viraje en la obra de García Montero con la vuelta a la concepción creativa que caracterizó su exordio. Sin embargo, en *Balada en la muerte de la poesía*, “la poesía ha muerto, dice” (19), pero su ritmo sigue: si la poesía ha muerto, para la comunicación quizás se pueda confiar todavía en el sujeto poético ya que la actividad literaria (que no el lenguaje) plasma a través del texto un “yo” completo rastreable en el ritmo, interpelando al lector para que, incluso con la realización oral de la lectura, tome parte en la búsqueda y en la construcción de este nuevo sujeto contagioso, histórico y transhistórico.

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

<sup>2</sup> Se trata de un estudio exhaustivo de las vanguardias en general y de la obra de Rafael Alberti en particular ejecutado desde el prisma conceptual de Juan Carlos Rodríguez, director de la tesis citada. La interpretación que García Montero realiza de la evolución albertiana revela que en ella se pueden rastrear los índices de una reticencia ante los instantes de radicalidad en el manejo del lenguaje. El punto de ruptura de la palabra poética del gaditano posterior a *Sobre los ángeles* (1929) guía una determinada lectura de cierta tradición, en la que la crisis de Alberti (que verifica la actuación de la negatividad lingüística como subtexto específico) sería determinada por su filiación romántica.

<sup>3</sup> La crisis biográfica se hace literatura al hacerse estilo, para adentrarse en la crisis ideológica del sujeto moderno y en las contradicciones del poeta contemporáneo, escindido entre el deseo de expresar a través de la palabra una verdad interior y la lucidez que desmiente no solo las posibilidades expresivas del lenguaje, sino la condición sólida, pura, real, de las verdades interiores (García Montero, *Los dueños* 57).

<sup>4</sup> En este sentido, es emblemático el poema de José Ángel Valente titulado precisamente “Ícaro”:

Sobre la horizontal del laberinto  
Trazaste el eje de la altura  
Y la profundidad.  
Caer fue sólo  
la ascensión a lo hondo. (40)

<sup>5</sup> Desde Brooklyn la noche te margina. Abajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que le llegue el orgasmo.

Estás ausente.  
Pero todo discurre como si no tomaras los ojos de un viejo espiando el último reducto de los parques a oscuras. Acechas amantes, y te amanece el cuerpo—sonámbulo casi—. Y es que acaso en este punto sepas lo que eres, y tus manos contemplan aquello que

prohibiste de ti mismo.  
 Tímidamente amigo de la muerte.  
 ¡Aquel amanecer desde el Puente de  
 Brooklyn! (García Montero, *Y ahora* 11)

<sup>6</sup> “En el espejo del salón cae una luz de jardín provinciano, late un rumor de pasos, pero no está tu imagen. Aunque cruces delante del espejo, ya no existes” (*Balada* 25).

<sup>7</sup> Laura Scarano retoma el poema “Garcilaso 1991” para evidenciar, a través del hipotexto garcilasiano, la posición del sujeto poético frente al papel de la palabra:

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.  
 (*Habitaciones separadas* 48)

“Estos versos paradigmáticos [. . .] condensan una proclama programática que centra la poesía en la provisionalidad de la palabra (no en su hipotética eternidad), en su decisivo rol social. [. . .]. Es la palabra de cariz machadiano, como entidad temporal y como manifestación del habla social en acción (no de la lengua como sistema neutro, desvinculado de su uso o anterior a su actuación). Las palabras son personificadas como hijos pródigos que regresan a la casa paterna después de su periplo por el mundo. [. . .]. *Habitaciones separadas* concluye con un epílogo titulado ‘Poética,’ que retoma esta metáfora doméstica de la casa (resuena sin sus esencialismos la imagen heideggeriana del lenguaje como casa del ser, invirtiendo la dirección al proponer al hombre como casa del lenguaje)” (Scarano 2004: 198-99).

<sup>8</sup> “Al fin, libre tu carne ya, te lanzas a un vientre abierto que nunca has superado, mientras te hace feliz el frío acogimiento del último sentido” (*Y ahora* 44). En la acción de lanzarse al agua matricial que no se ha superado, puede leerse también una alusión al estadio prenatal que Luis Cernuda comparaba con la muerte por la ausencia de deseo que se produce en los dos estados. Si, en cambio, se prescinde de las referencias puramente literarias, en estos versos

de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, se puede atisbar la aspiración resurreccional que va a configurarse en *Baladas en la muerte de la poesía* gracias a una clave psicanalítica: “La muerte en las aguas es [. . .] la más maternal de las muertes. El deseo del hombre, dice [. . .] Jung, ‘es que las sombras aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno” (Bachelard 114). Puede otorgarse un sentido adicional al motivo de la muerte por agua gracias a la interpretación que Bachelard hace de ello (Calabrese, *La consecuencia*):

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. (Bachelard 15)

Tal como se aprecia en las palabras de Bachelard, el agua muere en su horizontalidad y esta orientación remite al sentido horizontal que de Man atribuye a la historia frente a la verticalidad del sujeto. Margarita García Candeira (47) explica la equiparación del elemento acuático con la historia en la poética de García Montero y aclara la lectura que el poeta granadino hace del agua en las obras de Lorca y Alberti, relacionando la recuperación de la vertiente negativa de la materia acuática con formas fantasmales e inestabilidades de sentido.

<sup>9</sup> Entre las muchas referencias mencionamos, por ejemplo,

“No fue un crimen. [. . .]. Hay muchas huellas y un lugar. Hay una esquina en la que encontraron un cadáver. [. . .]. Se han registrado huellas digitales, hojas secas, un cuervo, un número de teléfono escrito a toda velocidad [. . .]. Había muchas cosas, pero ningún signo de violencia” (21); “O quizás el tiempo se convierte en un sospechoso” (55).

<sup>10</sup> En relación a esta cita, Xelo Candel Vila señala que “marca la postura de un yo poético escéptico ante una realidad que ha ido alejándose de los valores del humanismo tradicional” (Prólogo 25).

<sup>11</sup> Si la senda por la que huir de los abismos lingüísticos de la incomunicación y del vacío subjetivo es la historia y la comunicación poética, postulados planteados en *Y ahora ya eres dueño* y argumentados a lo largo de toda la poesía de García Montero posterior a 1979, en *Balada en la muerte de la poesía* parece imposible recuperar la confianza en la comunicación: el ser del hombre ya no se acentúa en el lenguaje. Si en el poemario *La intimidad de la serpiente* (2003) el epígrafe de Hölderlin “Somos una conversación” aseguraba que “Somos una conversación desde que hay tiempo, desde que el tiempo es tiempo, ‘desde [que] es una conversación el fundamento de nuestra existencia” (Heidegger, citando a Hölderlin 1992 61), en el poema XIV de *Balada en la muerte de la poesía*, el propio Hölderlin, junto a Neruda, Ajmátova y García Lorca, se ha vuelto invisible. Hay muchos ejemplos relativos a la comunicación frustrada en el poemario de 2016: “[la gente] evita contestar” (19); “lo dice la emisora del adiós, la triste voz azul que me hace compañía. Habrá nubes mañana y un viento solitario que llamará a las puertas sin esperar que nadie responda” (27); “Las muertes empiezan por las palabras y las palabras se aburren en el agua hervida de los periódicos” (29); “las palabras respiran con dificultad” (29); “en el buzón se graba la soledad amena de un mensaje” (37), etc.

<sup>12</sup> Querría expresar mi agradecimiento a Juan Vida por el envío y el permiso de reproducción de sus obras en el texto.

<sup>13</sup> Hay más ilustraciones en el poemario que pueden leerse desde esta perspectiva dialéctica de visión e imposibilidad de ella, como por ejemplo las que acompañan los textos IX y X (figs. 4 y 5), donde las hojas de la navaja crean un vínculo intermedial con la conocida escena del ojo seccionado en el cortometraje *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, quizás la película más representativa del cine surrealista; desde esta perspectiva se puede leer también la imagen asociada al texto XII, en la que el retrato con los ojos tapados por un rectángulo negro semitransparente parece ser el del propio García Montero, que en el texto correspondiente sienta a su personaje poético en la noche del museo de sus propios poemarios, donde “[d]esaparecen los puentes, los autorretratos, los crucificados [. . .], la luz de una ventana” (35); o incluso la ilustración siguiente, relativa al texto

XIII, donde el retrato de una muchacha tiene tres tachaduras en forma de x que le tapan los ojos y la boca. El texto que acompaña esta última “visión” mencionada podría ser la única referencia neoyorquina en el poemario, estableciendo un lazo más con *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*. El endecasílabo “es el código de la caja fuerte” (43) sugiere una pista para leer el texto como un mensaje que decodificar, empezando por los números que abren el poema en prosa desbloqueando su contenido: “Cero. Siete. Cero. Cuatro” (43), siguiendo el orden mes-día en que se escriben las fechas en el inglés de Estados Unidos, podría aludir al 4 de julio, Día de la Independencia. Parece corroborar esta hipótesis la elección en el texto del sustantivo “multitud” (“Todas las multitudes son pequeñas”), en evidente vínculo intertextual con los “paisajes de la multitud” que vomita y que orina de *Poeta en Nueva York* (García Lorca, Obras 143-44), y más específicamente con el primero de los dos. Por la correspondencia de Lorca (*Epistolario* 621), sabemos que en su viaje a los EE. UU. decidió visitar Coney Island, escenario de “[p]aisaje de la multitud que vomita,” precisamente durante el Día de la Independencia, en 1929; además, el campo semántico que se enlaza entre el poema de Lorca y la “pequeña multitud en formación de entierro” de García Montero es evidentemente el de la muerte, sobre el que gravita el sentido de los primeros versos del poema lorquiano (con términos como “agonizantes,” [v. 4], “calaveras,” [v. 6], “cementorios” [v. 11], “muertos,” [v. 13]). Al dominio de la muerte se le añade en el poema de Lorca—y en todo el poemario, como bien es sabido—el campo semántico de un capitalismo voraz, que encuentra su eco en el verso de García Montero “He bajado al entierro a través de los cajeros automáticos” (43). En esta base semántica de muerte y capitalismo, puede que el escenario neoyorquino de García Montero adquiera en este poema el perfil de una alusión al 11S, evocado por pasajes que remiten a cómo la cultura ha contado la narración de los atentados terroristas. Los mensajes de adiós guardados (l. 2), las llamadas sin respuesta (l. 3-4), las estatuas y las tumbas vacías (l. 5), el mundo sin palabras (l. 6), los “rostros que se han quedado en blanco, cuerpos sin rostro y sin papel” (l. 11-12), podrían remitir a las imágenes que la conciencia colectiva guarda de aquel día, a partir del cual la nación que se creía invulnerable (como una caja fuerte) tiene una herida abierta (“una ciudad bombardeada,” l. 19). El “optimismo cruel” (Berlant) de la nación, ya latente en Estados Unidos y enfatizao



después del 11S, es el discurso que ya no cree en las aspiraciones ideológicas de un estado que se creía inatacable, y sin embargo se sigue necesitando al sistema en una relación adictiva corrosiva: García Montero, de hecho, se dirige hacia la conclusión de su texto con la referencia a “[u]na clave, una venda en los ojos” (l. 19), la misma venda que tapa los ojos de la niña de la ilustración, pero proporcionándole al crítico y al lector una “visión” nítida.

<sup>14</sup> Meschonnic establece una diferencia entre el sujeto de la enunciación (dentro de la teoría del signo), que corresponde a un universal lingüístico ahistórico, y el sujeto de la escritura (dentro de la teoría del discurso), que en cambio es un individuo, una noción cultural e histórica (70-72).

<sup>15</sup> Como ya propuso Aristóteles, por cierto, definiendo el ritmo como una “ordenación del tiempo” (Spang 90). La musicología y la versología tradicional suelen partir de esta definición en su conceptualización de ritmo.

<sup>16</sup> La estudiosa explica el deseo de unir prosa y verso en las formas líricas modernas por el afán de volver a las formas primitivas ilustrándolo con la opinión de don Miguel de Unamuno:

En efecto, si es como algunos enseñan que ni lo orgánico brotó de lo inorgánico ni esto es una reducción de aquello, sino ambas diferenciaciones de un estado primitivo de la materia, estado inestable y caótico, es muy fácil que ni el verso sea una sistematización de cierta prosa ritmoide, ni la prosa una reducción del verso [. . .], sino que prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión, protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representan los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. (*apud* Utrera Torre-mocha, *Estructura* 48)

Es interesante la referencia de Unamuno a los salmos si se explica recuperando las palabras de Luis Cernuda a propósito de *La Creación* de Bécquer, que ya se ha mencionado en estas páginas: “nos aparece como una suerte de poesía en prosa, dividida como está la composición en trozos de prosa de extensión no muy desigual, precedido cada uno de números romanos, para indicar su equivalencia con las estrofas en verso” (*apud* Márquez 132).

También los textos de *Balada en la muerte de la poesía* están precedidos cada uno de números romanos y los poemas en prosa del poemario son 22, exactamente como las 22 estrofas que componen muchos de los salmos del Antiguo Testamento y que han ejercido su influencia en la transmisión de algunos poemas al castellano antiguo (véase Franchini).

## Obras citadas

- Alberti, Rafael. *Obra completa I. Poesía* (1920-1938), editado por Luis García Montero Aguilar, 1988.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 1942. FCE, 1978.
- Bagué Quílez, Luis. “Canción triste de García Montero.” *El País*, Babelia, 26 abril 2016, [https://elpais.com/cultura/2016/04/19/babelia/1461075866\\_143355.html](https://elpais.com/cultura/2016/04/19/babelia/1461075866_143355.html).
- . “Ícaro vuela de nuevo: Arte y ensayo en Claudio Rodríguez y Víctor Erice.” *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 24, 2015, pp. 109-24.
- Benveniste, Émile. “La noción de ‘ritmo’ en su expresión lingüística.” *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, 2004, pp. 327-25.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke UP, 2011.
- Calabrese, Giuliana. “Entre desgarró y cicatrices: huellas transtextuales en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* de Luis García Montero.” *La nueva literatura hispánica*, vol. 21, 2017, pp.147-66.
- . *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi post-moderni nella poesia di Luis García Montero*. Ledizioni, 2016.
- Candel Vila, Xelo. “El realismo dialéctico de Luis García Montero.” Prólogo a Luis García Montero, *Una melancolía optimista: Poemas*, Visor, 2019, pp. 9-34.
- . *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis García Montero*. Universitat de València, 2003.
- Carvajal, Antonio. *Poética y poesía*. Fundación Juan, March, 2004.
- De Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. 1983. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Eliot, Thomas Stearns. *La tierra baldía*. 1922. Círculo de Lectores, 2001.

- Estrella Cozar, Ernesto. "El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético." *Dissidences*, Hispanic Journal of Theory and Criticism, vol. 4, no. 7, 2010, s.p.
- Franchini, Enzo. "Ay, Iherusalem ¿una canción de cruzada castellana?" *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, coordinado por Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, vol. 2, Cosmos, 1993, pp. 343-48.
- Gamonedá, Amelia. "Inscripción poética del cuerpo." *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, editado por Miguel Casado, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 155-74.
- García Candeira, Margarita. *Estrategia y melancolía: La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*. Peter Lang, 2012.
- García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. editado por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Cátedra, 1997.
- . *Obras completas I. Poesía*, editado por Miguel García Posada, Galaxia Gutenberg, 1996.
- García Montero, Luis. *Además*. Hiperión, 1994.
- . *Balada en la muerte de la poesía*. Visor, 2016.
- . *Confesiones poéticas*. Maillot Amarillo, 1993.
- . *El jardín extranjero*. Hiperión, 1983.
- . *El sexto día: Historia íntima de la poesía española*. Debate, 2000.
- . *Habitaciones separadas*. Visor, 1991.
- . *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*. Publicaciones Universitarias, 1986, Universidad de Granada, tesis doctoral.
- . *Los dueños del vacío: La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. Tusquets, 2006.
- . *Poesía (1980-2005)*. Tusquets, 2006.
- . *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*. Zumaya, 1980. *Universidad de Granada: Publicaciones Universitarias*.
- Jiménez Millán, Antonio. "Dos libros recientes de Luis García Montero: *Balada en la muerte de la poesía*, *A puerta cerrada*." epílogo a Luis García Montero, *Poesía completa (1980-2017)*. Austral, 2017, pp. 1031-42.
- Lezra, Jacques. "El Cíclope." introducción a Paul de Man, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, 1983. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. LIII-LXXXVII
- Mallarmé, Stéphane. *Prosas*. edición de J. del Prado, Alfaguara, 1987.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Península, 1993.
- Márquez, Miguel Á. "El poema en prosa y el principio antimétrico." *Epos*, no. 19, 2003, pp. 131-48.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesía moderna*. Il Mulino, 2005.
- Meschonnic, Henri. "La apuesta de la teoría del ritmo." *La poética como crítica del sentido*, Mármol-Izquierdo, 2007, pp. 67-95.
- Neira, Julio. *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Cátedra, 2012.
- . Editor. *Geometría y angustia: poetas españoles en Nueva York*. Fundación José Manuel Lara, 2012.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Seix Barral, 1974.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. 1984. Debate, 2001.
- Rodríguez-Vecchini, Hugo. "La visión ciega." introducción a Paul de Man, *Visión y ceguera, Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, 1983. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. IX-LII.
- Salvador, Álvaro. "El poeta que investiga." *Luis García Montero: Complicidades*, monográfico de Litoral, no. 217, 1998, pp. 88-90.
- Scarano, Laura. *Luis García Montero: la escritura como interpelación*, Atrio, 2004.
- . *Las palabras preguntan por su casa: La poesía de Luis García Montero*, Visor, 2004.
- . "Reseña de *Balada en la muerte de la poesía*," *Diablotexto Digital*, no. 1, 2016, pp. 268-71.
- Spang, Kurt. *Análisis métrico*. Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Cornell UP, 1989.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. CSIC, 2010.
- . *Teoría del poema en prosa*. Publicaciones Universitarias, 1999.
- Valender, James. *Cernuda y el poema en prosa*. Tamesis, 1984.
- Valente, José Ángel. *Mandorla*. Cátedra, 1982.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Crítica, 1998.