

García Montero, Cuenca, Vilas

Escenarios urbanos y reescrituras paródicas

VERÓNICA LEUCI

*Celehis, Universidad Nacional
de Mar del Plata-CONICET*

La ciudad representa el escenario privilegiado para la denominada “poesía de la experiencia”, corriente predominante en la España de los ‘80 y ‘90, alumbrando sus calles, ritos y personajes como parte nodal del poema; y aún continúa como espacio ineludible en las modulaciones poéticas hiperrealistas más recientes, que retoman la experiencia urbana de modo irreverente e irónico para destacar sus ribetes más ubicuos y posmodernos, con énfasis en el anonimato y el vértigo de la vida actual. En estas páginas, se propone una aproximación a tres voces fundamentales en las mencionadas corrientes, como las de Luis García Montero, Luis A. de Cuenca y Manuel Vilas, advirtiendo de qué modo sus matrices poéticas intrínsecamente urbanas se anudan a otra línea interesante: la reescritura de la tradición a través de la parodia. En los tres, como veremos, sus poéticas contemporáneas actualizan materiales antiguos, fácilmente reconocibles a través de la seña paratextual: la égloga, el soneto y la oración. Los poetas establecen un *diálogo lúdico* con la tradición, a partir del cual, citando a Umberto Eco, el pasado es revisitado con ironía, sin ingenuidad (1984: 27).

Señala García Canclini en su clásico estudio *Imaginario urbano* que en cada ciudad coexisten simultáneamente distintas ciudades, no como una totalidad unificada, sino manteniendo en co-

existencia temporalidades y espacios híbridos y heterogéneos: así, por ejemplo, descubre en México cuatro ciudades superpuestas que conforman la capital (2007: 80). De este modo, “la ciudad funciona como un palimpsesto que nos obliga a develar la superposición de escrituras que la componen” (Quevedo, 2007: 12). A su vez, Rosalba Campra reflexiona que el “material sobre el que se levantan las ciudades viene no sólo de canteras, aserraderos, fundiciones”; su trama no concierne sólo a tres dimensiones: “Las ciudades por las que caminamos están hechas de ladrillo, de hierro y de cemento. Y de palabras” (1994: 19-20). De esta manera, las “*topografías ficticias* proyectan su sombra –o su luz– sobre el espacio en el que nosotros deambulamos, lectores y caminantes, habitantes de la ciudades” (1994: 21. Lo destacado es nuestro). Pensar la ciudad en la poesía, y específicamente en la “poesía de la experiencia”, implica advertir también diversas ciudades imbricadas. Por un lado, el ingreso de topónimos permite reparar en una ciudad histórica: la referencia a espacios geográficos reconocibles, tal el caso de Madrid o Granada, por ejemplo, pensando en García Montero. Luego, una ciudad contemporánea, cosmopolita, posindustrial: la ciudad que Mainer define como la “ciudad amable” de los servicios, de los bares, taxis y teléfonos, la “ciudad posmoderna”, no la ciudad “moderna” de las fábricas, vigas y chimeneas (1997: 10). Y finalmente, la ciudad escrita, poética, esas *topografías ficticias* –como decía Campra– en la que se entrevén poéticas anteriores. Así, la ciudad en la poesía se construye en un cruce en el que conviven, de modo hojaldrado, imágenes y voces diversas.

En relación con la línea poética que nos ocupa sin duda se reconocen cartografías líricas precedentes que remiten, primero, a los poetas sociales, en especial los maestros del medio siglo, Ángel González y Jaime Gil de Biedma. Y a través de estas voces –que construyen ciudades poéticas tanto nostálgicas (asociadas a la infancia) como irónicas y críticas (la ciudad capitalista y sus prácticas burguesas)–, nos llegan asimismo las resonancias de ecos precedentes e insoslayables en la construcción de un discurso urbano que evoca la visión de la ciudad moderna. García Lorca con su *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, en la poesía española, y –de modo más amplio, como nos recuerda Jitrik– el discurso pionero de Baudelaire y Eugenio Sué que renuevan la mirada sobre la ciudad y dan paso a un nuevo sujeto “cronista” de un escenario urbano hasta entonces desconocido u oculto, asociado con la nocturnidad, la marginalidad y los bordes suburbanos. Entre la seducción y la expulsión, este sujeto se emplaza en el lugar simultáneo del extrañamiento y la fascinación, transeúnte solitario entre las multitudes.

La ciudad cimentará el discurrir lírico de nuestros poetas en la estela de las voces anteriores que vertebran sus miradas, como el soporte espacial en el afán por –utilizando una expresión de González– “anclar en el río de Heráclito” (1998: 35). Es decir, una ciudad que es no sólo espacio sino también tiempo; “cronotopo”, dirá Bajtín, en un lúcido concepto que permite traducir metafóricamente, desde la teoría, esta dualidad esencial, donde tiempo/espacio constituyen facetas inseparables: anverso y envés de una identidad que se revela habitante de la ciudad actual, de una visión que es, pues, tanto urbana como inherentemente contemporánea.¹

1.

Diversos estratos coexisten entonces en el tratamiento del espacio por el que se mueven los poetas; estas voces antiguas y también coetáneas atraviesan sus decires líricos radicalmente urbanos: de ciudades que no son meros paisajes o escenarios sino grandes protagonistas de la experiencia poética. En el caso de García Montero (Granada, 1958), la “Égloga de los dos rascacielos” se incluye en el poemario *Rimado de ciudad* (1983), título que anuncia las dos matrices fundantes no solo del poema sino de gran parte de su poética: la alusión a la versificación y al plano formal de la poesía, primero, y, luego, el emplazamiento urbano inequívoco, a la vez que se inaugura el diálogo con la tradición, con el texto medieval *Rimado de palacio* de López de Ayala.²

1 En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, incluido en *Teoría y estética de la novela*, Bajtín propone llamar “cronotopo” (*xronotopo*) a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (1989: 237). Este término, que como explica el autor se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido por Einstein, es extrapolado de la teoría de la relatividad para ser trasladado a la teoría de la literatura, casi como una metáfora, para expresar “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) [...]”. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1989: 237-238).

2 Además (1994-2005) constaba originalmente de tres libros –*Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Rimado de ciudad* (1983) y *En pie de paz* (1985)–, pero ha ido creciendo y reorganizándose en sucesivas reediciones de la poesía completa de García Montero. Tras la publicación del libro-disco *Rimado de ciudad*, en 1983, el autor seguiría ampliando este volumen con composiciones como «Égloga de los dos rascacielos» (1984) o «Anuncios por palabras» (1988), así como con otras posterior-

En el curioso poema monteriano se retoma como anuncia su título el género bucólico y, específicamente, la cristalización aurisecular de Garcilaso, con la Égloga I que funciona como claro hipotexto. Los elementos del texto clásico son retomados para resemantizarlos, desde un renovado y siempre presente tono elegíaco. En esta propuesta, ya desde los primeros versos, se actualizan los actores de la tradición (Salicio y Nemoroso, quienes penan por Galatea y Elisa, respectivamente) y se reemplazan por una tríada contemporánea: los dos rascacielos como los hablantes a quienes se cede la voz, y un único objeto de amor y pesar, esta vez, una morena “princesa urbana”, “camarera nocturna” que habita en el interior de uno de ellos.

. En este marco, se evoca a la ciudad como una nueva protagonista y testigo del original relato bucólico: “Lamentaban dos dulces rascacielos / la morena razón de su desgracia, / bajo el sol del invierno. Mi ciudad / escuchaba en su voz la ineficacia / de un amor que vencido por los celos / otorga duelo y quita libertad” (109). Los locutores de esta versión *sui generis* en la trayectoria genérica son pues estos personajes-emblemas de la vida urbana y las grandes metrópolis. “Teléfonos alertas”, “sirenas”, “letreros luminosos”, “altavoces”, “carteleros” son los mediadores invocados por el segundo rascacielos para transmitir su caso, de mayor gravedad por tener a su amada en su interior: “como quien tiene dentro el paraíso/ y a la vez el infierno”. Estos elementos propios de la vida urbana se suman al poema y a la construcción de un renovado *locus* que reemplaza el *locus amoenus* de la tradición: las ovejas, la verdura del prado, el agua que fluye son reemplazados por este espacio caracterizado como una totalidad amorfa, signada por la prisa y la impersonalidad: “Tú, lector de esta Edad, / confundido en la masa, / que al regresar a casa / del trabajo sin ninguna ilusión, / te detienes un punto en la estación”(109).

La disposición versal de la canción alirada, el tono elegíaco, la estructura enunciativa son, por su lado, algunas de las líneas que perduran del hipotexto áureo, junto a una temporalidad relacionada con la clausura del poema que –como en Garcilaso- llega con el ocaso en una pictórica estampa de la puesta del sol y la venida de la noche. Quizás como irónica pervivencia, u oscilando entre la parodia y el homenaje, estas constantes genéricas se combinan con la transformación radical del escenario bucólico que otorga un protagonismo inusitado a la ciudad y sus espacios y objetos.

res. Este acarreo de materiales explica que, en su *Poesía* (1980-2005) (2006), la fecha de redacción del libro se extienda desde 1981 hasta 2005.

2.

La ciudad actual, signada sobre todo por la nocturnidad, es por su parte el espacio central en el poema de Luis A. de Cuenca (Madrid, 1950), otro autor vinculado- aunque en una línea personal- con “la poesía de la experiencia”. El elocuente “Soneto del amor de oscuro” es el título que nos reenvía, desde el comienzo, a García Lorca y su conocido poemario escrito en 1935 y titulado póstumamente *Sonetos del amor oscuro*. Aquí, la preposición añadida (“de”) constituye la clave que revierte la atmósfera mística de la propuesta lorquiana -con ecos que enlazan el erotismo con la noche oscura sanjuanista- por una remisión paródica cuya significación se explicita en los versos 10-11 (“date una vuelta por la lencería / y salpica tu piel de seda oscura”) y 13 (“si me asaltas de negro, vida mía”).

Recordemos que en la publicación original de este poema, su título era «El poeta a su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro». Luego, en 1990, se cambia por el que leemos actualmente, que torna más sutil la referencia a prendas de lencería y, en cambio, permite establecer un diálogo paródico con Lorca. Como advierte Javier Letrán, “el ‘amor oscuro’ sanjuaniano, se transforma ahora paródicamente en el ‘amor de oscuro’ lusialbertiano, salpicado de fetichismo con mínimas prendas de lencería de seda oscura” (2005: 114).

Dentro de estos cambios que leen de modo irreverente la mística lorquiana y la notoria ubiquidad de sus *Sonetos*, emplazados en un amor mítico sin tiempo ni espacio, en el primer cuarteto de Cuenca, en cambio, se establecen las coordenadas espacio-temporales del poema: “La otra noche, después de la movida, / en la mesa de siempre me encontraste / y, sin mediar palabra, me quitaste / no sé si la cartera o si la vida.”. “La noche oscura del alma” y la *mística española se reemplaza por el escenario trivial de la nocturnidad y la movida urbana*, primero, y en un segundo momento por el contexto puntual de la mesa de un bar: “la mesa de siempre”. En transformación burlesca, el poema contemporáneo recupera la tradición barroca del soneto a través de su inscripción textual obvia y subrayada incluso por el título; y luego, trueca paródicamente la imaginería de los sonetos lorquianos por un erotismo de una noche con visos de clandestinidad y teñido de fetichismo, en la estampa de una ciudad nocturna que constela sexo, dinero, alcohol, delitos, vicios, etc. como parte de la postal poética construida.

3.

Por último, más próximo a nuestros días, Manuel Vilas (Huesca, 1962) ha publicado en 2012 un poemario con un título sugerente: *Gran Vi-*

las. En un mundo poético teñido por evidentes operatorias de provocación –que arrancan ya con el gesto autoficcional del apellido autoral como parte del título-, un personaje homónimo del autor utiliza diversos epítetos que lo erigen como una suerte de hiperbólico y paródico dios profano, grandioso y omnipresente, desde un evidente e irónico autoensalzamiento paródico (Gutiérrez Valencia): “*Vilas el viejo*”, “*Vilas el loco*”, “*Vilas el cuerdo*”, “*San Vilas*”, “*Gran Vilas*”, etc.

En este libro, el espacio adquiere características particulares, pues se advierte una idea de tránsito, de sujeto itinerante, viajero incansable que recorre ciudades diversas del globo, cuyos nombres salpican los poemas como escenarios transitorios y movedizos: Estocolmo, La Habana, Mérida, Buenos Aires, México, Madrid... Esta vez, no ciudades vividas sino visitadas eventual y superficialmente, sobre todo a partir de estadías en hoteles y lugares turísticos de ese sujeto desarraigado y ubicuo.

En diálogo con el tenor general del poemario, “Oración” recorta asimismo lugares particulares del paisaje urbano: MacDonald’s, aeropuertos, hoteles baratos, lavabos de bares, gasolineras, hipermercados... “No-lugares”, al decir de Marc Augé, que dan cuenta de una nueva forma de vida posmoderna, cifrada por el anonimato, la provisionalidad, la velocidad; lugares que se ocupan con fines determinados: el consumo, el comercio, el transporte, signados por relaciones “apenas contractuales, conductas prescriptivas” (Augé, 1994: 97) y “fabrican un hombre-medio definido como usuario, cliente o conductor” (Augé, 1994: 98). En paródica letanía, el “Gran Vilas” es invocado a partir de la parodia sacra, como parte del mundo rabelesiano y grotesco que vertebra las páginas:

Gran Vilas de los MacDonald’s,
acuérdate de nosotros.

Gran Vilas de los lavabos de los bares y de las gasolineras
y de los aeropuertos y de los hoteles baratos,
ten piedad de nosotros.

(...)

Gran Vilas de los hipermercados florecientes,
escucha nuestros ávidos corazones.
(2016: 447)

A diferencia del habitar las ciudades como experiencia antropológica, con “lugares practicados” que se transforman entonces en *espacios*, al decir de M. de Certeau, en Vilas la espacialidad está regida por el

cambio, el viaje, el tránsito, la visita, por un lado, tanto como por la desmesurada y paródica referencia a la omnipresencia poética en su equiparación con la divinidad. En los poetas anteriores, en cambio, la ciudad se transforma en cómplice y protagonista, no mero paisaje o escenario. En Cuenca, esa “noche canalla” y sus personajes desvelados permiten historias que se amparan en la nocturnidad y sus múltiples posibilidades y acechanzas: una nueva “noche oscura”, esta vez, de los excesos, relaciones y amores clandestinos y urbanos. En García Montero, de modo más radical, la ciudad y los rascacielos- como dice Laura Scarano- íconos de repudio en el imaginario urbano moderno como cifra de una civilización que en su altura material proyecta la soberbia deshumanizadora y alienante, se resemantizan a través de una personificación que pone el acento en el eje emocional, y se tornan portadores, así, de una nueva significación a partir de sus sentimientos (2007: 22).

Hablábamos más arriba de las diversas capas o estratos que cimentan la ciudad tanto geográfica como poética, acudiendo a la vieja imagen del palimpsesto. Esta misma referencia sirve pues para pensar las remisiones intertextuales de los textos elegidos, en los que habitan también textos, géneros y tradiciones anteriores. Las constantes retóricas y semióticas (López Bueno), dan cuenta de la pervivencia actualizada de ecos y materiales de larga estirpe. El espacio y sus nuevos personajes urbanos serán la original actualización posmoderna que añade nuevas voces y capas a las *topografías ficticias* que edifica líricamente cada poeta.

Bibliografía

- Augé, Marc, 1994, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid. Taurus.
- Campra, Rosalba, 1994, “La ciudad en el discurso literario”, *SyC 4*, marzo, Buenos Aires, pp. 19-40.
- De Certeau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano*, vol. 1 y 2, México, Universidad Iberoamericana.
- de Cuenca, Luis Alberto, 2006, *Poesía 1979-1996*, Juan J. Lanz ed., Madrid, Cátedra.
- Eco, Umberto, 1987, *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen.
- García Canclini, Néstor, 2007, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.

- García Montero, Luis, 2008, *Rimado de ciudad*, Tusquets, Barcelona.
- Jitrik, Noé, 1994, "Voces de ciudad", *SyC 4*, marzo, Buenos Aires, pp. 7-18.
- Letrán, Javier, 2005, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- López Bueno, Begoña, 1992, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro XI*, pp. 99-111.
- Scarano, Laura, 2007, "Prólogo: Poesía urbana: el gesto cómplice de García Montero" a García Montero, Luis, *Poesía urbana*, Sevilla, Renacimiento.
- Vilas, Manuel, 2010, *Amor. Poesía reunida (1988-2010)*, Madrid, Visor.
- Mainer, José-Carlos, 1997, "Prólogo: Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista", en García Montero, Luis, *Casi cien poemas*, pp. 9-29.
- Quevedo, Luis Alberto, 2007, "Introducción", en García Canclini, Néstor, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.