



«AQUEL TÍMIDO LUIS...»
GARCÍA MONTERO EN LOS BORDES DEL NOMBRE

Laura Scarano
(Universidad Nacional de Mar del Plata/CONICET)

Resumen. La aparición de la figura del autor en la poesía del granadino Luis García Montero, presentándose con su nombre y desplegando un imaginario autobiográfico indudable, se convierte en el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien articulan versiones del sujeto autoficcionales, no ocultan su remisión al individuo real que firma el libro. Este trabajo aborda esa figuración, atendiendo a su doble anclaje: la marca formal del antropónimo y los índices textuales que remiten a su vida histórica, por un lado, y por el otro, el contrato que demanda del lector un acto de reconocimiento extratextual, a pesar de mantener intacta la conciencia del artificio implicado. La verbalización poética del autor le proporcionaría así una verdad imaginaria a su identidad que la vida biológica no termina de articular.

Abstract. The figure of the author in the poetry of Luis García Montero, with his name and an undeniable autobiographical imaginary, becomes the centre of discursive operations which, although they articulate autofictional versions of the subject, don't hide the reference to the actual person who sings the book. This paper approaches that authorial figure, attending to a double side: the author's name and empiric shifters that refer to his historical life, and the contract which the reader, which demands an act of extratextual recognition. The poetic verbalization of an author provides an imaginary truth to his identity that biological life fails to articulate.

Palabras Clave. Nombre propio autoral, Autoficción, Poesía española, Luis García Montero

Keywords. Authorial name, Autofiction, Spanish poetry, Luis García Montero

1. Poesía y biografía: Por la ficción a la verdad

Cualquier ideología social para incidir en la vida necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellido.

Abordar esa «delgada línea roja» que amenazante acecha entre los territorios de poesía y biografía es una empresa seductora. Dedicué un libro completo a escudriñar estas «vidas en verso» en la poesía hispánica contemporánea, cuando el nombre de autor emerge explícitamente en el poema, desde el ángulo de lo que allí llamo *autoficciones poéticas*¹. En esa línea abordaré aquí la figura del autor en la poesía del granadino Luis García Montero, presentándose con su nombre y desplegando un imaginario autobiográfico indudable, en el marco de una conciencia creadora estrictamente ficcional.

Sabemos por nuestra experiencia como lectores que la sola mención del nombre del autor en el interior de una obra abre una brecha de sentido en el texto. Su verbalización poética le proporciona una *verdad imaginaria* a su identidad que la vida biológica le escamotea. Sin duda, el trasvase discursivo entre autobiografía y géneros de ficción ha ido acumulando exégesis diversas y encontradas, primando una reacción negativa ante esas criaturas mixtas, sospechosas y demonizadas durante décadas de formalismo a ultranza. De su prima hermana, la «novela autobiográfica», Philippe Gasparini dirá que está hoy «infravalorada» y parece ser «un género inconfesable, vergonzante, innombrable» (Gasparini, 2012: 184), de ahí la sobrevaloración de la noción de autoficción, que vendría al rescate, como una sustitución posmoderna de aquella creencia *naïf* en la posibilidad de la autobiografía.

Sin embargo, otra es la historia cuando nos concentramos en el género lírico. ¿Nos animaríamos a calificar a la poesía autobiográfica –si es que tal especie todavía existe para poetas y críticos– como un «género inconfesable, vergonzante, innombrable»? Las aguas aún siguen divididas. La llamada lírica autobiográfica sería en sentido estricto una figuración autobiográfica en verso y su carácter ficcional no nace del contenido enunciado (veraz o no respecto del «modelo» real), sino del estatuto genérico al que pertenece el poema, fuertemente formalizado en el siglo XX y XXI, que supone un proceso de «fictivización» como convención cultural de amplio consenso teórico. No obstante, hay que tomar el término «ficción» con recaudos. Porque el peligro de

¹ Al trabajoso estado de la cuestión teórica lo maticé con una antología de textos de poetas de ambos lados del Atlántico, desde Fernández Moreno y Borges a Unamuno, Lorca y Cernuda, Vallejo y Cardenal, Miguel Hernández, Otero y Hierro, Giannuzzi, Villena, Bolaño y muchos otros, sin desatender poetas decisivas como Alfonsina Storni, Gloria Fuertes, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Julia Uceda, Ma. Victoria Atencia, etc. (Scarano, 2014).

estas teorías extremas es negar la posibilidad de trasvase o intersección entre dos series textuales en juego en toda obra poética (la referencial y la ficcional), sólo por su adscripción genérica. Como argumenta Túa Blesa la realidad de la lectura nos impone «movimientos pendulares», una efectiva «salida del texto al universo del archivo», en «un continuo deslizamiento por la banda de Moebius» (Blesa, 2000: 44).

Y es aquí cuando sale a escena la categoría de autoficción, sobre el supuesto derrumbe teórico de la categoría autobiográfica: ¿estamos acaso ante la muerte de un género y el nacimiento de otro nuevo? Algunos parecen convencidos de que el voto de sinceridad de la autobiografía convencional es sustituido en la autoficción por la simulación lúdica de una creencia que no demanda verificación alguna. Los más radicales, apoyados en su origen posestructuralista (con *Fils* de Doubrovsky y antes con *Roland Barthes por Roland Barthes*), sostienen que es una especie netamente posmoderna, que prueba la falacia del género autobiográfico clásico como discurso referencial con pretensión de verdad. Para Philippe Gasparini, la autoficción es una «ficcionalización del yo» o «proyección del autor en situaciones imaginarias», y no designa «un género sino un modo», «una figura que sólo en contadas ocasiones gobierna la totalidad del texto» (179). El «espacio autobiográfico» es así una especie de «archigénero», que acoge «dos tipos de políticas pragmáticas»: el «pacto de verdad de la autobiografía» (pura) y «la estrategia de ambigüedad» de la novela autobiográfica (y de su prima hermana, la poesía autobiográfica) (180).

En recientes trabajos he llamado «*metapoema autorial*» a este tipo de texto que explota la homonimia, y que podría asimilarse a una *autoficción poética*, por el «efecto de verdad» que conlleva el *correlato autorial* o *metapoeta*². No hay duda de que la autoficción refuerza la convención de artificio que rige la poesía y nos alerta sobre su carácter imaginario, pero la identidad nominal nos obliga a un constante movimiento de vaivén, al demandar nuestra cooperación lectora, y nos invita a recrear una especie de «verdad retórica» de ese yo que se auto-nombra. Así, la poesía autoficcional se ofrecería con plena conciencia de su carácter figurado, pero exige que el lector reconozca la existencia del poeta real como dato decisivo que opera en la semiosis.

² En mis primeros trabajos utilicé el término *correlato autorial* para la figura textual dotada del nombre del autor, que construye un personaje poético (yo-tú-él/ella) a una distancia mínima de la persona real, por la homonimia. Lo apliqué en el estudio de la poesía social española (en mi Tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires, en 1991), en la obra de Blas de Otero, José Hierro y Gabriel Celaya. Más tarde desarrollé la cuestión teórica de la autoría y el sujeto enunciativo de la lírica en dos libros específicos (cfr. Scarano, 2000 y 2007). Recientemente, he vuelto sobre este problema en varios artículos teóricos (2011 y 2013), algunos surgidos en el marco de los seminarios y congresos realizados por la Red Internacional de Metaficción en el ámbito hispánico, a la cual pertenezco desde su fundación.

Dicha ficción autobiográfica puede integrar un universo amplísimo, desde la puesta en verso de datos de la vida del autor real (índices empíricos constatables por cualquier lector que quiera oficiar de detective-biógrafo), hasta la sola mención de su nombre civil. En ambos casos se crea una identidad textual ambigua, que reclama un pacto de lectura bivalente. A veces el poema se reduce al relato fragmentario de la vida del autor (*byos*), buscando el «parecido» entre personaje y persona; en otros casos, se centra únicamente en el nombre propio (*autos*), afirmando su «identidad». Para el lector, la correlación es más innegable en este segundo caso, ya que la presencia irrefutable del homónimo no le exige más que remitirse a la tapa del libro y constatar la equivalencia, sin necesidad de homologar los enunciados con la vida real del poeta. El nombre propio –nos recuerda Lejeune– es una figura de enunciación que sella la «identidad»; en cambio, la vida relatada es una figura del enunciado, que puede o no construir el «parecido».

Más que rastrear «el valor autobiográfico» de estos textos, su supuesta «sinceridad» o coincidencia con el nivel empírico, importa constatar los efectos que las inscripciones de la biografía del autor producen en la figura del hablante lírico, estimulando al lector a entrar en un juego de identificación espontánea, pero siempre parcial y difusa con la persona histórica. El yo se mira y se construye como objeto; se distancia en ocasiones de la primera persona gramatical y entroniza una mediación, creando un personaje, una tercera persona, un *él/ella* que es y no es el mismo.

Autoficción poética y lírica autobiográfica parecen convivir como primas hermanas, dependiendo de las propias creencias de los poetas sobre el valor puramente ficcional (o no) de la escritura, y sus respectivos contratos de lectura. Vincent Colonna propone hablar de «autoficción biográfica» como una fusión de ambas especies. En los dos casos se establecería lo que Manuel Alberca denominó «pacto ambiguo», cercano al «pacto fantasmático» del que hablara antes Lejeune. *Fantasmático*, en la medida que el lector sabe que está frente a un poema y no frente a un carta o un acto de habla real del autor, regidos por la convención de veracidad. *Ambiguo*, porque establece un vaivén en la lectura, desde la frontera referencial a la ficcional, sin anular ninguna. Y produce una «referencia desdoblada»: construye un yo que teje un «entredós», entre el impersonal y el autobiográfico³. Funda una «identidad narrativa» (Ricoeur) imaginaria, que no anula la responsabilidad de quien la construye. Sin duda,

³ Señala Dominique Combe que este ser de papel suspendería en cierto modo «la referencialidad del sujeto autobiográfico, para volverla a hallar mejor», en «una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior», y se complace en el juego de lo biográfico y lo ficticio, de lo singular y lo universal, con «un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del *entredós*» (Combe, 1999: 152-153).

acierta Lejeune cuando afirma que es «la confusión entre el autor y la persona» sobre la que se funda «toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII», por eso esta «*pasión del nombre propio* va más allá de la simple ‘vanidad de la autoría’ puesto que, a través de ella, la persona misma reivindica su existencia» (Lejeune, 1994: 73; destacado en el original).

2. *¿Adónde vas por ese camino, Luis?*

*El yo biográfico necesita hacerse verosímil
para gozar de vida poética,
para existir como una realidad textual.*

Trataré aquí de desarrollar los usos del nombre propio autoral en la obra de Luis García Montero (Granada, 1958)⁴. Es sin duda un desafío acercar esta compleja categoría teórica a una poesía tan profusamente atravesada por guiños autobiográficos, pero sostenida al mismo tiempo por una contundente voluntad ficcional⁵. Leer las travesías de su nombre de autor nos permite verificar el pacto que propone al lector, el del reinado seductor del *parecido* entre vida y escritura, con la simultánea y admitida *distancia* entre hablante y autor⁶. Resulta provocativa su insistencia en crear un universo de remisiones autobiográficas, cuando desde el principio ha afirmado enfáticamente el estatuto ficcional de su hablante poético y ha defendido vivamente en sus ensayos la alegoría del arte como «embuste» o «mentira» (retomando las ideas ilustradas de *La paradoja del comediante* de Diderot, el fingimiento del dolor de la «Autopsicografía» de Fernando Pessoa, las teorías sobre el monólogo dramático de Robert Langbaum con su adecuación al personaje ficcional por Gil de Biedma o Ángel González).

¿Es que acaso este poeta, crítico, ensayista, novelista, articulista y profesor desconoce los efectos referenciales desencadenados al sellar su poema con su

⁴ Después de dedicarle dos libros completos, dos estudios prologales en antologías y más de media docena de artículos y capítulos de libro, pienso que esta problematización del antropónimo tiene un lugar y sentido relevante en su producción, especialmente en sus últimos libros.

⁵ Pocos críticos analizan este procedimiento discursivo. Entre ellos cabe destacar los estudios de Amalia Rodríguez Monroy sobre Robert Lowell y los de Antonia Cabanilles sobre Gil de Biedma. Sin duda, suscribimos su afirmación de que –a pesar del inevitable componente ficcional propio del poema– «la aparición del nombre del autor en el interior del texto es crucial porque funciona como una versión de la firma» (Cabanilles, 2000: 193).

⁶ Son muchos los críticos que se han detenido en esta dimensión autobiográfica e igualmente ficcional de García Montero, desde el propio Ángel González o Pepe Caballero Bonald a Jiménez Millán, José Carlos Mainer, Yolanda Novo, Genara Pulido, M. A. García, Francisco Puertas Moya, etc. «Escritura del yo objetivado», «despersonalización» o «abstracción» de «experiencias en tanto que contempladas, no en tanto que vividas» (García, 2002: 25), donde «decir yo» es describir «una topografía borrosa» (Mainer, 1994: 6), mediante el distanciamiento, el tono teatral y la ironía.

nombre civil y el de sus seres queridos? No ha de ser tan inocente su uso, ni sería justo reducirlo a un utillaje retórico más⁷. ¿Es para él solamente una estrategia «realista», que colabora con su proyecto figurativo, creando una «experiencia verosímil» para coincidir con su «lector cómplice»? Las páginas que siguen buscarán ahondar en esta poética del nombre propio en su obra y señalar sus alcances estéticos y sociales⁸. Me detendré especialmente en *Vista cansada* (2008), aunque haré un brevísimo recorrido por sus poemarios anteriores, así como aludiré al final a dos poemas centrales de su último libro editado a la fecha, *Un invierno propio* (*Consideraciones*) (2011).

Comencemos con un auto-diálogo que propone el autor en el libro de ensayos *La casa del jacobino*: «-¿Pero adónde vas por ese camino, Luis?/ -Debo volver a la representación» («Casa sin barrer» 153). Por este «camino» (el del nombre propio: «Luis»), el sujeto «vuelve a la representación» y se ofrece como objeto del poema. Se desdobra y autoanaliza, sellando la escena «teatral» donde dispondrá sus máscaras. Asimismo, en el prólogo de la colección *Además*, titulado «Trazado de fronteras», cita un poema biográfico de Robert Lowell, que afirma: «Sólo puedo contar mi propia historia/ cuando hablo para mí, cuando leo o escribo,/ o se lo explico todo sin temor a un amigo...» («No deseado», A 553)⁹. Desde estos presupuestos justifica «el truco de la sencilla confesión amistosa a través del artificio estético de la naturalidad», que lo encamina a «simular identidades», creando «un protagonista capaz de encarnar sentimentalmente lo relatado, es decir, de darle vida literaria a las situaciones mentales y a las anécdotas, hasta convertirlas en experiencias reales a través de las palabras» (A 551). Pero para hacer posible este proyecto, admite que «el poeta tiene que convencerse de que no hay trampa en lo que está contando», «que le es moralmente necesario». Y será esta «sinceridad moral» la que justifique «ante sus propios ojos los versos que está escribiendo, hasta el punto de llegar a creérselos, de reconocerse en ellos» (A 552).

⁷ Para un estudio completo de las figuraciones del *yo* en su poesía, remito al último capítulo de mi libro *Las palabras preguntan por su casa...* (2004a), donde propongo cuatro retratos en su «relato del sujeto»: la de *poeta*, la de *autor-biógrafo*, la del *yo/otro-complementario* (tercera persona) y la del *tú-lector* (*alter ego* desplazado). Estos retratos contienen posiciones diferenciadas de una voz unitaria, que reverbera detrás de esas *personae* (del griego *prosopon*: máscara). La ventaja de esta metáfora argumentativa (que acertadamente utilizó Gil de Biedma en *Las personas del verbo* y Antonio Carreño en su estudio) reside en que tras la *persona* o *máscara* griega alentaba un rostro vivo, a través de cuya boca resonaba, ahuecada, la *voz original*. Ese rostro/voz simula conjurar su dispersión con el uso del nombre propio que aquí estudiamos.

⁸ En el libro de Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (2009), que reúne una interesante colección de ensayos en homenaje al autor en su cincuentenario, varios críticos aluden a la factura autobiográfica de su poesía, pero sólo uno destaca el uso del nombre propio. No es casual que sea precisamente Juan Carlos Rodríguez quien lo nota y en relación a una dialéctica de la memoria («lo lleno y lo vacío») por la cual el sujeto se inscribe en «los dos apellidos siempre» como «lugares sociales» (2009: 273).

⁹ Todas las citas de su obra poética (excepto *Vista Cansada* y *Un invierno propio*) se harán por la edición *Poesía (1980-2005)* de Tusquets, con las abreviaturas correspondientes a cada poemario, consignadas en la Bibliografía.

El autor confiesa convencido que siempre su biografía trasciende «en el recuerdo su entidad anecdótica y se nos presenta como la condensación de una época, el resumen de una ciudad y un tiempo» (AT 23). No obstante, su poesía se conjuga en primera persona del singular mayoritariamente y nunca oculta una identidad con nombre propio. Porque para el autor, «cualquier ideología social para incidir en la vida necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellido» (CP 239). Y cuando la modalización del *yo* se objetiva en una tercera persona gramatical, lejos de volverse impersonal, conjura esa distancia con la proyección biográfica, confiriendo a ese ser de papel el nombre de pila del autor.

Es así como leemos en su poesía la historia de un hombre llamado «Luis», apellidado «Montero», hijo del «Coronel García», de profesión poeta y catedrático, esposo y padre de familia. Un escritor que se ha definido como «persona normal» y nutre a su *alter ego* de episodios y costumbres cotidianas, rodea sus afectos de nombres propios reales (su esposa Almudena, sus hijos Irene, Elisa y Mauro, sus amigos, sus maestros, sus ciudades). Y admite repetidamente en sus ensayos que «el *yo biográfico* necesita hacerse verosímil para gozar de vida poética, para existir como una realidad textual. [...]. No resulta necesario que lo que se cuenta sea verdad; importa que el lector lo sienta como verdad» (AT 18)¹⁰. Esta vuelta hacia sí mismo no difiere radicalmente de la del novelista que cuenta la vida de su héroe, se identifica con él, lo describe y valora, le presta su «rostro» y «nombre» e impone un orden biográfico a esa vida fabulada.

Recorrer su poesía en busca del nombre propio (el suyo pronunciado pocas veces; los de hijos, amigos y familia, ciudades y autores admirados, muchísimas) resulta una experiencia que conlleva simultáneamente –como casi todo eje importante en este poeta– una meditación sobre el acto de «nombrar». De la mano de este vocablo se alza una constelación de imágenes/ideas que remiten a la relación hombre/personaje, vida/escritura: espejos duplicados, sombras o huellas en paralelo, la firma que rubrica los versos, el extraño o viajero que se auto-contempla, el personaje del libro, o el de esas «fotografías veladas» que atrapan otro rostro distinto del que mira, en fin siempre «la historia en dos» (DC 204).

¹⁰ Yolanda Novo coincide en afirmar el recurso autobiográfico más como efecto («máscaras factibles en una supuesta biografía del creador») que como documento: «A imitación suya, el personaje verbal se halla ahora en la cuarentena, procede de familia media del sur, es profesor, ha sufrido pérdidas amorosas [...], de militancia política de izquierdas». Esta «presencia de un autor textual tan verídico reviste a las *personas* del sujeto que hablan en los poemas de una fuerte actitud confesional y confidencial, de apariencia autobiográfica» (Novo, 1999: 538-539).

Desgrano aquí como muestra sólo algunas de estas imágenes, esparcidas a lo largo de sus libros, porque constituyen de por sí una *poética de la nominación* compatible con sus declaraciones estéticas.

- El *nombre* como ancla y disyuntor: «Detrás de cada gesto conservamos un *nombre*» (DC 127), «No pronuncies el *nombre* que sabe detenerme» (LFF 238), «He habitado en un *nombre*» (HS 298), [por el amor] «abandoné los *nombres*,/ las trece letras de mis *apellidos*» (CV 423), [las palabras] «le dan un *nombre* / a las encrucijadas de mi cuerpo» (LIS 456), «cada uno se aferró a su *nombre*/ como a un leño en el mar» (LIS 469), «¿qué hay detrás de tu *nombre*/ cuando cierras sus sílabas?» (LIS 516), «extranjero en la propia intimidad/ no conocen mi *nombre*» (LIS 535), «las huellas de su *nombre*/ vulgar y cotidiano» (LIS 545), «podemos permitirnos este lujo/ de abandonar los *nombres*,/ porque el *nombre* es razón de los ausentes» [aunque] «después vendrá el otoño/ y volverán los *nombres* a los labios» (LIS 547).

- La *fotografía* y el *espejo* como *rostros* distanciados del yo: «Yo me pregunto entonces si este *rostro* es mi *rostro*» (T 30), «Hay un silencio de *fotografía*...» (LFF 244), «La luz de los *espejos* familiares... nos ayuda a fingir» (HS 305), «Ni siquiera en la *foto*/ que contemplas ahora divertida/ el muchacho de ojos/ llenos de impertinencia» y «un futuro dudoso / en sus *fotografías*» (CV 433), «salen tus veinte años de la *fotografía* / para exigirme cuentas» (LIS 449).

- El *personaje* del *libro*, la *página* del yo: «Recuerda que yo existo porque existe este *libro*,/ que puedo suicidarnos con romper esta *página*» (DC 151), «Exiliarme del *libro* significa sin duda alimentarlo, encontrar un punto definitivo para mi *personaje*» (DC 157), «Mi historia no es un *libro*, como dices,/ es la esquina doblada de una *página*» (DC 172), «Estoy por afirmar/ que ahora vivo en un *libro* de poemas» (CV 401).

- El *doble*, el *otro yo mismo*, el *extraño* o extranjero en tercera persona: «Parece que soy *yo* quien hasta *mí* se acerca...» (DC 172), «Pero el *yo* no ha encontrado todavía/ su lugar en la frase» (LFF 226), «Eres como un *extraño* familiar» (LFF 242), «Vuelvo con el *muchacho* silencioso/ que estuvo aquí» (LFF 244), «*Yo* vivo en tus poemas» (LFF 260), «Pero *no sé quién soy*, cuando digo **soy yo**» (CV 380), «En un hueco de torpe inexistencia, / *me voy de mí* / camino de la nada» (CV 393), «Está desnuda / la historia de *mi vida frente a mí*» (CV 396), «*Soy yo*, el sorprendido por sus rompecabezas» (CV 380), «*Dos sombras* amigas que se juntan / a discutir sus deudas» (LIS 457).

- El *cuerpo* (vida) en la *palabra*: «Y yo soy el que soy/ y las *palabras*/ conservan el calor del *cuerpo* que las dice», «que la *palabra* siempre... despunte con el *cuerpo* medio roto» (CV 396), «Porque la vida entra en las *palabras*» (CV 408) «Solamente *palabras*/ en un viaje de incógnito hacia nuestro pasado» (CV 413), «yo les entrego [a las palabras] un *cuerpo* donde vivir» (LIS 456), «*palabras* encendidas / que dejan en los versos confesiones» (LIS 458), «Y la *vida* se impone / por la debilidad de sus *palabras*» (LIS 534).

3. *Deixis fantasmal y nombre propio*

*Solo presencia que no ocupa espacio,
sombra o luz fiel al borde de mí mismo...*

Ángel González

Me resulta imposible no evocar aquí el título de ese inquietante poemario de Ángel González (otro intrigante ejemplo de los usos elípticos autorales), como alegoría del proceso que busco analizar en la poesía de Luis García Montero. El poema citado como epígrafe, que comparte título con su libro *Deixis en fantasma* de 1992, dibuja a contraluz esa figura en filigrana que es el *yo poético*, cuando se «ata a [su] vida dulcemente» (y resulta ser «ni esto», «ni eso», sino «aquello»). El texto inscribe una *deixis fantasmal* que se ubica en el «umbral» entre vida y escritura: una «presencia que no ocupa espacio», «al borde de mí mismo» (González, 1993: 405).

¿Quién es el sujeto que protagoniza los textos? ¿Quién es el que confiesa «He habitado en un nombre» (HS 298)? García Montero ratifica en sus ensayos que se ve en el pasado como «un cuerpo con nombre y apellidos, en una figura nómada que a veces querría ser un fantasma, pero que tiene carne y hueso» (LCJ 159). ¿Quién pregunta y quién responde entonces al nombre propio? El interesante juego textual que postula en su ensayo *La casa del jacobino*, a propósito del nombre de pila, como ya vimos, desnuda la consciencia del artificio del yo: es el «camino» a «la representación» («Casa sin barrer», LCJ 153).

Si bien el nombre civil del autor aparece pocas veces, es inequívoca la referencia a los episodios de su historia individual. Un lector atento, aunque desconozca los avatares de su vida real, puede establecer inmediatamente correlaciones con sus ensayos que verifican y exhiben tales informaciones. Por ejemplo, el apellido familiar aparece por primera vez en el poema titulado «El envés de la trama» y conforma el mito del linaje, que historiza la persona desde

su anclaje «tribal», en la familia y con el domicilio de la casa natal: «Nosotros los Montero, tuvimos en común/ el lento amanecer de la calle Lepanto» (48).

La identidad se fragua en la auto-nominación, los autorretratos y el relato de vida mediatizado por la memoria. Y este pasado tiene una fase inaugural: el nacimiento, los primeros años de vida, la casa natal, el colegio, la educación. La infancia es un núcleo semántico fundamental y recurrente en su obra, siempre teñido de una coloración emotiva, muchas veces sombría por su inclusión en el *topos* histórico de la posguerra y la educación religiosa clerical.¹¹ Un elocuente poema de *El jardín extranjero* ilustra este proceso: «Entrábamos al fin [...] con el paso cansado, los azulejos fríos/ de un mundo hecho en latín/ y números romanos» («Como cada mañana», EJE 72). La niñez, situada en «el carmín desesperado de posguerra», se nutre del frío de una época histórica, que sin embargo alterna con la luminosidad de la experiencia existencial del niño: «Y era un tiempo feliz el que vivimos,/ según dijeron luego. De mi infancia recuerdo/ dos zapatos vacíos y azules en el suelo» («Paseo marítimo», EJE 66). Crecer supone la apuesta entusiasta al impulso vital, a pesar del escenario represivo: «Crecimos [...] de espaldas al temor, a la miseria» (66), «de mi infancia recuerdo la bruma de los barcos/ y una luna deshecha» (65).

Activar la memoria de ese niño pasado es como fijar una fotografía, donde se entrelazan rostros de amigos y parientes, sometidos al vértigo del hablante elegíaco que los evoca. Este *yo* se dibuja siempre desde una mirada ética y se proyecta como *comunidad*. Se explora mediante recuerdos entramados en genealogías, generaciones, historias de familia, colegio, grupo, linaje, pueblo: da cuenta siempre de una peripecia personal inmersa en el engranaje social. En esas viñetas pretéritas, más que nombres propios, el hablante apresa sensaciones, percepciones ancladas en objetos, lugares. Recordemos el poema «Fotografías veladas de la lluvia», donde reconstruye un escenario verificable para situarse: «por las colinas del Genil», «la mirada del niño primogénito», vaga desde «esa flor envejecida/ de nuestra propia casa», con el índice explícito de un domicilio particular, «Paseo de la Bomba, 18» (HS 289). Este movimiento elegíaco culminará en la primera sección de *Vista cansada*, titulada precisamente «Infancia», donde despliega los índices fundamentales de su identidad autobiográfica: el año de su nacimiento, la ciudad nativa, el colegio de curas, los domingos de fútbol, los cinco hermanos y sus padres, como ya veremos en otra sección del trabajo.

¹¹ Su infancia granadina está magníficamente retratada en sus ensayos, especialmente en *Luna en el sur*, *La puerta de la calle* o *La casa del jacobino*. Se retrata como «un niño de orejas despegadas, pestañas grandes y una mancha en forma de almendra en el muslo izquierdo, vestido con el mismo pantalón y la misma camisa que sus hermanos, que aprende a jugar solo, a recordar» (LCJ 101-102).

Dentro de los ejes de esta elaboración auto-ficcional, «nombre propio» y «escena arcaica» (Rosa) se complementan con la conocida técnica del «autorretrato»¹². Uno de los más destacados aparece en *Rimado de ciudad* con el título «Espejo, dime»: el paratexto propone leerlo como una confesión que el yo extrae de su imagen especular (alegoría del espejo que habla y que reiterará años más tarde frente a una fotografía vieja en el poema «Cuarentena» de LIS). Aquí, el personaje construido exhibe inconfundibles huellas del autor. El cronotopo del nacimiento no puede ser más preciso y su efecto autobiográfico proyecta su luz sobre el resto de los enunciados: «Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada. » (A 611). Continúa con la postal de la ciudad antigua: «Mi carácter se hizo bajo una luz hendida/ de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada». La época histórica consolida el verosímil referencial con la imagen taurina nacionalista: «Pero ya la posguerra y el sueño provinciano/ sufrían en los barrios la primera cornada». La introspección en el yo bucea en su inconfundible identidad urbana: «Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte/ de pasar mucho tiempo bajo la misma luna». Sus amigos generacionales, su posición poética, sus lecturas y tradiciones literarias, sus opciones y antagonismos construyen una *summa* autobiográfica, que focaliza su «vida privada», el escenario de su intimidad familiar con nombres propios reales (su hija mayor, su primera esposa). Su oficio de poeta quedará equiparado a su posición de padre y esposo, a su naturaleza urbana de *flâneur* doméstico, a su construida estatura de «persona normal», rostros que aquí recoge como inscripción autobiográfica. Más que la convencional dupla de «prosopografía» y «etopeya» propias del género del retrato, interesa su atención al «ser y hacer» del personaje, su «desarrollo escénico» en un *cronotopo* específico, que exhibe el lugar y tiempo de la enunciación (Iriarte, 2000: 342-343).

El autorretrato no solo es fotografía verbal del yo, sino retrato extendido de su entorno familiar. El orbe doméstico encuentra su más fuerte condensación en la cita de los nombres propios familiares. Una sección completa de *Las flores del frío* (1991) se titula con el nombre de la hija mayor, «Irene». Tres poemas –al estilo de odas elementales– elaboran una suerte de pedagogía afectiva, donde el hablante alecciona y aconseja a su hija en tono paternal. La serie refuerza con el nombre propio una formulación pedagógica, donde las lecciones de experiencia del padre culminan con un título casi iniciático, «Irene mira por primera vez la

¹² Véase el útil trabajo de Margarita Iriarte, que analiza las afinidades y divergencias discursivas entre el autorretrato y la autobiografía. Reconoce rastros del género como «composiciones independientes en textos que no son propiamente autorretratos» y que constituirían «micro-relatos o micro-biografías», distinción muy útil para aplicar a la poesía de García Montero en general (Iriarte, 2000: 342).

lluvia» (254), virtual nota al pie de una fotografía tomada por un padre que contempla crecer a su hija.

La escenificación del yo íntimo en *Habitaciones separadas* (1994) es indisoluble de la estatura histórica de los distintos rostros de este «viajero», que expone sus «razones» para habitar «en una habitación que no es la suya». La inquietante metáfora de las “habitaciones separadas» destaca el nuevo tiempo de esta mirada histórica: sin ingenuidad, consciente de sus derrotas, pero tenaz, habitante de un cuarto separado de sus juveniles utopías. Pero también connota otras separaciones, que inauguran un nuevo estadio del sujeto: «otra edad», «otro amor», «otro tiempo» (286). Es en un cronotopo donde la potencialidad del nombre se condensa: en el domicilio de su casa de «Paseo de la Bomba 18» (292), en las fechas de las cartas de sus padres-novios en “noviembre, tinta gris, cincuenta y siete» (293), en su «ciudad» Granada (299) y sus «viajes» a o desde Madrid (301), con la habitual «escala en Barajas» (303), o su «firma de viajero» en los hoteles que visita (307). Desde la anécdota del «ahogado» de su «primer día de vacaciones» (309), al avión que lo trae de regreso de su conferencia en Manhattan (316), del Bagdad bélico de 1991, vivido en una «habitación del siglo XX» (320), a esa muchacha de Dakota del sur, que le explica el mundo desde su «historia personal» (324), todas son coordenadas ficcionales que nunca suspenden su efecto referencial.

El lector actúa como cómplice real y testigo de esta productiva intersección. Sean o no veraces y verificables tales hechos, entra en el juego de la sospecha y se proyecta como personaje del poema, porque esta escritura se esfuerza muchas veces en dibujarlo como interlocutor marcado de un diálogo. En el poema «El lector» es «alguien que se vuelve/ y levanta los ojos/ para buscar la luz en mi ventana» (342). Y el poeta le ofrece en ese «tiempo [que es suyo] vivo y detenido,/ una memoria/ en la que sujetarse», es decir «este poema», donde pueden dialogar las dos conciencias atadas a esa potente deixis del yo («Poética», 350).

Por otro lado, podemos comprobar en su obra cómo las señas de identidad de su sujeto amoroso están fuertemente ancladas en nombres de ciudades, propias y apropiadas, con la aclaración de domicilios particulares o direcciones significativas que pertenecen al autor empírico. Fundamentalmente son dos las que se corresponden con las que habita el autor alternativamente, Madrid y Granada: «Estoy en la ciudad del calor soportado,/ en la ciudad que vive a ritmo de trasbordo./ Calle Santa Isabel, número 19» (CV 366). El vaivén incesante entre su ciudad natal y la adoptada por amor constituyen una cartografía amorosa, que lo convierte en viajero frecuente, ya sea por aire o por tierra: «Baja el avión por fin,/ estoy bajando a la ciudad de agosto» (CV 366), «los kilómetros/

que me van separando una vez más,/ por la M-30» (CV 415). Los deícticos atribuyen la propiedad de las ciudades a cada integrante de la pareja. Entonces «mi ciudad» es la Granada del sujeto autobiográfico, donde le esperan sus antiguas casas, la hija de su primer matrimonio, Irene, sus colegas de la universidad, su biblioteca, su profesión de catedrático, el paisaje de la infancia a la juventud. Cuando afirma «tu ciudad» –a partir de *Completamente viernes* de forma definitiva– proyecta el Madrid de Almudena Grandes, su segunda esposa, identificado con nuevos componentes: su piso céntrico, su segunda hija Elisa, el hijo de Almudena llamado Mauro, su nueva biblioteca, las noches de bares, las tertulias madrileñas.

Un autorretrato implícito se condensa en el poema titulado «Realidad» de *Completamente viernes*, donde el hablante recurre a una serie de índices autobiográficos para definir esa noción, enhebrando referencias a su infancia escolar («la luz que me despierta y me toca en el hombro / y me lleva al colegio de la mano»), sus recuerdos de lugares y momentos escogidos («una casa de mar el reloj solitario / el libro detenido / en la escena del crimen o del beso»), el balance ético y estético de su vida («la poesía / la casa de un poeta asesinado / el ciervo clandestino / en los otoños universitarios») (CV 437). Un cúmulo de impresiones fragmentarias, detenidas en multitud de objetos, percepciones, recuerdos, sensaciones, se encadenan y yuxtaponen en esta enumeración caótica, que construye la respuesta al interrogante léxico de este diccionario de palabras que persigue el libro: ¿qué es «la realidad»? Una serie de fotogramas se suceden como si fuera una película, desde el amanecer y la infancia: «el mundo con poleas / en un libro de ciencias naturales / calcopirita mica feldespató»¹³. Este fluir de conciencia recoge indicios autobiográficos dispersos en un *racconto* semi-onírico: «mi hija en el teléfono», «plateado Madrid», «mi dirección Granada / agua que no se oculta / y Almudena». Los materiales de esta realidad ingresan en la lógica literal del *collage*, como en un *continuum* vital: «así la realidad / sin puntos y sin comas / hecha piel y mezclada / por el tiempo en el fondo de los ojos» (CV 438).

En *La intimidad de la serpiente* un sujeto introspectivo modula diferentes registros en su indagación intimista; la memoria reconfigura tránsitos diversos, como el histórico y el autobiográfico. Decepción y nostalgia, balances y ajustes de cuentas, miradas inmisericordes hacia pasados y presentes colectivos, el cuerpo del personaje que se materializa en estos poemas (bajo la luz mítica de la serpiente bíblica) no presenta una sola cara sino varias, que animan una

¹³ En el capítulo titulado «Colegio» en *Luna en el sur*, el hablante repite con exactitud estos mismos recuerdos escolares: «Solamente recuerdo con especial e instintivo júbilo algunos nombres de minerales, oligisto, calcopirita, feldespató [...] de los dibujos que ilustraban el libro de ciencias naturales» (51).

identidad ambivalente y compleja. Son poemas que exhiben los «cambios de piel» del sujeto al cumplir cuarenta años, como lo expone el primer poema, titulado «Cuarentena», donde recrea ese «cena fría» de cumpleaños, de la misma edad del autor que publica este libro. El autorretrato es activado al enfrentarse el hablante con una fotografía suya antigua: «Con qué ferocidad y a qué hora importuna/ salen tus veinte años de la fotografía/ para exigirme cuentas... » (LIS 449).¹⁴

El ajuste de cuentas se corporiza en balance verbal tensando un espectro de tiempo, entre ese rostro juvenil del pasado y la cuarentena inaugurada por el hablante en el presente de su enunciado. Se trata de una interlocución yo-tú, definida como «conversación» con la figura de esa fotografía, símil del espejo que opera la divergencia temporal y de identidad propia de la autobiografía. El diálogo simulado enfrenta la mudez del rostro joven congelado en el pasado con el fluir de la conciencia del adulto que «lo»/ «se» contempla, en un giro alternativo al retrato anterior de «Espejo dime». Aquí se afincará en el vaivén entre el *alter ego* en tercera persona y el *yo* en primera, para predicar lo que éste ya no es –su pasado, sus utopías y entusiasmos, su juventud–. Aquel joven idealista y comprometido aparece marcado por una serie de notas distintivas: la «inquietud ante la vida en blanco», la «impertinencia» y «la seguridad», «el afán de ser el elegido», «el deseo de gustar», que se parece a «la impostura». Este retrato (de «él») perfila a contraluz el antagónico (del «yo»), como una proyección en negativo, donde emergen los cambios del presente: «el cansancio de mi piel», «mis sombras», «mi soledad», «mi lámpara de desaparecido», «mi conciencia». La antigua «vida en blanco», donde todo estaba por escribirse, ha sufrido ahora «tachaduras». Frente a la «legitimidad de la impostura» juvenil, el yo admite «la piel gastada y resistente», «mis mujeres dormidas, / el cajón de los barcos indefensos», «el tono bajo de la voz» (450-451)¹⁵.

Las mutaciones del hablante reconstruyen estadios de vida y transformaciones que involucran la identidad autobiográfica, en su articulación familiar, generacional e histórica, como aparecerá en la cuarta sección del libro titulada «Cambios de piel». En el poema «Hojas verdes» es la casa de la infancia, detenida en el recuerdo, el dispositivo que abre la rememoración del hablante,

¹⁴ En la entrevista que le hace Marco Antonio Campos, García Montero declara, a propósito de este texto, que le gusta «volver en los poemas a las fotografías antiguas», porque le «permiten vivir el sentimiento del tiempo casi desde fuera, con la objetividad de un heterónimo, no como una imagen encerrada en mí mismo. Miro la fotografía del muchacho que fui a los veinte años y dialogo de tú a tú, como si fuéramos seres distintos.» (Campos, 2009: 329-330).

¹⁵ La proyección del yo autoral sobre el pasado se inscribe siempre en la actualidad del presente para oponerlos. En este libro aparece varias veces marcado por el cumpleaños y la edad del autor: «La máquina del tiempo / no necesita más. Cuarenta años / y el color de mis ojos» («Himnos y jazmines», 506).

congelándolo en un preciso «día de abril»: «Agradezco que siga poblando el horizonte,/ aunque nadie la habite / y aunque yo nunca pueda visitarla» (508). Pero no es sólo la casa, sino los parques, el colegio y aquel tiempo capturado en sus calles lo que definen su identidad. Granada es correlato objetivo literal del yo y –como su luna– adquiere un relieve innegable. Lo ilustra un poema paradigmático de la quinta sección, que desde su título declara esta remisión al autor: «Las estrellas (Autobiografía)». La clasificación genérica del subtítulo orienta nuestra lectura y nos invita a reconstruir un itinerario biográfico en la sucesión de recuerdos del hablante, proyectados en el cielo estrellado, como en una especie de caleidoscopio de su propia vida: «Pensar el firmamento/ desde un rincón de la memoria» (529). Traza un clima familiar, una época reconocible, donde el lector repone con naturalidad la imagen del autor: «Primero fue la paz del mes de junio» y «mi padre otorgaba un nombre a las figuras,/ un sentido a la red del universo» (530). Era «el verano infinito de los años sesenta», en «las calles de una ciudad antigua y provinciana», y el hablante se dirige a ese interlocutor privilegiado, la luna: «Vieja luna,/ tú eres la sintaxis de mi melancolía». Aquella luna del paisaje natal del pasado es la misma que desde el cielo del presente lo contempla diluirse en una deixis fantasmal: «Tú preguntas, me miras,/ quieres saber de mí,/ y es tan extraño» (533).

4. «A living name»: un ejercicio de auto-percepción

...solo nos importan los misterios con nombre y apellidos.

Nombres propios, orígenes biográficos, autorretratos: tres instancias que despliegan la ficción autobiográfica que corona García Montero en su magnífico libro, *Vista Cansada* (2008). Se trata de la elaboración verbal de su biografía íntima, que recoge todas las vertientes examinadas: infancia, ciudades, familia, amores, amigos, pasiones y desencantos. De él ha dicho su autor: «es deliberadamente autobiográfico porque quiere ser un ejercicio de memoria», aunque se esfuerza por trascender la anécdota privada para «dejarle huecos al lector», permitiéndole «sentir, meditar sobre su propia historia» (2008: 36). Ricardo Virtanen ha hablado de un «sujeto multificcional», que establece su diálogo en «perspectivas fragmentadas», tanto entre los «actuales: autor, personaje, lector» como en el paisaje temporal (373)¹⁶.

¹⁶ Aborda José Andújar Almansa estas «escisiones internas» de su último poemario, como «galerías del Yo, sombras de sombras, ecos de voces», que le confieren una identidad de «poeta moderno» (en la estirpe de Baudelaire, Machado o Lorca) (Andújar Almansa, 2009: 194).

El poema inicial remeda el gesto de Luis Cernuda en su poema «A un poeta futuro», pero lo corrige al consagrar un interlocutor más amplio: «Preguntas a un lector futuro». Más que a la cofradía de los poetas le interesa dirigirse a la comunidad de los lectores, en una explícita apuesta que confirma ese compromiso de «complicidad», que enuncia sistemáticamente en sus ensayos. Del autor al lector, y ya no de poeta a poeta. Es otra forma de subrayar la «vida» (propiedad de todos) por sobre el «arte» (oficio de unos pocos). La sobrevida literaria ha sido el sueño del esteta; a este hombre le interesará más «recordar [su] vida» y compartirla con nosotros¹⁷.

Desde las iniciales «Preguntas cruzadas», se plantea este libro como un ejercicio de autopercepción: «Pregúntale a los ríos de Granada/ por mis labios de hoy» (21). El cruce que preside estas interrogaciones nos entrega la conciencia de esta dualidad del yo y su divergencia temporal: «vengo hacia mí.../ a cruzarme conmigo». Y desde los «arrabales del pasado», este *sujeto doble* sube «también camino del presente», pide noticias «de la calle Lepanto» y «se apoya en Madrid», en «la mesa revuelta» del «cuarto donde escribo». Los objetos (recuerdos), confusos y amontonados en la mesa, serán la materia prima de este libro, y su escritura «la lámpara que saca la cabeza de las sombras» (22), la que otorgue inteligibilidad a esas borrosas figuras.

El poema titulado «Despedida por hoy» ratificará las razones vitales de este ejercicio memorialista. El yo se declara «un superviviente de mi propio destino» y se auto-contempla, mientras «pasan los años y las páginas» (107). Él mismo vuelto libro reconoce: «uno aprende a dejarse la piel en esta vida». Y se lanza a buscar «una estación de tránsito» (porque «cuando yo era más joven/ el futuro rodaba/ como un tren de perpetuas cercanías»), hasta llegar «a la raíz del viaje». Entre la vida y la muerte, está el poema que se ofrece como «despedida» anticipada, «por hoy», dibujando su gesto póstumo («estaré convencido y hablando de vosotros»). Y en ese punto el hablante confiesa que «sólo nos importan los misterios con nombre y apellidos» (107). La rotunda materialidad del nombre propio –que señala como una inequívoca flecha nuestra identidad sin discutirla– es no obstante un «misterio», que el poeta asedia con todos sus recursos. Por eso, resulta necesario empezar a *contarse* desde el principio. Los diez poemas de la segunda sección, titulada «Infancia», demuestran la coherencia cronológica de este autoanálisis y la temperatura elegíaca de su biografía verbal.

En «1958» recorre su fecha de nacimiento: «Quiso mil novecientos sesenta y ocho ser/ una reunión de números suicidas» (25). Se trata de una «cifra

¹⁷ Julio Neira confirma que «pocos poetas contemporáneos habrán vinculado tanto poesía y vida como él. Precisamente por ello el binomio desaparece con uno de sus términos», y como reza su primer poema, no le «consuela» la sobrevida en el poema si no puede «recordar la vida» (Neira, 2009: 289).

exacta», que instaure un cronotopo integrador: «nací muy de *mañana* / a finales de un *año* con olor a tranvía», con «la lluvia de *diciembre*» y en «la *casa* de mis padres»¹⁸. Y es la «luz» de esta *fecha* vivida como propia e inalienable (como una huella dactilar o ADN) la que nos entrega, no solo las señas de identidad de la persona individual, sino su pertenencia a la estirpe humana, su inmersión en la historia. Por eso tras su cristal se examina «el 1 del milenio», desde el «castillo feudal» al «ático humilde de tres habitaciones», en su «ciudad de tejas provincianas» (26). Recorre el 9 del siglo con la visita a la «luna» y «las cámaras de gas». «El 5 de la década» dibuja la posguerra, la atmósfera cerrada del franquismo, «en el que se dormían/ las uñas silenciosas de los supervivientes» (26). Por fin el 8, que fue año «de púlpitos» y «sables», mientras «miraba hacia otra parte de la historia», «se encontró conmigo» (27). Es curioso el interés por resguardar la naturaleza «formal» de los números y no su enunciación en letras, lo cual otorga una tensión gráfica y visual al verso: el dibujo numérico los aísla y los preserva en una materialidad ajena al alfabeto.

Un orden cuidadoso enhebra los poemas siguientes de esta sección, matizando los datos referenciales con la meditación elegíaca y universalizadora. Primero, el homenaje a su «Ciudad nativa», Granada: «ciudad, calor nevado,/ puro contraste impuro» (29). A continuación, la «Infancia», con la memoria de su casa y del paisaje, de «catedral vacía» y «pasos de colegio», atravesando las cuatro estaciones (31). En el centro estructural de la sección ubica a sus padres. El «Coronel García», nombre propio compartido y espejo desplazado del hijo que camina a su lado, en un paseo de la infancia («ibas tú por delante/ con tu prisa de siempre»), se transformará en un viaje hacia el presente («te vuelves a esperarme cuando la piel de mi futuro/ se escribe con la ley/ de tus ochenta años») (33-34). Después, el poema titulado «Madre» recorta una figura dotada de atributos referenciales: la joven mujer de «poco más de veinte años» y «carné de familia numerosa», «cristalería burguesa», «dientes manchados de carmín» y «estudios de Filosofía y Letras» (36-37). El recuerdo de «su tiempo» sentado en «nuestra mesa» se actualiza en «las fieras de *mi* tiempo», que permiten al hablante (ese hijo «obediente y repeinado») «cumplir una palabra que nunca me pediste./ Te llevaré a París» (36), promesa que intenta saldar una deuda: «esa vieja nostalgia de ser bueno,/ de no ser yo,/ de conocer al hijo que mereces» (38)¹⁹. La fotografía familiar se completa en el poema «No te quedes aquí», donde el hablante vuelve «a las calles del barrio», «a la cocina de las nueve en punto», a

¹⁸ En el poema «Café español» insiste en la necesidad de declarar su fecha de nacimiento, particularizar su momento inaugural de existencia: «...nací en diciembre y al final de una década» (58).

¹⁹ Admite Juan Carlos Rodríguez que «los poemas más difíciles son las revisiones del pasado con el padre y la madre. Flashback personales. Son imágenes de cine, el antiedipo dulce. Los dos apellidos siempre: militar y musical. Y caballos y Escolapios» (Rodríguez, 2012: 156).

la «mesa servida» con «mis cinco hermanos» y a las «literas de la habitación». Y conjura el peligro melancólico de las fotografías del pasado con la «prudente» admonición de su final: «no te duermas aquí, / que podrías quedarte congelado» (48).

En «Asientos reservados» la referencialidad del apellido aparece metafóricamente como un «frío de lista/ colgando en la pared» (44). El niño con su nombre aprende las lecciones de «los Padres Escolapios» durante «trece años»; recuerda que «el Padre Iniesta nos leyó a Bertold Brecht» (45) y siente «solidaridad con el Padre Mulet,/ acusado ante Dios por extremista». Pero se reconoce aún más en ese anónimo «acomodador/ que me llamara por mis apellidos», en la sesión de los domingos, llevándolo «al lugar de mi asiento reservado» (46). También son esos «Domingos por la tarde» los que dibujan su pasión por el fútbol (otra inequívoca faceta autobiográfica). «La tranquilidad de un tres a cero», «las verdades del área» o «las manos de un penalti» constituyen ritos pasajeros pero imprescindibles: «Son noventa minutos en un vaso de agua./ Pero a mí me han quitado muchas veces la sed» (49-50).

La tercera sección titulada «La ciudad que no quiso ser palacio» dispone como en estampas el *locus* íntimo de sus paisajes urbanos. «Huerta de San Vicente» bautiza su Granada con la impronta lorquiana. El hablante, en busca de una ciudad «que fijase mi *nombre*/ en un mundo de olvidos», la encuentra en el «solitario poeta fusilado» y en «los escombros de una guerra» (55-56). «Café español» es el emblema de la sociabilidad del joven «a punto de comprarme unas botas de cuero/ de cantar las cuarenta/ y de matricularme en la universidad» (59). Y enlaza de modo natural con otro poema que recrea con insistencia esa experiencia juvenil, de estudio y militancia, lecturas y desnudos, bares con humo y «maestros de verdad, / no sé si con un libro, / con una discusión o con un beso» (61-62). También pertenecen a esta fase formativa los amigos de la juventud granadina, compañeros de ruta de sus primeras opciones literarias (con la nómina indiscutible de los integrantes y allegados en los años 80 al grupo «la otra sentimentalidad»). Javier Egea, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Andrés Soria Olmedo, Juan Carlos Rodríguez, Mariano Maresca, Juan Vida... son personajes con nombre propio en el poema «Defensa de aquella amistad» y cohabitantes de aquella «insolente ciudad de la alegría recién inaugurada». Como le dictan los versos de su admirado Antonio Machado, esta amistad es la que construye su pertenencia emocional a escala urbana: «Ciudad de los olvidos, la fábrica del Sur,/ conmigo vas, mi corazón te lleva» (63-64).

En la tercera y cuarta sección encontramos varios poemas que enhebran los nombres propios de algunos de sus poetas más entrañables (Rafael Alberti, García Lorca, Gil de Biedma, Antonio Machado, Ángel González) y conforman su

«mitología de poetas, repúblicas y exilios» («Rafael Alberti», 71). A todos los llama por su nombre y de ellos extrae la mejor lección: «dudar en los dogmas y afirmar en la nada» («El profesor», 84). La reivindicación de la perplejidad frente a las certezas inamovibles del dogma constituye una de las líneas más poderosas de su reflexión y se acompasa perfectamente con las ideas desarrolladas en ensayos de esta misma época, como *Los dueños del vacío* (2006) o *Inquietudes bárbaras* (2008). Y los primeros capítulos de esta lección de vida asumida como «herencia literaria» los ubica el hablante en dos nombres propios, el nombre de su ciudad natal y un nombre de poeta: «Yo lo aprendí en Granada, meditando/ palabras de familia/ con Jaime Gil de Biedma» («Jaime», 81). Por otro lado, la ciudad de «Nueva York» se identifica con García Lorca en 1929 (aunque no incluye su nombre sino su perfil: «un poeta lo escribe») a través de su particular idiolecto metafórico («asesinados», «árbol sin raíces», «aurora corrompida»). Pero también «Nueva York son mis ojos» y su propia voz «en el puente de Brooklyn» (como tituló su primer libro) (82).

Este inventario de nombres de autor que conforman el manual de su educación poética encuentra en el poema titulado «Colliure» el epílogo más encendido, al conjugar a Machado con Ángel González, trazando una virtual genealogía (abuelo-padre-hijo) en el acto del homenaje. Como «lugar sagrado», fin del peregrinaje cordial, Colliure no es sólo «un rincón del mundo/ detrás de una frontera», sino el espacio de articulación social, que le «permite vivir una historia de todos en primera persona» (104). Independientemente de la anécdota del viaje conjunto –que el autor hace con el poeta asturiano a la tumba de Machado– y de las resonancias de ese homenaje emblemático (que le rinden los poetas sociales en su tumba en 1959), la anécdota autobiográfica es ampliamente trascendida. La «palabra en el tiempo» y «la misericordia de un poema» rescatan al yo y su compañero de viaje (los peregrinos de ese Colliure castellanizado) de «la última soledad de Machado» y les permiten sentir la «desarmada emoción de compartir una derrota» (105).

El poema «Los hijos» traza un corte en las galerías hacia el pasado y nos ubica en el presente de este hablante, que enuncia los nombres propios que el amor le ha concedido crear, como una letanía: «Elisa, Irene, Mauro,/ cada cual con su puerto y con su lluvia» (87). Con silencioso sigilo para no despertarlos, este poeta-padre «cierra la puerta al apagar la luz», vela su sueño y colabora con la escritura de esta «casa encendida» (que nos trae el eco de Luis Rosales): «un hijo es el segundo país donde nacemos» (86).

El orbe doméstico –domesticado por el amor– se detiene después en la morosa sección titulada «Punto y seguido (Habitación con vistas a tu cuerpo)», que reedita su mejor lírica amorosa, ya anticipada en *Diario cómplice* y

Completamente viernes. El collar de referencias que aquí enhebra transitan fechas («Aniversario 2004»), domicilios («Direcciones»), lugares compartidos («Playa de Rota»), «casas antiguas», viajes en soledad con «maletas perdidas» y «habitaciones» «con vistas a tu cuerpo» (como reza el título de la sección a manera de pintura). El persistente extrañamiento del yo frente a sus rostros ajenos encuentra en este soliloquio amoroso una vía privilegiada para fijar su identidad: «Reconozco mis años en tu cara» («Parecidos», 127). «Memoria de un amor» en el cuerpo, «memoria de la carne» en las palabras, los infinitos desdoblamientos del yo parecen vacuos frente a la solidez de esta experiencia feliz de disyunción: «vivir en otro ser, / que no muera conmigo el mundo mío, / que no muera con ella el mundo suyo...» («La legitimidad del sol nevado», 129-130).

El libro finaliza con una sexta sección titulada de modo homónimo «Vista cansada», constituida por dos poemas y encabezada por un revelador epígrafe de Robert Lowell, que autoriza nuestra lectura en clave autoficcional:

But sometimes everything I write
with the threadbare art of my eye
seems a snapshot
lurid, rapid, garish, grouped,
heightened from life,
yet paralyzed by fact (133)²⁰.

El poema titulado «Epílogo», del libro *Day by day* (1975) de Robert Lowell, ratifica esta meditación sobre la elusiva escritura del yo²¹. En el final de su poema, Lowell confiesa su esfuerzo por dotar a «cada figura» de esa fotografía de un «nombre viviente», propio y real. La metáfora especular (como la reiterada alusión al arte pictórico) consolida un desdoblamiento del yo (el vivido, el

²⁰ «Pero a veces todo lo que yo escribo / con el arte gastado de mis ojos / parece una instantánea, chillona, urgente, ruda, recargada, / sacada de la vida, / pero fijada en la realidad» (Trad. de Amalia Rodríguez Monroy, en Lowell, 1990: 330-331).

²¹ Nacido en Boston en 1917 (muere en 1977 a los sesenta años), después de sobresalir con una poesía de maestría formal, Robert Lowell comienza a escribir en la década del 50 desde una perspectiva personal y biográfica, como aparece en su colección *Life Studies* (1959) que, a juicio de la crítica, va a revolucionar el panorama de la poesía contemporánea, de manera similar al cambio producido por el Eliot de *The waste land*. Dada la importancia de la inclusión de este «poeta confesional» en la meditada fabricación del correlato autoral de *Vista cansada*, transcribo aquí el poema «Epílogo» completo: «Those blessed structures, plot and rhyme--/why are they no help to me now/I want to make/something imagined, not recalled?/I hear the noise of my own voice:/The painter's vision is not a lens,/it trembles to caress the light./But sometimes everything I write /with the threadbare art of my eye/seems a snapshot,/lurid, rapid, garish, grouped,/heightened from life,/yet paralyzed by fact./All's misalliance./Yet why not say what happened?/ Pray for the grace of accuracy /Vermeer gave to the sun's illumination /stealing like the tide across a map/to his girl solid with yearning./We are poor passing facts,/warned by that to give/ each figure in the photograph/ his living name.»

escrito), que busca exorcizarse al otorgar a *each figure in the photograph / his living name*²².

El autorretrato moral resulta ser siempre en García Montero un balance, un ajuste de cuentas. Y encuentra su lugar de «epílogo» (como el título de Lowell) en el último poema del libro, «Vista cansada», donde el poeta contradice la sentencia calderoniana: «La vida no es un sueño.// He comprobado el mar con sus cadáveres» (137). La melancolía nace de la constatación de que «las palabras» suelen transformarse en «arena que cae delante del vacío». Pero su travesía no lo inmoviliza en el agobio existencial (otra manera de rodear esta «vista cansada» que el personaje reconoce): «cansado estoy de verte/ mundo extraño», por más que admita «los finales injustos», «la lepra de banderas», «de números podridos» y «paisaje de escombros». Porque el cansancio de la vista tiene un momentáneo alivio con las «gafas», que lo ayudan a «seguir aquí», «al pie de la ciudad», para distinguir en la borrosa y desleída fotografía del mundo «las ramas de la vida», «el abrazo que pide una verdad», «la historia libre de la dignidad» (138). Las gafas se convierten en un recurso eficaz y modesto («no hablo de ilusiones,/ sino de dignidad, y de mis gafas»), una prótesis para el ser humano mutilado, al borde de la ceguera ante tanto espanto acumulado en su retina.

Alegoría genérica de la etapa adulta, metonimia del yo en clave irónica y biográfica, las gafas ayudan a ver cuando los ojos envejecen de edad y también de historia²³. Y la metáfora se expande hacia un plural final, que contiene y generaliza a la vez a la primera persona que preside el poema. Las gafas nos permiten que este «estar aquí» (un nuevo *Dasein*) tenga un motivo y un futuro: «para ver lo que pasa/ con nosotros» (139). Esta metáfora casera, metonimia extendida del sujeto que las reclama y necesita, resulta curiosamente acertada, pues para quien ha experimentado el ahogo de una «vista cansada», las gafas se convierten en una herramienta liberadora, que nos devuelve al mundo con la plenitud de la visión. La nueva poesía reivindicada por García Montero se convertirían así en unas gafas *cargadas de futuro*, que reinterpretan la trajinada consigna de Gabriel Celaya, fusionando de modo inédito el poema autobiográfico

²² Propone Andrés Soria Olmedo leer este libro de Luis, no a la luz de «una poética realista», sino en la corriente de «la *confesional poetry* del siglo XX»: se trata de «una autobiografía en poemas» donde cada texto reconstituye «la situación autobiográfica», en función del presente más que del pasado, elaborando «una escritura dominada por las infinitas variaciones de la personificación» (Soria Olmedo, 2009: 26-27). Y Mainer completa esta asociación afirmando que, al leer este libro de Lowell, *Day by Day*, «se tiene la impresión de saber a qué sonarán los versos de Luis cuando cumpla los sesenta» (Mainer, 2009: 209).

²³ Como lo pinta Joaquín Sabina con humor: «¿Vista cansada? Ojo de lince, diría yo. Pupila solidaria y encendida. Voz que llama a las cosas por su nombre más nuestro» (Sabina, 2009: 185).

con el poema social, desde un yo introspectivo marcado por una nueva ética social, edificada sobre los vínculos comunitarios y la conciencia individual²⁴.

Cabe preguntarse: ¿cómo se recorta el autor en esta elegía genérica que es *Vista cansada*? Un hombre reconoce su cansancio. Acepta los inevitables límites de su biología humana. Se acomoda a la esclavitud de unas gafas para seguir leyendo el mundo y a sí mismo. Pero recordemos que este poema final está dedicado a Francisco Ayala y su mujer. Y el lector reconoce el guiño intertextual en la deliberada alusión a la obra del escritor granadino, *Recuerdos y olvidos*, presente desde la primera estrofa: «Olvidos y recuerdos tienen los mismos ojos» (137). Bajo esta nueva luz, el primer poema de esta última sección titulado «Las huellas» adquiere mayor relieve. Aquella «historia en dos» que declaraba su *Diario cómplice* en 1987 (complicidad referida al «sujeto doble» antes que a la pareja amorosa), se corporizaba ya entonces a través de dos figuras caminando: «Parece que soy yo quien hasta mí se acerca» (172).

En este nuevo poema esas siluetas –en cruce y paralelo– se reelaboran veinte años después. Dos senderos de huellas transitan el enunciado. A pesar de la reiteración de la ausencia («Nadie me llama...», «Nadie viene conmigo...»), el hablante descubre «otras huellas al lado de las mías. / Van hablando tranquilas, silenciosas» (135-136). Y mientras unas «acaban en mi casa. / Las otras continúan», «hasta perderse / en la ciudad de la memoria». Por eso, aquel «nadie» se convierte en un deíctico *lleno* (curiosamente emparentado con la dialéctica que nota Juan Carlos Rodríguez en su artículo de 2009), «Nadie» culminará con el reconocimiento del nombre: «Luis». Y el hablante se corrige al final para exclamar agradecido: «¡Qué habitados están los lugares sin nadie!» Como en un abrazo final, las dos filas de huellas se emparejan en virtud de «estas palabras escritas con orgullo»²⁵. Y comprendemos entonces el acierto del epígrafe de Lowell que encabeza la sección: a veces la escritura, que cuenta nuestra vida a través del arte raído de los ojos (y la *vista cansada*), se parece a un *flash* fotográfico, que ilumina esa vida congelada en los hechos. Por eso, al final del poema ambas sendas de huellas se cruzan y reclaman con idéntica justicia el nombre propio: «saludan al muchacho más tímido,/ aquel tímido Luis/ que cuidaba el pesebre...» (136).

²⁴ En otro trabajo explico que la impertinencia de la imagen es mía, no del autor (quien oportunamente corrigió la frase celayiana al afirmar que «la poesía no es *un arma cargada de futuro* sino de *presente*» (CP 204); pero me atrevo a proponerla porque me permite demostrar su visión del «compromiso» desde «la intimidad del conjurado» (HS 332), concebido como esa «persona normal» que necesita usar «gafas» al envejecer, pero las convierte en útil herramienta (después de todo, la poesía sigue siendo «un arma cargada») para enfrentar el presente tanto como el futuro, individual y colectivo (Scarano, 2010a).

²⁵ Resuena aquí –con lógica antitética– el abrazo final del personaje de «Contra Jaime Gil de Biedma», que cierra el autorretrato del catalán con la avergonzada confesión del inevitable amor a sí mismo.

5. En los bordes del nombre

...vivo en Luis
y soy las doce y media de la noche.

Esta aguda conciencia de ficcionalidad la expresa también en su último poemario titulado *Un invierno propio. Consideraciones* (2011). La auto-poetización no surge de una voluntad ingenuamente autobiográfica, sino que busca desafiar su transitividad, dislocar la referencia y exhibir su auto-extrañamiento. El hablante se «presenta» a sí mismo rubricando su identidad con los datos del autor empírico, nombre de pila, nacionalidad, lugar de residencia y domicilio personal: «Mi nombre es Luis,/ soy español,/ vivo en Madrid,/ en el número uno, calle Larra» (UIP 19). Datos potencialmente verificables y «veraces» que introducen luego al lector en un imaginario sentimental, poblado de perplejidad sobre la propia identidad y su expresión verbal: «Pero me acabo siempre confundiendo/ y a los demás les digo/ ¿dónde está mi te quiero?, / vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche» (UIP 19). Como apostilla el título del poema «Los idiomas persiguen el desorden que soy», el poeta reconoce la naturaleza inapresable y huidiza de su ser y emprende la tarea de verbalizar ese caos, apostando a «la nostalgia de orden que tienen mis poemas» (UIP 20). «Pero me acabo siempre confundiendo/ [...] / vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche» (UIP 20).

El texto que cierra el poemario retoma esta reflexión, desplegando la misma sensación de extrañeza sobre sí mismo, que no oculta sin embargo la identificación afectiva con su propio nombre y sus señas más reconocibles: «Todo es raro y difícil,/ como sentirse Luis, como vivir en el segundo/ izquierda de la noche,/ ser español o estar enamorado» (UIP 176). El título del poema, «Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada», refrenda esta pulsión de identidad y centra en esa acertada imagen que ya ha utilizado tantas veces (la de la puerta, tan cara a su imaginario), un atisbo del yo –siempre en trance de dispersión– donde puede reconocerse, unificarse. El poema («el idioma»), que ordena su caos existencial, le ofrece esa salida: «Tal vez nos vamos de nosotros mismos,/ pero queda una luz, un grifo abierto,/ la sombra de una puerta mal cerrada» (UIP 176). Esa «luz» que persiste, cuando todo nos convence de la voluble e inaprehensible naturaleza del yo, puede ser una metáfora plausible para el efecto condensador del nombre propio. Más ilustrativa, la imagen de «la sombra de una puerta mal cerrada» autoriza identificar en el nombre que nos «enajena», una vía de regreso a su auto-reconocimiento a través de la escritura.

Compromiso, experiencia, utilidad, complicidad lectora, intimidad histórica, ya son categorías centrales en el debate poético actual, que le deben a este granadino gran parte de su vigencia y vitalidad. Del «poeta que siente» al «poeta que piensa», en un «viaje del corazón a la conciencia» (en palabras de Arantxa Gómez Sancho [35]), a la hora de calibrar «el valor de un poeta», no parecen exageradas las palabras de Joan Oleza, quien tempranamente intuyó la envergadura de su propuesta intelectual: «El discurso de Luis García Montero, que va de la mano de su poesía, [...] es uno de los esfuerzos discursivos más coherentes de la segunda mitad del siglo XX», pues «protagonizó un espectacular golpe de timón en la historia de la poesía, el que en España puso en cuestión el discurso que ha dominado la poesía y a cultura desde el Fin de Siglo XIX hasta los años 70-80 del XX, y tras desafiarlo le contrapuso los fundamentos de un discurso alternativo» (Oleza, 2009: 171).

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

OBRAS DE LUIS GARCIA MONTERO (con las abreviaturas utilizadas)

[1983-1989] (1989), <i>Tristia. El jardín extranjero</i> , Madrid, Hiperión.	T y EJE
(1987), <i>Diario cómplice</i> , Madrid, Hiperión.	DC
(1991), <i>Las flores del frío</i> , Madrid, Hiperión.	LFF
(1992), <i>Luna en el Sur</i> , Sevilla, Renacimiento.	LS
(1993), <i>Confesiones poéticas</i> , Granada, Diputación.	CP
(1993), <i>El realismo singular</i> , Bilbao, Libros de Hermes.	RS
(1994), <i>Habitaciones separadas</i> , Madrid, Visor.	HS
(1994), <i>Además</i> , Madrid, Hiperión.	A
Incluye: [1981], <i>Y ahora eres dueño del puente de Brooklyn</i>	B
[1985], <i>En pie de paz</i>	PP
[1981-1993], <i>Rimado de ciudad</i> .	RC
(1996), <i>Aguas territoriales</i> , Valencia, Pretextos.	AT
(1997), <i>La puerta de la calle</i> , Valencia, Pretextos.	LPC
(1998), <i>Completamente viernes</i> , Barcelona, Tusquets.	CV
(2003), <i>La casa del jacobino</i> , Madrid, Hiperión.	LCJ
(2003), <i>La intimidad de la serpiente</i> , Barcelona, Tusquets.	LIS
(2006), <i>Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos</i> , Barcelona, Tusquets.	DV

(2006), <i>Poesía 1980-2005</i> , Barcelona, Tusquets.	P
(2008), <i>Vista cansada</i> , Madrid, Visor.	VC
(2008), <i>Inquietudes bárbaras</i> , Barcelona, Anagrama.	IB
(2011), <i>Un invierno propio (Consideraciones)</i> , Madrid, Visor.	UIP

CRÍTICA Y TEORICA

Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comp.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

Alberca Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Andújar Almansa José, «Palabras de familia (A propósito de algunos poemas de *Vista cansada*) », en Abril, Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comp.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 192-197.

Barthes Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas, Monte Avila, 1978.

Blesa Túa, «Circulaciones», en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 41-52.

Caballero Bonald José Manuel, «Poesía y coherencia. *Casi cien poemas*» en Jiménez Millán, Antonio (comp.), *Complicidades. Homenaje a Luis García Montero*, Litoral, Nros. 217-218, 1998, pp. 102-103.

Cabanilles Antonia, «Poéticas de la autobiografía», en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 187-200.

Carreño Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1981.

Casas Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012.

Colonna Vincent, *Autofiction&Autres Mythomanies Littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

Combe Dominique, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Cabo Fernando, *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco, 1999, pp. 127-154.

Doubrovsky Serge, «Autobiografía/verdad/psicoanálisis», en Casas Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012, pp. 45-64.

García Miguel Ángel, «Introducción» a Luis García Montero, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002.

- Gasparini Philippe, «La autonarración», en Casas Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012, pp.177-210.
- Gómez Sancho Arantxa, «Hacia las conciencias a través del corazón. Conversación con Luis García Montero», en *Insula* 737, mayo, 2008, pp. 34-36.
- González Ángel, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- González Ángel, «Completamente viernes: el amor entretanto y entre todo», en Jiménez Millán Antonio (comp.), *Complicidades. Homenaje a Luis García Montero, Litoral*, Nros. 217-218, 1998, pp. 108-111.
- Gutiérrez Carbajo Francisco, «Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald», en Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (compiladores), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 313-330.
- Iriarte Margarita, «El autorretrato: ¿límite de la autobiografía? », en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 339-348.
- Jiménez Millán Antonio (comp.), *Complicidades. Homenaje a Luis García Montero, Litoral*, Nros. 217-218, 1998.
- Jiménez Millán Antonio (comp.), «El espacio y la memoria. *Luna en el sur*», en *Complicidades*, pp. 104-5.
- Jiménez Millán Antonio (comp.), «El arte de la memoria (*Vista cansada* de Luis García Montero) », en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (compiladores), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 45-53.
- Lejeune Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Lowell Robert, *Por los muertos de la unión y otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Mainer José Carlos, «Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero», en *Poesía en el campus*, Nro. 26, 1994, pp. 5-8.
- Mainer José Carlos, «Sobre una poética realista», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 200-209.
- Maqueda Cuenca Eugenio, «Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero», en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 399-407.

- Mora Ángeles, «Impresiones a la luz de una lámpara (Sobre *Vista cansada* de Luis García Montero) » en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 32-37.
- Neira Julio, «El lector fiel de *Vista cansada*», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 284-297.
- Novo Yolanda, «Con un poema de Luis García Montero: en torno a «Confesiones» de *Completamente viernes*, 1998», en *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, pp. 532-547.
- Oleza Joan, «Luis García Montero: El desafío de una poesía sostenible», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 169-183.
- Puertas Moya Francisco Ernesto, «De la *otra sentimentalidad* al *week-end*. La autobiografía sentimental de Luis García Montero», en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 493-501.
- Pulido Tirado Genara, «Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», en Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 503- 513.
- Ricoeur Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- Rodríguez Juan Carlos, «Según sentencia del tiempo, según la curva del espacio. A propósito de la poesía de Luis García Montero», en Jiménez Millán Antonio (comp.), *Complicidades. Homenaje a Luis García Montero*, *Litoral*, Nros. 217-218, 1998, pp. 59-62.
- Rodríguez Juan Carlos, «Alegoría del lugar más cercano» en Abril, Juan Carlos y Xelo Candel Vila (compiladores), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 264-274.
- Rodríguez Juan Carlos, «(Re)vivir con la historia», en *EntreRíos. Revista de arte y literatura*, Nros.17-18, Año VII, otoño-invierno 2012, pp. 154-157.
- Rodríguez Monroy Amalia, *La poética del nombre en el registro de la autobiografía. Robert Lowell y la poesía moderna*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Romera José y Francisco Gutiérrez Carbajo (comps.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000.

- Rosa Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Sabina Joaquín, «A través de sus versos», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 184-186.
- Sánchez Rodríguez Alfonso, «La importancia de llamarse García o la vuelta de Garcilaso», *Scriptura*, Nro. 10, 1994, pp. 97-106.
- Scarano Laura, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina, 2000.
- Scarano Laura, *Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero. Estudio y antología*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 9-32. Reeditado en 2007, 2008 y 2011.
- Scarano Laura, «Las palabras preguntan por su casa». *La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor, 2004a.
- Scarano Laura, *Luis García Montero. La escritura como interpelación*, Granada, Editorial Atrio, 2004b.
- Scarano Laura, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- Scarano Laura, «Leyendo a Luis García Montero desde la otra orilla», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 298-303.
- Scarano Laura, «La intimidad del conjurado. Una (po)ética de la conciencia social en Luis García Montero», en Raquel Macchiuci (ed), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010a, pp. 289-314.
- Scarano Laura, «Luis García Montero: Conversaciones con el autor de *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*», en Laura Scarano (comp.), *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata, Eudem, 2010b, pp. 253-273.
- Scarano Laura, «Una historia de todos en primera persona», Prólogo a *Cincuentena. Antología poética*, Buenos Aires, Tusquets, 2010c, pp.11-18.
- Scarano Laura, «Metapoeta: el autor en el poema», en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, otoño, 17-18, 2011a, pp. 321-346.
- Scarano Laura, «Metapoetas de carne y verso», en Laura Scarano (comp.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS I*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2013.
- Scarano Laura, *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 2014.
- Soria Olmedo Andrés, «Las palabras de los otros en *Vista cansada* de Luis García Montero», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (comps.), *El romántico*

ilustrado. Imágenes de Luis García Montero, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 22-31.

VV.AA., Monográfico «*Luis García Montero. Poesía en el Campus*», Universidad de Zaragoza, Nro. 26, 1993-1994.

VV.AA., «Especial Luis García Montero. Territorio cómplice», en *EntreRíos. Revista de arte y literatura*, Nros. 17-18, Año VII, otoño-invierno 2012.

Virtanen Ricardo, «De una nueva sentimentalidad al diario íntimo (Poética espacial. El territorio y los días)», en Abril Juan Carlos y Xelo Candel Vila (compiladores), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 368-376.