

“LOS OCHENTA EN SOLEDAD”: ¿GÓNGORA EN LA FRONTERA POÉTICA DE LUIS GARCÍA MONTERO?

JUAN MATAS CABALLERO

Universidad de León

Resumen: El trabajo analiza la creación poética de Luis García Montero como parodia de nuestra tradición clásica, concretada en el poema “Los ochenta en soledad” (del libro *Rimado de ciudad*, recogido en *Además*, 1994) como ejercicio poético paródico de la “Dedicatoria” de la *Soledad primera* de Luis de Góngora. El estudio ofrece un análisis de los aspectos compositivos y estructurales (contexto, tema, personaje, género, estructura, lenguaje poético, tiempos y voces, métrica) de “Los ochenta en soledad”, realizado desde un punto de vista comparativo con la “Dedicatoria” de la *Soledad primera* de Góngora, y una sugerencia sobre el significado de dicho ejercicio poético paródico en la poesía de Luis García Montero.

Resumo: O traballo analiza a creación poética de Luis García Montero como parodia da tradición clásica que se concreta no estudo de diversos aspectos (contexto, tema, personaxe, xénero, etc.) do poema “Los ochenta en soledad”, verdadeiro exercicio paródico da *Dedicatoria* da *Soledad primera*, de Luis de Góngora.

Abstract: The work analyzes Luis García Montero’s poetical creation as parody of our classic tradition, made concrete in the poem “Los ochenta en soledad” (of the book *Rimado de ciudad*, gathered in *Además*, 1994) as poetical parodic exercise of the “Dedicatoria” of the Luis de Góngora’s *Primera soledad*. The study offers one analysis of the formal and structural aspects (context, topic, personage, genre, structure, poetical language, times and voices, metrics) of “Los ochenta en soledad”, realized from a comparative point of view with the “Dedicatoria” of the Góngora’s *Primera soledad*, and a suggestion on the meaning of the above mentioned poetical parodic exercise in Luis García Montero’s poetry.

Palabras clave: Poesía de la experiencia. Luis García Montero. Parodia. Luis de Góngora. *Soledades*.

Palabras chave: Poesía da experiencia. Luis García Montero. Parody. Luis de Góngora. *Soledades*

Key words: Poetry of experience. Luis García Montero. Parody. Luis de Góngora. *Soledades*.

Cuando uno lee el poema de Luis García Montero titulado “Los ochenta en soledad”, de inmediato se hace evidente el eco de los versos de la dedicatoria que precede a la *Soledad primera* de Luis de Góngora.¹ Saltan a la vista, entre otros, los préstamos léxicos y sintácticos que el poeta de Granada adopta del de Córdoba; incluso el mismo título del poema de García Montero parece una recreación, en cierto modo, del título del poema gongorino, que pretendiera reflejar una característica esencial de los tiempos en que el poeta de Granada escribió su poema. Así las cosas, conviene averiguar en qué ha podido consistir la presencia de Luis de Góngora, si no en el conjunto de la poesía de Luis García Montero, al menos en este poema

¹Pueden verse los textos al final del presente trabajo.

que parece un juego literario o una parodia de las *Soledades* de Góngora, más concretamente, de su dedicatoria.

CONTEXTO

“Los ochenta en soledad” es un poema que García Montero incluyó en su libro titulado *Rimado de ciudad* —recogido en su recopilación poética titulada *Además* (1994)— que pareció surgir como fruto del proyecto de realización de un libro-disco que había auspiciado el Ayuntamiento de Granada. Con estas palabras confiesa el poeta dicho proyecto y su intención al asumirlo:

Bajo la dirección de Mariano Maresca, y con la colaboración de Antonio Muñoz Molina, entonces funcionario municipal y estupendo aliado, el Ayuntamiento de Granada puso en marcha y editó un proyecto de libro-disco. Dos grupos de rock y un joven poeta para ponerle letra y música a la ciudad, una imagen distinta a la de los tópicos, a la tierra soñada por mí y al cantar que se vuelve gitano cuando es para ti. Se me ocurrió poner a Góngora encima de una batería, a Jorge Manrique en las cuerdas de una guitarra eléctrica, y utilicé estrofas clásicas para aludir a los bajos fondos.²

PARODIA POÉTICA

Lo que terminó siendo *Rimado de ciudad* (1981-1993) fue creciendo en los años siguientes con otros textos poéticos como la *Égloga de los dos rascacielos* (1984) y los *Anuncios por palabras* (1988). Al cabo de los años, García Montero confesaba lo que pudo haber detrás de aquellos poemas que fueron reunidos bajo ese título común, *Rimado de ciudad*, que ya evidenciaba, entre otros propósitos, un afán paródico y transgresor respecto del clásico *Rimado de palacio*:

Había un poco de todo, algo de broma, el intento de hacer cosas distintas, los tiempos y sus modas, los amores de un amigo, mi amor por los clásicos y una Granada que entonces hervía de ganas, ganas por escribir y pintar y cantar y salir por la noche al bar de siempre para tomar copas y discutir las cosas.³

²Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, *Además*, Madrid: Hiperión, 1994, p. 19.

³*Ibidem*.

Una voluntad paródica que se había dirigido de forma clara a tres obras y tres autores claves de nuestra tradición literaria: las *Coplas* de Jorge Manrique, las églogas de Garcilaso de la Vega y las *Soledades* de Luis de Góngora.

García Montero recuerda unas palabras que, a propósito de su *Égloga de los dos rascacielos*, le había dirigido Jaime Gil de Biedma y que, sin duda, pueden hacerse extensible a todos los poemas de intención paródica, concretamente a “Los ochenta en soledad”: “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”.⁴ En efecto, García Montero desde una decidida convicción ecléctica se dispuso a aceptar el reto de recrear nuestra rica tradición literaria a modo de ejercicio poético que necesita el escritor para conjurar deficiencias y entrenarse para otros proyectos literarios de más calado.⁵ Debajo de esos aparentes juegos poéticos hay, no obstante, una clara asimilación de la tradición literaria a la que García Montero no está dispuesto a renunciar,⁶ sino que siempre forma parte de su propia trayectoria poética. No podemos olvidar que el cultivo de las formas clásicas de García Montero se encuentra en perfecta sintonía con la práctica de poetas pertenecientes a su esfera íntima:

La vitalidad, nada garcilasista y nada 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

⁴*Ibidem*.

⁵En este sentido, el propio García Montero había confesado: “Desconfío del poeta que se dedica solamente a la retórica manifiesta, pero desconfío también del que es incapaz de improvisar un soneto o de escribir endecasílabos sin contar con los dedos. La técnica no lo es todo, pero uno está perdido si no domina la técnica”, *Ibidem*.

⁶Miguel Ángel García había señalado que los poemas de *Rimado de ciudad* “son un índice perfecto del regreso natural a las distintas tradiciones, de la afición por su tratamiento renovado antes que por la ruptura”, “Introducción” a L. García Montero, *Antología poética*, Madrid: Castalia didáctica, 2002, p. 51.

distintas tradiciones, más atentos todos a la creación renovada que a la ruptura.⁷

Para el poeta granadino, más allá de la simple gracia o del mero ejercicio poético, se trata de una verdadera necesidad de volver a la esencia lírica de la poesía: “resultaba imprescindible un sentido eclógico de la lírica, un deseo de conservar la naturaleza del género”.⁸

Pero, veamos de qué forma se concreta la elaboración artística de “Los ochenta en soledad” considerada como parodia de la dedicatoria de las *Soledades* de Góngora. Una parodia que se realiza a modo de una actualización de todos y cada uno de sus elementos poéticos (tema, personaje, género, lenguaje poético, métrica), que son forzados a dar un salto, desde comienzos del siglo XVII hasta finales del siglo XX, para adaptarse a la realidad contemporánea del autor granadino.

EL TEMA

Tal vez donde la parodia y la transgresión de “Los ochenta en soledad” respecto de las *Soledades* de Góngora se haga más enfática sea en el tema que trata y en el ambiente y atmósfera recreados. Como el propio García Montero había confesado a propósito de su primer libro, su intención era la de escribir poemas “con la intención de reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de soledad que todos llevamos dentro”.⁹ Además, no podemos olvidar el contexto —comentado anteriormente— en el que surge “Los ochenta en soledad”: el poema, junto a las otras parodias de Manrique y Garcilaso, que conforman *Rimado de ciudad*, pretendía cantar a la ciudad moderna,

⁷Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, *op. cit.*, pp. 19-20. Luis Antonio de Villena ya había subrayado el gusto por la estrofa y la rima que mostraban los poetas de la generación de García Montero, y cómo él mismo se situaba con su *Rimado de ciudad* entre los poetas que giraban en torno a la tradición clásica; *Fin de siglo. Antología*, Madrid: Visor, 1992.

⁸Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, *op. cit.*, p. 20.

⁹Luis García Montero, *op. cit.*, p. 14.

como Granada, desde una perspectiva actual y distinta de la imagen tópica y hueca que se había explotado sensiblemente.

Por otra parte, no se trataba de una forma individual de enfocar el tema, pues los poetas de la otra sentimentalidad incorporaron la ciudad a sus poemas como uno de los ejes vertebradores de su creación poética. La ciudad no es tan solo un tema literario ni un simple marco o espacio poetizado, sino que ella en sí misma es la nueva sentimentalidad que da vida a la escritura poética, de manera que puede hablarse —en palabras de M. Á. García—¹⁰ de una “sensibilidad urbana”, que tiene mucho más de realidad cotidiana y asumida que de alegría insospechada ante los deslumbramientos modernos o de amenaza y angustia ante la geometría de los rascacielos y el caótico tráfico urbano.

De los diversos ámbitos temáticos o preocupaciones poéticas de García Montero que aparecen como una constante a lo largo de toda su trayectoria poética, uno de los más importantes —junto con el de los sentimientos y el tiempo— es el de la ciudad, hasta el punto de que su poesía podría considerarse —a modo de juego léxico y de homenaje al poeta y amigo Ángel González— un verdadero “tratado de urbanismo”: “No sólo urbaniza los sentimientos, también sentimentaliza las ciudades”.¹¹ Desde esta concepción, parece lógico que el objetivo actualizador del poema gongorino pasara necesariamente por la acción de estas tres constantes o claves poéticas de García Montero, pues hay varios siglos de distancia entre la creación gongorina y el momento actual en el que escribe el autor granadino. El poeta debe huir toda forma de anacronismo,¹² de modo que por mucho gusto y

¹⁰Miguel Ángel García, “Orientaciones para el estudio de la poesía de Luis García Montero”, *op. cit.*, pp. 269-276.

¹¹Miguel Ángel García, *op. cit.*, p. 272.

¹²Luis García Montero, en este sentido, había dicho en su “Trazado de fronteras”: “Respeto las tradiciones literarias, porque soy capaz de admirar todo lo que me enseña y me divierte, pero no hay nada que me parezca peor que el tradicionalismo, el poeta del siglo XVII que sigue escribiendo en el siglo XX, aunque para conseguirlo haya tenido que

respeto que se tenga por la tradición poética, toda recreación debe pasar por el barniz de la actualización marcada por el paso del tiempo, es decir, por la historia. Así, por lo que a la constante urbana se refiere, el poeta debía proceder a un cambio radical del espacio poético, de forma que el ámbito rústico de las *Soledades* se convirtiera en un lugar urbano concretado en una zona marginal, posiblemente de Granada, donde se dieran cita, entre otras variables infalibles, la violencia, el alcohol, las drogas y el sexo.

Desde esta óptica, no hay duda de que García Montero se ha situado en una perspectiva muy distinta de la asumida por Góngora en sus *Soledades*. El poeta cordobés había recreado precisamente la experiencia vital de quien ha huído, fracasado de amor, del tráfigo mundano y corrupto de la corte, y descubre, admirado, las maravillas del mundo natural, rústico (para enfado de sus clasicistas rivales): los campos, las marinas, con sus personajes sencillos y humildes (cabreros, pastores, aldeanos), con sus productos prístinos y puros (leche, cecina, miel, gallos, gallinas, cabras, etc.), con sus objetos industriales (cuchara, lino, etc.), con sus costumbres (boda, juegos, comidas, etc.). Es decir, que el poeta cordobés había transgredido la tradición eclógica y pastoril que recreaba una naturaleza hermosa en su quintaesencia, una naturaleza irreal y artificial en la que los pastores eran nobles o cortesanos disfrazados, dedicados solo a cantar sus penas de amor y en la que la naturaleza nunca adquiriría una concreción y cercanía más allá de los tópicos elementos del *locus amoenus*, a pesar de que iba apareciendo un campo léxico cada vez más próximo a nuestra geografía paisajista. Góngora transgredió completamente esa tradición pastoral y piscatoria que terminó actualizada en su realidad cotidiana, y fue ese mundo rústico el que exaltó con su belleza humilde y vulgar, de modo que instauró una poesía —si se me permite el

morirse muchas veces y reencarnarse otras tantas, cada vez en un pueblo perdido y con unas camisas más feas”, *op. cit.*, pp. 12-13.

término— más realista e íntima que puso las bases para la posterior renovación poética.¹³

En este sentido, es ahora el poema de don Luis el que ha sido sometido a la acción poética desacralizadora, de manera que García Montero proyecta una intención paródica respecto de las *Soledades*, pero también y sobre todo respecto de la tradición lírica más cercana a su tiempo que, en el fondo, es la verdadera destinataria del efecto satírico que subyace en la parodia.

De forma similar, García Montero ha transgredido la tradición literaria que había poetizado el tema de la ciudad. No es momento de hacer balance de la suerte literaria de este tema, pues basta recordar cómo desde que Juan Boscán confesara su felicidad al compartir su vida con su amada esposa en el marco de la ciudad de Barcelona, hasta el cántico extasiado y crítico a la vez de los vanguardistas y sobre todo de los poetas de la Generación del 27, la ciudad como tema había gozado de un largo y fructífero recorrido literario. Estos últimos supieron cantar a la ciudad desde la admiración poética por sus innovadores adelantos, sus grandes edificios, sus anchas avenidas, sus tranvías y coches, etc.; pero también supieron, con García Lorca a la cabeza, verla con sus maravillas y miserias, y la ciudad pasó a ser la ciudad de cieno, la ciudad capitalista deshumanizada e injusta. García Montero ahonda en esa veta lorquiana y transgrede la imagen idílica de la ciudad, que ahora lo es todo, es el ámbito en la que todo sucede, y donde la experiencia poética debe realizarse porque es en ella donde transcurren nuestras vidas. Salvo el contexto en el que surge “Los ochenta en soledad”, nada hay en el poema que nos indique que la ciudad de referencia sea Granada; como con el anónimo pasotilla, nada se evoca de ella, de modo que puede quedar confundida con cualquier otra ciudad moderna. Ha dejado al margen de la ciudad su

¹³ Acerca de la transgresión temática e ideológica llevada a cabo por Luis de Góngora en sus *Soledades*, puede verse: Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987, pp. 483-532; Antonio Carreira, “La novedad de las *Soledades*”, *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, pp. 225-237.

pasado nazarí, y tampoco se han repetido los tópicos huecos y retóricos que la identificaron con un minoritario y exclusivo paraíso cerrado o con un mayoritario jardín soñado y cantado por todos. No es ahora la ciudad que antes —en *El jardín extranjero*— había poetizado García Montero, la ciudad moderna de posguerra donde se daban cita las derrotas históricas y la vida amarga y melancólica de la dictadura. En una vuelta de tuerca, la ciudad reflejada ahora es también escenario, pero sobre todo es protagonista, es una ciudad habitada y viva, no solo marco contemplado y sentimental, en la que tienen cabida los barrios marginados, las drogas y el alcohol, los taxis, los semáforos, las madrugadas de sexo, las reuniones de amigos, etc.¹⁴ En definitiva, es la ciudad cantada en lo que tiene de hermoso y feo contemplado en su devenir cotidiano y vulgar, en su circunstancia histórica, la ciudad capitalista que refleja las miserias de una sociedad injusta, pero que también, cómo no, da una oportunidad al sueño de su transformación.

El ámbito urbano donde ahora vemos al pasotilla se corresponde con el espacio marginal de la ciudad, aunque en ese deshumanizado y violento ámbito haya un instante para el amor. Como se había dicho, el amor es otra de las constantes a lo largo de toda la trayectoria poética de García Montero. No es precisamente en este poema el tema central, pero sí aparece en la tercera parte del poema cuando el pasotilla se dispone a ir para descansar a montar en su moto a la “chorva enamorada” que lo consuele. Está

¹⁴La ciudad terminará conformándose como una constante en la poesía de Luis García Montero. Bastará recordar cómo Andrés Soria Olmedo, a propósito de *Tristia*, había destacado la importancia de la ciudad en la poesía de *la otra sentimentalidad* y, concretamente, de García Montero: “Elemento clave en este poemario es la ciudad y sus sobresaltos, marco de las voces, incomparable por ser signo de lo cotidiano, correctivo de cualquier sentimiento arcaico, más bien que teatro consabido de contempladores ociosos”; “Sentimientos fechados”, *Litoral. Complicidades. Luis García Montero*, 217-218 (1998), p. 92. Francisco Brines también ha subrayado la importancia de la ciudad como marco y entorno de *Habitaciones separadas*; “Tres perspectivas diversas”, *Litoral, op. cit.*, p. 100. Y Juan Carlos Rodríguez ha destacado el significado ideológico de la ciudad en la poesía de García Montero; *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid: Hipérior, 1999, pp. 174-175.

claro que el poeta se ha alejado por completo de las coordenadas ideológicas que adquiere el amor en tiempos de Góngora. Esa concepción idealista que proyectan del amor las corrientes amorosas que configuran su discurso ideológico —neoplatonismo, amor cortés y petrarquismo— está ausente de nuestro texto, que, asimilado a los años finiseculares de la pasada centuria sólo podría reflejar un amor directo, inmediato, donde se busca y se consigue la satisfacción sexual. Ni siquiera hay tiempo suficiente para devaneos ni preparativos, pues la urgencia de la huída exige, además, que la ansiedad sexual se satisfaga encima de la moto. En una escena de violencia urbana, como es la huída desenfrenada, ha habido un espacio para el amor, pero un amor que se resuelve conforme a la velocidad de los tiempos, sin rendir tributo alguno a ninguna concepción idealista del amor, más propia de otros tiempos y de otras clases y condiciones sociales: ni la idealización y castidad de los poetas áureos,¹⁵ ni la triste represión del amor en los tiempos de la dictadura franquista.

El amor aparece —como, por otra parte, suele ser frecuente en la poesía de García Montero— con un tono erótico.¹⁶ La situación en la que el pasotilla se dispondrá a escoger a la chorva enamorada no parecía la más idónea, y precisamente por ese raro momento para el amor sorprende que, en plena huída, el pasotilla piense en dar reposo a sus miembros —término que ahora adquiere su valor polisémico, pues se refiere también al sexo del

¹⁵En este sentido, también Góngora fue una excepción a su tiempo, pues en su *Polifemo* había llegado a plasmar el triunfo del amor en la realización física del amor entre Acis y Galatea, que el lector podía ver tras una hermosa lluvia de “negras víolas, blancos alhelies”; véase Robert Jammes, *op. cit.*, pp. 452-461 y 475-482.

¹⁶Lo erótico se perfila como una constante en la poesía de Luis García Montero. Ya lo había señalado Andrés Soria Olmedo con ocasión de Tristia: “cómo escribir de amores, hoy, aquí; cómo completar una educación sentimental. No fundar lo erótico de nueva planta, sino acercarse de otro modo a los viejísimos temas (amor-muerte, ‘amore-amaro’), temas que —no lo olvidemos— no han existido siempre, puesto que las formas no varían de modo gratuito, sino en relación estrecha con la vida de los hombres”, “Sentimientos fechados”, *op. cit.*, pp. 91-92.

pasotilla. Para ese reposo tendrá que escoger a la “chorva enamorada”, que llegará a la plenitud sexual encima de la moto, “corrida”— otra palabra que no solo significa “avergonzada”, como en el Siglo de Oro, sino sobre todo “satisfecha” sexualmente. La plenitud del cuadro erótico se alcanza cuando el pasotilla quede también sexualmente satisfecho y “derrame” su testimonio en la mano de la “chorva enamorada”.

El placer no llega en este caso por la lectura y la inmortalidad que se derivarán de los versos entregados al prócer ilustre por el poeta, sino que será, pájaro en mano, la satisfacción sexual, junto a la mercancía del camello, la que le proporcione a los “miembros” del pasotilla su único ratito de gloria.

Bajo estos parámetros, y salvando las distancias, resulta curiosa la coincidencia transgresora de García Montero con la de Góngora, pues si éste, en definitiva, poetizaba la realidad cotidiana y vulgar del ámbito villano transgrediendo el mundo idealizado de la tradición eclógica y pastoril, aquél le daba estatuto poético al mundo urbano en su vida cotidiana y marginal, transgrediendo la tradición lírica burguesa de la ciudad de Granada; si Góngora supo vincular el sentimiento al paisaje rústico, también García Montero ha sabido confabular los sentimientos al mundo urbano.

PERSONAJE

Entre la dedicatoria de Góngora y el poema de García Montero hay una diferencia fundamental en los respectivos protagonistas de sus dos anécdotas poéticas. El destinatario de Góngora es el duque de Béjar, don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor (1577-1619), grande de España, marqués de Gibraltor y conde de Belalcázar. Conviene recordar que a este mismo personaje habían sido dedicadas, entre otras obras, en 1605, las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa, y la primera parte del *Quijote*, de Miguel de Cervantes. Como se sabe, con estas dedicatorias a personajes principales los escritores perseguían algún tipo de favor que culminara sus pretensiones cortesanas. En estas dedicatorias era tópica la presentación del destinatario

—como había marcado Garcilaso— en la realización de sus tareas u ocios, que solían ser, en el *negotium*, el ejercicio del gobierno o poder político-administrativo, o la guerra, y, en el *otium*, el ejercicio venatorio; actividades propias de la condición nobiliaria del personaje. En este caso, el poeta nos muestra al duque de Béjar en una actividad propia de su *otium*: el ejercicio cinegético, un fragmento bastante extenso que ocupa la parte central de la dedicatoria, y que, según Jammes,¹⁷ es “el más largo, más denso y más suntuoso de todo el poema”. Así, vemos en una muestra excelente del carácter pictórico de las *Soledades* cómo Góngora nos presenta al personaje ilustre aprovechando su ocio en una hermosa escena de caza, en un paisaje rústico bellísimo en el que no faltan los montes nevados, el río cristalino, el césped y la fuente para refrescarse; el duque ha sido presentado como un diestro y valiente cazador de osos, a la par que bondadoso con el poeta, quien elogia su alcurnia y condición nobiliaria y le pide que escuche sus versos que lo cantarán.

Quizás no esté de más recordar que, como la parodia de “Los ochenta en soledad” se centra en el fragmento de la dedicatoria y no en las *Soledades* propiamente, se ha destacado como personaje al duque de Béjar; pero no debemos olvidar que el verdadero protagonista del poema de Góngora es el anónimo peregrino, que, desencantado, ha abandonado el mundo hostil de la corte, y que, a diferencia del pasotilla, también parece tener una condición noble (por su juventud y belleza), y no actúa, pues se limita a contemplar (Jáuregui lo llamó el “mirón”), admirado, el mundo más puro, inocente y feliz que descubre en el ámbito rústico, y tampoco sabemos sus intenciones ni proyectos.¹⁸ Como dijo Carreira, más que un personaje de novela es “una

¹⁷Robert Jammes, “Introducción” a Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid: Castalia, 1994, p. 74.

¹⁸*Ibidem.*, pp. 47-50.

sensibilidad frente a unos estímulos” y “más que el “peregrino de amor” residuo del petrarquismo se nos antoja un romántico”.¹⁹

De forma muy distinta, el personaje que protagoniza la anécdota poética de “Los ochenta en soledad” es un pasotilla al que vemos en su actividad habitual o, si se quiere, en su *negotium* y *otium*, pues para este ciudadano suburbial no hay tregua, pues siempre anda en permanente marcha y huída. Frente al aristócrata rústico, con ilustre alcurnia y nobiliario escudo, el pasotilla es un personaje urbano, marginal y anónimo, que no tiene nada, y que está todo el día trapicheando para sobrevivir, borracho y fumado, que sale herido de su huída de la policía, y que con fortuna, al final de su huída, intentará conseguir más madera y el consuelo de una chorva. Nada más que esta anécdota sabemos del personaje, pues el poeta se ha mostrado totalmente distante sin dar más información, sin dirigirse a él de forma directa, sin pedirle ni prometerle nada.

GÉNERO POÉTICO

La cuestión del género de las *Soledades* fue, sin duda, una de las cuestiones más controvertidas en la batalla que libraron amigos y enemigos del poeta cordobés.²⁰ Lo cierto es que Góngora tomó cuanto necesitó de todos los géneros, pero no encorsetó su poema plenamente en ninguno. La crítica más certera ha optado por considerar el género del poema como una suerte de híbrido épico-lírico dedicado a cantar un asunto humilde, por lo que se trata de un poema a contracorriente tanto por su forma como por su contenido.²¹ La misma dedicatoria contribuye a subrayar la estructura anómala del poema: es una obertura de las *Soledades*, pero es también una definición y síntesis del poema a la par que se convierte en uno de sus pasajes culminantes. Este fragmento parodiado por García Montero muestra los rasgos

¹⁹Antonio Carreira, “La novedad de las *Soledades*”, *op. cit.*, pp. 228-229.

²⁰Véase Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del silo XVII*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 84-89, donde además ofrece la oportuna información bibliográfica.

²¹Antonio Carreira, “La novedad de las *Soledades*”, *op. cit.*, p. 226.

propios de toda dedicatoria tan frecuente en la poesía eclógica desde los tiempos de Garcilaso, de modo que, como tal obertura, podría decirse que se convirtió en un género poético en sí mismo que contiene unos elementos constantes: presentación o definición del propio poema (asunto, tono, etc.); dedicatoria propiamente dicha al prócer, presentado en una de sus actividades (*negotium* / *otium*), y al que se pide que lea el poema; y la recompensa inmortal que le proporcionarán los versos dictados.

Evidentemente, “Los ochenta en soledad”, aunque parodie la dedicatoria de Góngora, no ha sido concebida a modo de obertura y, por lo tanto, no presenta ninguno de sus rasgos mencionados. Curiosamente, sorprende que el efecto paródico no se haya acusado de forma notoria en la cuestión del género, pues el poema de García Montero muestra un carácter híbrido de manera similar al de Góngora, a pesar de las diferencias que se observan en otros aspectos (tema, tono, estilo, etc.). “Los ochenta en soledad” parece seguir la tendencia constante que se aprecia en la poesía de finales del siglo pasado, es decir, frente al lirismo, una preferencia por el carácter narrativo.²² Álvaro Salvador, uno de los poetas más cercanos a García Montero, había señalado que en el proyecto poético nacido en la Florencia andaluza no hay géneros perfectamente delimitados y diferenciados, de manera que poesía, novela y teatro se dan la mano en el artificio literario.²³ García Mon-

²²Miguel García-Posada, “Prólogo” a *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica, 1996, p. 18. Luis García Montero había dicho: “Como la poesía es un género de ficción, el autor debe decidir mucho más que las palabras utilizadas, le resulta necesario pensar bien la situación, el lugar desde donde se habla, el punto de vista, el decorado de los sentimientos, la estructura de la historia y todo lo que afecta la verosimilitud de un nudo sentimental, que necesita, como todos los nudos, un planteamiento y un desenlace”, *Aguas territoriales*, Valencia: Pre-textos, 1996, p. 28.

²³Así había dicho sobre *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*: “el que los poemas de este libro estén escritos en prosa (poética) parece un hecho totalmente coherente con el proyecto que los ha producido. No hay géneros; no hay poesía por una parte y novela por otra (...). Todo es lo mismo, el mismo hecho material, pero que, acostumbrado a la mirada de formas y reglas, necesita el trazo de un puente”, “El poeta que investiga”, *Litoral*, op. cit., pp. 89-90.

tero, desde su primer libro, ya mostró una clara tendencia por la ruptura de los géneros poéticos gracias a una suerte de mixtura y asimilación de tales códigos tradicionales. Su elección de la hibridación genérica es, entre otras cosas, una forma de “responder a las contradicciones de la vida moderna”.²⁴ En este sentido, tal vez no sería erróneo hablar también en “Los ochenta en soledad” de un poema escrito en género épico-lírico, pues, aunque no estemos ante un personaje heroico ni noble, sí se nos cuenta una de las aventuras cotidianas de un marginado suburbial, que evidencia la miseria de la sociedad contemporánea, y no falta tampoco el sueño o el deseo íntimo de amor, aunque sea expresado de forma directa y al margen de los cánones amorosos de las tradiciones amatorias idealistas.

ESTRUCTURA

El afán paródico —aunque, tal vez, habría que hablar más bien de *mímesis*— parece observarse en la división estructural que se aprecia en “Los ochenta en soledad”, que parece seguir a su modelo gongorino, pues ambos textos podrían ser susceptibles de dividirse en tres partes. En contra de la imagen de continuidad ininterrumpida que presentan las *Soledades*, la dedicatoria parece mostrar una estructuración tripartita bastante claras: 1) una primera parte (vv. 1-4), que puede considerarse como una definición del poema; 2) una segunda parte central (vv. 5-32), mucho más extensa, de 28 versos, en la que el poeta apostrofa al destinatario, el duque de Béjar, y nos lo presenta en su *otium*, en una escena venatoria, y al que pide que se deje hallar de su verso ya que se lo ha dedicado; 3) y la tercera parte (vv. 33-37), que concluye la dedicatoria en la que el poeta muestra su deseo de que la cadena del escudo del duque de Béjar, con nudo suave y generoso, honre su libertad, perseguida por la fortuna. De esta forma, su Musa agradecida a su bondad, tocará su canoro y dulce instrumento, y el duque no oirá las

²⁴Miguel Ángel García, “Introducción”, *op. cit.*, p. 48.

trompas de la fama (ya que no es un poema heroico), sino la flauta pastoril de Euterpe.

El poema de García Montero no cumple la función de “obertura” del de Góngora que abre y marca el tono y los temas de las *Soledades*,²⁵ sino que se trata de un poema independiente en sí mismo, de forma que los versos no tienen que marcar ninguna pauta que será desarrollada más tarde, ni presenta tampoco referencia alguna a ninguna composición posterior. Así, la división que podría realizarse remite a la anécdota que protagoniza el pasotilla: 1) la primera parte (vv. 1-7) sería la presentación de los pasos del pasotilla borracho, navegante urbano que busca su orientación dando tumbos por las esquinas; 2) la segunda parte (vv. 8-26), más extensa, nos muestra al personaje que calma sus desvelos con un buen colocón, conduce a toda pastilla una moto, arrolla a un policía, queda herido en su carrera, pero, aunque perseguido por la policía, nada podrá detenerlo en su huida; 3) y la tercera parte (vv. 27-39) nos presenta al pasotilla que, para descansar, pretenderá reponer más chocolate y, después, escoger también a una chica que, subida en la parte trasera de la moto, satisfaga su urgencia sexual.

Como ha podido observarse, aunque haya al principio del poema de García Montero una serie de coincidencias léxicas, sintácticas y estilísticas con el comienzo del poema gongorino, las dos partes son muy distintas: en el de Góngora, los cuatro primeros versos cumplen lo que puede denominarse una función metapoética, pues son realmente una definición de las *Soledades*; mientras que en el de García Montero esa primera parte parece ser la presentación del protagonista: la marcha del pasotilla borracho dando tumbos de esquina en esquina de la ciudad. El poema de García Montero carece de la función poética que también se observa en la tercera parte de la dedicatoria gongorina, pues, si en este el poeta muestra su deseo de que lo proteja el duque de Béjar, por cuya bondad su Musa tocará su flauta pastoril,

²⁵Robert Jammes, “Introducción”, *op. cit.*, p. 74.

en referencia a la gran obra que le dedica, en el poema de García Montero la tercera parte corresponde también a la propia anécdota del pasotilla, a su pretensión de descansar con chocolate y amor.

Así pues, puede decirse que en su intención paródica García Montero no prescinde de esas dos partes de la dedicatoria de Góngora, de donde parten además las huellas textuales más evidentes, pero sí prescinde de sus funciones metapoéticas, como la definición del poema y la petición de ayuda y agradecimiento en forma de canto. El objeto principal de la parodia de García Montero se centra en la parte segunda de la dedicatoria gongorina, es decir, en la imprecación o apóstrofe en el que Góngora ha presentado al duque de Béjar en pleno ejercicio cinegético y al que pide que atienda, en un momento de su descanso, a sus versos dedicados.

LENGUAJE POÉTICO

Si en “Los ochenta en soledad” García Montero había desacralizado el gran poema gongorino parodiando el tema, el personaje, la anécdota, el ámbito escénico, en justa correspondencia también tenía que proceder a la parodia y desacralización de su lenguaje poético; de ahí que García Montero nos muestre un lenguaje sencillo, natural, propio del habla coloquial de la ciudad.²⁶ De la misma forma que ha rechazado la grandilocuencia emocional también se rechaza el lenguaje culto y oscuro, y el poeta se expresa

²⁶En no pocas ocasiones, Luis García Montero ha reafirmado esta idea de la necesidad consustancial para su poesía de expresarse con una lengua reconocida por su entorno social. Así, en su ensayo “La poesía sigue siendo útil (a modo de presentación)”, afirma: “La poesía no es la invención de un lenguaje extravagante, sino el tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad”; de forma muy parecida, había dicho, en “Sobre *Las flores del frío*”, “que la literatura no es para mí la construcción inspirada de un lenguaje raro, sino el tratamiento personal de la lengua de la sociedad”; y en su ensayo “Los argumentos de la realidad”, había afirmado: “Pretendo crear también la apariencia literaria de que uso con normalidad la lengua, el vocabulario de todos, el idioma social”; las citas proceden de sus *Confesiones poéticas*, Granada: Diputación Provincial (Colección Maillot Amarillo), 1993, pp. 10, 226 y 237, respectivamente.

conforme al habla de la gente que vive en las grandes ciudades.²⁷ Los poetas de la otra sentimentalidad, y en concreto García Montero, siguiendo a Cernuda, destacaron curiosamente a Campoamor por su acertada opción por una poesía que no se refugiara en el lenguaje específico y diferente de la creación literaria y en una retórica hueca y grandilocuente característica de los poetas románticos, a excepción de Bécquer y Espronceda. Estos poetas intentaron la búsqueda de un lenguaje poético que no fuera impostado y que fuera cercano a la lengua habitual y cotidiana. En esa búsqueda, ya en el siglo XX, situaron como modelos a Antonio Machado, Cernuda y los poetas de los 50 (Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, etc.).

Ese lenguaje coloquial es el que se observa en “Los ochenta en soledad”, aunque no debemos engañarnos, pues el poeta, al fin y al cabo, no escribe como habla, ya que necesita manipular esa lengua para forjar su expresión poética propia, tal y como lo supo ver agudamente Ángel González a propósito de su último libro:

Siguiendo una corriente implantada entre nosotros por Campoamor y prestigiada por Bécquer, Luis García Montero elabora sus poemas en un lenguaje natural, en apariencia directo, aunque diste mucho de serlo, que procede del habla nuestra de cada día. Nadie deduzca de eso que Luis García Montero escribe como se habla (ningún poeta escribe como se habla; la poesía no es tarea de taquígrafos). El habla común es tan sólo la sustancia que él modifica y manipula para lograr una forma de expresión inequívocamente poética. Y suya. (...) En el discurso poético de Luis García Montero, la «normalidad» con que se produce enmascara lo que hay en él de artificioso (en el mejor sentido de la palabra: hecho con arte e ingenio).²⁸

Un lenguaje que si no es antipoético, desde luego huye de ponerse poético, y se confabula con el carácter narrativo, o épico-lírico, de la poesía de García Montero. En este sentido, García Montero también se distancia de

²⁷Miguel Ángel García, “Orientaciones para el estudio”, *op. cit.*, pp. 253-255.

²⁸Ángel González, “*Completamente viernes*: el amor entretanto y entre todo”, en *Litoral*, *op. cit.*, pp. 110-111.

las *Soledades* de Góngora, pues el poeta cordobés mostraba toda su capacidad para ofrecer un lenguaje que, para insidia de sus enemigos, abarcara todos los registros lingüísticos posibles, desde los cultismos más refinados a los simples vulgarismos,²⁹ y fue precisamente en este carácter híbrido donde radicó la novedad de su lengua poética.

A pesar del planteamiento lingüístico tan distinto que se muestra en “Los ochenta en soledad”, García Montero no se privó de ofrecer un guiño explícito a algunos de los procedimientos estilísticos más genuinos del poeta cordobés.³⁰ Así, por ejemplo, no tuvo inconveniente en incorporar a su poema dos versos,³¹ aunque con ligeros cambios, de la dedicatoria de las *Soledades*:

Pasos de un pasotilla son colgante,
Pasos de un peregrino son errante

para entregar los miembros al reposo,
y entregados tus miembros al reposo

Para acentuar el efecto paródico y hacerlo extensible a todo el ámbito del gran poema gongorino, no tuvo inconveniente en usar el que tal vez sea el verso más emblemático de la *Soledad primera*:

Era del año el colocón florido
Era del año la estación florida

Con el empleo de estos versos de Góngora, obviamente García Montero también asume uno de los rasgos estilísticos más definitorios del estilo

²⁹Robert Jammes, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 102-143; Antonio Carreira, “La novedad de las *Soledades*”, *op. cit.*, pp. 233-237.

³⁰Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, en *Góngora y el gongorismo*, vol. V de sus *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1978.

³¹Esta estrategia de usar un verso de Góngora la empleó García Montero en el soneto II (“Por las altas miradas de la espera”) de *El Aguilucho*, que también forma parte de su *Rimado de ciudad*, que termina con el famoso endecasílabo “en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada”; *Además*, *op. cit.*, p. 100.

del poeta cordobés: el hipérbaton. En el primer verso se observa, por un lado, la inversión del sintagma nominal y del sintagma predicado, que se coloca al principio, y, por otro, la separación del sustantivo (“pasotilla”) de su adjetivo (“colgante”) por la intercalación del verbo (“son”). En el segundo caso se observa la anteposición del sintagma preposicional (“del año”) al sintagma nominal del que depende (“el colocón florido”).

En la parodia del estilo gongorino también se observa el empleo de la típica construcción bimembre del endecasílabo que Góngora había usado con frecuencia y acierto (como se aprecia en los versos 4 y 17 de esta dedicatoria)³²: “perdió su sangre sin perder el tacto” (v. 20), un verso en el que el políptoton y la consiguiente reiteración fonética de la forma verbal contribuyen a resaltar el ritmo del endecasílabo; “Silencia la ciudad, la pasma grita” (v. 21), donde se aprecia la construcción en quiasmo dejando los verbos que subrayan la antítesis al principio y al final del verso; “en calles de ciudad rastros de porro” (v. 32) muestra una construcción bimembre que presenta una doble peculiaridad: por un lado, el hipérbaton formado al anteponer el sintagma preposicional al sintagma nominal y, por otro, al presentar, a excepción de la preposición “en” en el primer hemistiquio, la misma construcción: sust. + prepo. + sust.; “que nerviosa y feliz, capaz y alada” (v. 35), es otro endecasílabo bimembre con la peculiaridad de que presenta una nueva bimetración en cada uno de sus dos hemistiquios.

En el proceso mimético del estilo de Góngora también se observa en “Los ochenta en soledad” algún verso que se asemeja a las típicas cláusulas sintácticas que Góngora puso en circulación en la poesía de la época, del tipo:³³ “de un corazón si dulce oscurecido” (v. 5), donde “si” tiene un valor concesivo o adversativo.

³²Dámaso Alonso, “La simetría bilateral”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 117-173.

³³Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, op. cit., pp. 144-167.

También parece observarse cómo el efecto paródico de “Los ochenta en soledad” se procura con la tendencia a la condensación poética suprimiendo o usando escasamente las palabras carentes de significación como artículos, preposiciones y conjunciones, lo que se puede ver en algunos pasajes del poema, vv. 1-7 y 30-32.

No falta tampoco otro de los recursos habituales de la poesía áurea como la alusión mitológica, que Góngora tradujo hábilmente en difíciles y expresivas perífrasis míticas. En “Los ochenta en soledad” hay cabida en el verso 24, “pegaso en el que escapa presuroso”, para mencionar al caballo mítico veloz y alado actualizado ahora en la sinécdoque de la moto del pasota, el “motor”.

Estas semejanzas estilísticas de “Los ochenta en soledad” con el poema gongorino ponen de manifiesto cómo García Montero llevó a cabo un proceso de asimilación de lo que podemos llamar la lengua gongorina, pero, más allá de esta lógica actuación en quien pretende hacer operativa la parodia, también se evidencia que el lenguaje poético de García Montero es un lenguaje no distinto del vulgar, en línea opuesta a lo que la trayectoria poética cultista había procurado desde Juan de Mena a Herrera y Góngora, sino pretendidamente coloquial de forma que se asemejara en todo lo posible al habla de las gentes normales de la calle, lo que, evidentemente, no se ha traducido ni en espontaneísmo ni en descuido. El poeta ha logrado mantener, en una difícil pirueta *manierista*, el equilibrio necesario para hacer posible la combinación de un léxico coloquial —con palabras como “pasotilla, tumbos, borrachera, bordillos, esquinas, ciego, tambaleante, moto, policía, manillar, pasota, pasma, motor, pegaso, camello, porro, chorva, colega”— y culto —con las construcciones sintácticas comentadas y con palabras que en algunos casos ya han pasado a tener un uso normalizado como “colgante, embaucar, dulce, artesano, florido, tambaleante, impacto, sigilo,

corrida”— evidenciando cómo, al fin y al cabo, su lenguaje poético es fruto de una selección precisa y rigurosa.

TIEMPOS Y VOCES

Una de las diferencias clave que se observa en ambos textos se halla en la voz poética. En el poema de Góngora se aprecia cómo el poeta se implica de forma directa en la anécdota, pues, al fin y al cabo, el poeta define su propia composición (“Pasos de un peregrino son errante”) que ha sido inspirada por la Musa,³⁴ invoca teatralmente al duque, a quien se permite pedir que lea sus versos, que “Honre” su libertad perseguida por la suerte, y que él le corresponderá con su inspiración poética. Así pues, la segunda forma del singular del imperativo (“Arrima”, “templa”, “déjate”, “Honre”) es la forma verbal que aparece dominando toda la dedicatoria gongorina. En la primera parte del poema aparece, sin embargo, la tercera persona del plural en presente de indicativo para definir la materia poética tratada en el texto, y también un verbo en tercera persona del singular y en pretérito indefinido para subrayar a la Musa inspiradora del poema. Al final del texto aparece de nuevo la tercera persona del singular, en futuro imperfecto, para anunciar cómo Euterpe hará sonar su instrumento. La escena cinegética que

³⁴Esta invocación ha sido considerada como una señal de la adscripción de Góngora a la idea platónica del furor poético, lo que también podría convertirse en otra diferencia respecto de la convicción aristotélica de García Montero, para quien la creación literaria depende solo del conocimiento y dominio de la técnica poética: “en versiones vulgares o especializadas sigue funcionando la imagen platónica del poeta, esa figura que se aparta de la técnica para hundirse en las sombras brillantes de la posesión. En uno de sus *Diálogos*, el *Ion*, el filósofo distingue a la poesía de la escultura y la pintura, para sostener que los pasos de los poetas no dependen de una técnica objetiva, sino de una llamarada superior que los convierte en seres endiosados y posesos (...). Nunca se vio una manera más delicada de llamarle tonto a alguien, y nunca un insulto fue acogido con tanto orgullo por sus víctimas, que admitieron sin demasiados escrúpulos que la condición del poeta era la falta de inteligencia, la estupidez, a cambio de sentirse endiosados, portavoces de grandes verdades, nunca trabajadores que se dedican a elegir palabras, sino elegidos por la palabra para anunciar sus misterios”, *Aguas territoriales*, *op. cit.*, pp. 14-15. Sin embargo, hay que subrayar que no hay ninguna apelación en este sentido en el poema de García Montero.

se describe, cual si se tratase de un cuadro pictórico, está contada a través de la tercera persona del singular del presente de indicativo.

En el poema de García Montero el poeta no se implica verbalmente en ningún momento, sino que, de forma muy distinta, cuenta de forma objetiva, distanciada, la historia del corrido pasotilla, usando siempre la tercera persona del singular. Sí hay, en cambio, un juego de alternancia temporal que se observa sobre todo en las dos primeras partes, por un lado, y en la tercera, por otro. Así, hasta el v. 26, el poeta nos presenta al protagonista y nos cuenta su historia, no de forma descriptiva, sino como un relato histórico, aunque se trate de una simple o cotidiana aventura. En cualquier caso, el poeta combina el presente con el pasado que sirve para la narración del episodio. En la última parte, aunque no cambia el asunto poetizado que sigue siendo la aventura urbana del pasotilla, lo que se cuenta no ha ocurrido, sino que pertenece al ámbito del deseo inmediato o al próximo objetivo que se pretende procurar el protagonista “para entregar los miembros al reposo”; de ahí que use las formas o aspectos verbales de futuro sugiriendo que la acción se va a realizar. De esta forma, a diferencia del poema gongorino, el poeta se muestra distante en todo momento, sin implicarse de ningún modo ni en la historia ni con el personaje más allá de conseguir transmitir la idea de verosimilitud, que es una de las claves poéticas de García Montero.³⁵

Por otra parte, puede observarse cómo si en el poema gongorino hay dos destinatarios, uno explícito, que es el “tú” invocado, el duque de Béjar, lector inmediato del poema que le ha sido dirigido, y otro implícito que es todo posible lector, en el poema de García Montero solo hay un único destinatario que ni siquiera ha sido nombrado ni apostrofado, pues se trata

³⁵Ciertamente, la verosimilitud es una de las constantes poéticas para García Montero, quien lo ha reconocido en numerosas ocasiones, como, por ejemplo, en “Los argumentos de la realidad”, *Confesiones poéticas*, op. cit., pp. 229-239; y en “De la poesía como género de ficción”, en *Aguas territoriales*, op. cit., pp. 13-32. Véase José Carlos Mainer, “Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero”, *Poesía en el campus*, 26 (1994), pp. 5-8.

del anónimo lector del poema, si bien es cierto que deberá ser —como en el caso de Góngora— un lector cómplice.³⁶

MÉTRICA

La métrica es uno de los aspectos donde mejor se evidencia el carácter paródico de “Los ochenta en soledad”, pues García Montero ha escogido el mismo cauce métrico-estrófico usado por Góngora en sus *Soledades*, la silva métrica: una combinación libre de endecasílabos y heptasílabos con rima. En su época, el poeta cordobés había acertado plenamente al escoger este cauce métrico —que tan solo muy pocos años había comenzado su andadura y que ahora se convertía en la silva más extensa—, que se confabulaba perfectamente con el tema y el género del poema:³⁷ un cauce elástico, carente de historia, que permitía simbolizar en sí mismo la libertad y precisión poéticas procuradas.

La elección de la silva venía impuesta, pues, por la intención paródica, pero también por el gusto y la convicción de García Montero, quien desde siempre había destacado la importancia del “formalismo métrico” para la elaboración poética.³⁸ La creencia personal en el empleo de los metros clásicos se confabulaba con la opinión colectiva de los poetas de su entorno por el empleo del “formalismo métrico”, pues todos los poetas de la otra sentimentalidad habían cultivado el uso de los metros clásicos: “La diferencia radica en que los poetas de la experiencia utilizan la métrica clásica con

³⁶La necesidad de un lector cómplice ha sido subrayada por García Montero (véase *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, pp. 176-177 y 237, por ejemplo), quien lo ha simbolizado incluso en el título de su *Diario cómplice*, como lo ha destacado con acierto Mario Benedetti en “El diario de una Complicidad”, en *Litoral*, *op. cit.*, pp. 95-96.

³⁷Mauricio Molho, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona: Crítica, 1977, pp. 39-81; Robert Jammes, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 143-157.

³⁸Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, *Además*, *op. cit.*, pp. 19-20; recuérdese, más arriba, las notas 5 y 7.

una perspectiva irónica, con humor y distanciamiento en la mayoría de las ocasiones”.³⁹

Además, el empleo de la silva métrica en “Los ochenta en soledad” encaja perfectamente con la estrategia poética seguida en su *Rimado de ciudad*, donde todos los poemas que lo conforman están escritos en distintos metros clásicos: “Espejo, dime” en tercetos encadenados; “Poética” y “El aguilucho” en sonetos; “Égloga de los dos rascacielos” en silva métrica, estancias y octavas; “Coplas a la muerte de su colega” en coplas de pie quebrado; etc.

El empleo de la silva parece, pues, una elección que ni siquiera contradice para nada la trayectoria poética que en este aspecto ha seguido García Montero, quien ha usado de forma más frecuente en su poesía la combinación de endecasílabos y heptasílabos sin rima. En este poema García Montero ha concitado las dos razones principales que explican de forma coherente la excepción que supone la elección de una silva métrica: la parodia al modelo silvático gongorino y la adecuación del metro a los restantes elementos constituyentes del poema (tema, género, estilo). El carácter narrativo o épico-lírico de “Los ochenta en soledad”, con su lenguaje coloquial, solo podía concebirse y concretarse con el concurso de la silva métrica.

García Montero ha procurado, además, establecer una secuencia del ritmo y de la rima muy semejante al poema parodiado. El intento de similitud se observa externamente en el número de versos —39 el de García Montero y 37 el de Góngora— e, incluso, en la proporción de endecasílabos —el mismo número en ambos poetas, 33 versos— y de heptasílabos —6 en García Montero y 4 en Góngora—. También el paradigma de la rima resulta muy semejante, pues hasta el v. 22, García Montero ha seguido el paradigma de la dedicatoria gongorina —aunque hay que señalar la excepción de que

³⁹Véase Miguel García-Posada, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 19; Miguel Ángel García, “Orientaciones para el estudio”, *op. cit.*, pp. 255-258, cita en p. 256.

en el v. 8 de “Los ochenta en soledad” la rima es asonante, a diferencia de las *Soledades* donde la rima siempre es consonante y no aparece ningún verso suelto—, y a partir del verso siguiente dicho paradigma varía muy poco respecto del modelo gongorino:

ABbCDACEDEFFGHhGIJjIKKDLMMdLNOONPQQPPrR (“Los ochenta...”)

ABbCDACEDEFFGHhGIJjIKKLMDdLMNIINNOOPP (*Dedicatoria*)

Este rigor y precisión en la confección métrica del poema subraya lo ya dicho a propósito del lenguaje poético de García Montero, es decir, que el poeta cuida de forma extraordinaria la forma, el ritmo, la musicalidad de sus versos, “pero no por su protagonismo retórico, sino por su eficacia sumergida a la hora de establecer un ritmo de naturalidad poética, un tono capaz de sostener el desarrollo de los poemas”.⁴⁰

EN LA FRONTERA

Sin embargo, para García Montero hay más, pues: “Los poemas con rima ponen en juego el conocimiento interno de esa convención artística que es siempre un poema”.⁴¹ De ahí que los textos poéticos de su *Rimado de ciudad* sean una frontera en tanto que “desvelan el artificio” de sus poemas. La “conciencia del artificio textual” se muestra “con desparpajo” en los poemas de su *Rimado de ciudad*, pero no por ello asoma por sus versos la poesía:

Tal vez simples divertimientos, glosas, parodias, pastiches, homenajes; sin embargo, hay momentos, al releerlo, en que el juego se me olvida y la poesía toca el timbre de mi puerta y me convence de que la deje entrar y le compro lo que quiere venderme. Lo reconozco, esos son los momentos que prefiero.⁴²

⁴⁰Luis García Montero, *Confesiones poéticas*, op. cit., p. 177.

⁴¹Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, op. cit., p. 20.

⁴²*Ibidem*.

Las fronteras de su *Rimado de ciudad*, y concretamente de “Los ochenta en soledad”, son todavía las propias que el mismo García Montero había señalado para su libro titulado *Además* —en el que también incluía su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980) y *En pie de paz* (1985): vanguardia juvenil, poesía social, retórica clásica y letras de tango–bolero–canciones de Sabina.⁴³ *Además* reúne los libros de poemas que García Montero ha dejado en la frontera de su preocupación poética central o, dicho de otra forma, no son los que le gustan que formen parte de su selecto cuerpo poético. García Montero había confesado cuál es la poesía que le interesa:

El tono de poesía que más me interesa no es el de la iluminación o la retórica manifiesta, sino el que se elabora en el truco de la sencilla confesión amistosa, a través del artificio estético de la naturalidad. Ese es el mundo poético que me facilita un ámbito de sinceridad moral, una justificación de mi propia tarea.⁴⁴

Las palabras de García Montero ponen de manifiesto que la poesía que le importa es la de la normalidad de las personas de su ámbito vital, urbano, “la capacidad sentimental de las personas normales” y no la genialidad peregrina o los acontecimientos o personajes extraordinarios.⁴⁵ A esos gustos y convicciones poéticas sí pertenecen sus libros *Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998), *La intimidad de la serpiente* (2003) y *Vista cansada* (2008).

Pero en la frontera de la preocupación poética central de García Montero se hallan los tres libros mencionados que conforman *Además*, y que, por distintas razones, nacieron al margen de la trayectoria y evolución normal de su poesía: “Son libros escritos además, es decir, a más de esto y

⁴³*Ibidem.* pp. 20 - 21

⁴⁴*Ibidem.* p. 11

⁴⁵*Ibidem.* p. 12

aquello. Y también respetando la segunda acepción del adverbio, con demasiada y exceso, porque hay algo en estos poemas de desbordamiento, de roce con los límites de mis gustos poéticos”.⁴⁶ No cabe duda, pues, de que el poeta mantiene al margen de sus convicciones poéticas estas creaciones literarias, surgidas como fruto de los juegos poéticos, de su gusto insumiso e irreverente que lo lleva a jugar con las tradiciones poéticas. Desde su propia perspectiva se puede volver, y tal vez se deba volver, la mirada hacia la tradición literaria, pero sin pretender continuarla en unas circunstancias históricas tan diferentes a aquellas en las que tales poemas fueron creados.⁴⁷

Su vuelta a la tradición poética y su entusiasmo por el pasado literario llega al extremo de recrearlo, pero, como los tiempos han cambiado de forma extraordinaria, también dicha recreación debía partir de la base de la actualización, es decir, que con esa preocupación el poeta tenía que adecuar todos los elementos estructurales de aquellos poemas a la realidad contemporánea en la que vive.⁴⁸ Por eso el poeta adecua el tono, el personaje, la anécdota, etc., a los tiempos y al ámbito en el que habita: los años ochenta en una ciudad moderna, por ejemplo, Granada, lo que se hace evidente en el poema “Los ochenta en soledad”, que, como fruto de una impostura, se distancia del “artificio estético de la naturalidad” y muestra con descaro su conciencia textual, de modo que solo cabe situarlo en la perspectiva de los juegos o prácticas literarias que sirven para adquirir destreza poética, conocimiento y dominio de la tradición y técnica literarias que acabará por revertir en la formación del poeta y, por lo tanto, se halla en la frontera

⁴⁶*Ibidem*, pp. 12-13.

⁴⁷Recuérdese, más arriba, la cita 12.

⁴⁸Como había señalado Francisco Rico: “La vuelta al metro y a la rima, la frecuente construcción narrativa, el gusto por la entonación conversacional, el despego frente a los artificios metafóricos, la trabajada diafanidad y otros muchos caracteres de buena parte de la reciente producción española suponen menos un retorno a las modas de antaño que un reajuste de los factores poéticos, tan fresco y original como apegado a los universales de la poesía”, “Última hora de la poesía española: la razón y la rima”, *Litoral*, *op. cit.*, p. 53.

poética de García Montero, pues no es sino uno más de sus “divertimentos, glosas, parodias, pastiches, homenajes”⁴⁹ de su *Rimado de ciudad*.

Para García Montero, los clásicos le han proporcionado el gusto por lo que podría llamarse la técnica literaria: el rigor y precisión de la medida del verso, la rima y el lenguaje poético, pero no ha logrado identificarse personalmente, íntimamente, con la tradición poética anterior al XIX: “un placer estético sin implicación personal”.⁵⁰ Desde esta óptica, poca consideración, más allá que la de una parodia —tal vez, a su manera, también un homenaje—, cabría en la actualización del poema gongorino que refleja “Los ochenta en soledad”.

CONCLUSIÓN

Pero no nos engañemos, la actitud provocadora de García Montero no se podía dirigir contra un poeta que hacía 356 años que había muerto y al que, por lo tanto, resultaba imposible dañar, como tampoco podría vulnerar en absoluto su áurea clásica de las letras en castellano. De hecho, tal vez convenga recordar las palabras de García Montero en relación con la reivindicación que la generación del 27 hizo de Góngora:

El nombre de Góngora fue también emblemático en este sentido y por eso cobró tanta importancia en 1927 la celebración del tercer centenario de su muerte. Está claro que los jóvenes defendían su estética al reivindicar a Góngora. Por una parte significaba volver a la tradición; por otra era defender un nombre negado por las academias y la adocenada literatura oficial, un nombre que permitía una defensa casi modernista de la moral estética, del gusto por la palabra difícil y profesional (...).

Al homenajear a la Generación del 27 aceptamos las características de nuestra historia y cantamos lo mejor, lo más vivo, y por eso lo más golpeado a veces, de nuestra cultura reciente.⁵¹

⁴⁹Luis García Montero, “Trazado de fronteras”, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰Luis García Montero, *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, p. 215. Por otra parte, Juan Carlos Rodríguez, al hablar de los “modelos básicos” de la poesía de *la otra sentimentalidad*, menciona curiosamente a Góngora; “Prólogo” a *Dichos y escritos*, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹Luis García Montero, *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, p. 74.

Parece más bien que el poeta toma como modelo precisamente al más clásico, es decir, al que, con el paso del tiempo, ha resultado ser el menos cuestionado de nuestros poetas, para ejemplificar una nueva propuesta poética que pretende abrir nuevos horizontes literarios en su tiempo histórico. García Montero posiblemente había valorado a Góngora como un auténtico transgresor y renovador poético, pues había puesto patas arriba la tradición clásica y había abierto nuevos horizontes para la creación poética, de ahí tal vez su ánimo al tomarlo como modelo de su propia transgresión literaria y convertirlo en objeto aparente de su parodia, para provocar precisamente a los poetas y beatos de la santa tradición literaria que la veneran con la fe del carbonero y pasan por la poesía como por la vida, sin tocarla ni mancharla, ensimismados en su culta y hueca veneración. *Mutatis mutandis*, García Montero no pretende quedarse en la parodia, en el juego literario ni en el homenaje, sino que está ejemplificando prácticamente —a modo de ejercicio poético— cuáles son los nuevos elementos constituyentes de su poética (*Además* se halla al margen de la poética de García Montero, pero sus poemas —como “Los ochenta en soledad”— nos revelan algunas constantes de su trayectoria poética), cuyo origen ideológico sitúa en Antonio Machado y los poetas del 50: el compromiso ciudadano del poeta, la creación poética de forma coherente y crítica con su tiempo histórico, la revisión, asimilación y actualización de la tradición poética, no con el ánimo de sacralizarla sino con la intención de hacerla útil en el proceso revolucionario que es la vida cotidiana.

recibido: 15 de abril de 2010

aceptado: 19 de mayo de 2010

APÉNDICE:

Luis García Montero

Los ochenta en soledad

(Además, op. cit., pp. 149-150)

Pasos de un pasotilla son colgante,
 cuantos de tumbos pudo borrachera
 soportar altanera,
 embaucar los bordillos, las espinas
 de un corazón si dulce oscurecido,
 artesano del humo, navegante
 que ha perseguido el norte en sus esquinas.
 Para liar de un golpe los desvelos,
 era del año el colocón florido
 y ya sin luz y ciego y por el suelo
 tambaleante dio su cuerpo roto
 en poner a los lomos de una moto.
 Conduce marcha, se estremece fiero
 con la velocidad que tanto atreve,
 atropellando en breve
 el miedo azul de un policía entero
 antes que recibiera el duro impacto
 del manillar inquieto del pasota
 que con la frente rota
 perdió su sangre sin perder el tacto.
 Silencia la ciudad, la pasma grita
 impresionada aún mientras tiritita
 otra vez el motor enfurecido
 —pegaso en el que escapa presuroso—
 y ni el viento podrá frenar la huida,
 aunque bese los labios de su herida.
 Más tarde, forajido,
 para entregar los miembros al reposo,
 con el sigilo propio que es del zorro,
 atento ha de buscar algún camello
 que dejará sin duda para ello
 en calles de ciudad rastros de porro.
 Y luego, ya contento,
 escogerá la chorva enamorada
 que nerviosa y feliz, capaz y alada,
 ha de agitar corrida su tormento
 en la parte trasera del asiento,
 cuando colega ufano
 le derrame su gozo por la mano.

Luis de Góngora

Dedicatoria al Duque de Béjar

(Soledades, op. cit., pp. 183-193)

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa,
 en soledad confusa
 perdidos unos, otros inspirados.
 ¡Oh tú que, de venablos impedido,
 muros de abeto, almenas de diamante,
 bates los montes que, de nieve armados,
 gigantes de cristal los teme el cielo,
 donde el cuerno, del eco repetido,
 fieras te expone que, al teñido suelo,
 muertas, pidiendo términos disformes,
 espumoso coral le dan al Tormes!:
 arrima a un Fresno el Fresno, cuyo acero,
 sangre sudando, en tiempo hará breve
 purpurear la nieve,
 y, en cuanto da el solícito montero
 al duro roble, al pino levantado,
 émulos vividores de las peñas,
 las formidables señas
 del oso que aun besaba, atravesado,
 la asta de tu luciente jabalina,
 o lo sagrado supla de la encina
 lo augusto del dosel, o de la fuente
 la alta zaneña lo majestuoso
 del sitio a tu deidad debido,
 ¡oh Duque esclarecido!,
 templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
 y entregados tus miembros al reposo
 sobre el de grama césped no desnudo,
 déjate un rato hallar del pie acertado
 que sus errantes pasos ha votado
 a la real cadena de tu escudo.
 Honre süave, generoso nudo
 libertad de Fortuna perseguida,
 que, a tu piedad Euterpe agradecida
 su canoro dará dulce instrumento,
 cuando la Fama no su trompa, al viento.