

«PALABRAS ESCRITAS CON ORGULLO». AUTOFICCIÓN Y COMPROMISO EN *VISTA CANSADA* DE LUIS GARCÍA MONTERO

María Clara LUCIFORA

Universidad Nacional de Mar del Plata

Vicisitudes de un rótulo

Para empezar a hablar de autoficción, es necesario recurrir a los datos de su nacimiento, el cual podríamos fijar en la novela francesa, *Fils*, de Serge Doubrovsky, publicada en 1977. Pero más interesante que esto, resulta el hecho de que esta novela surge como una especie de «desafío» al esquema propuesto por Lejeune en torno a las relaciones entre el pacto ficcional y el pacto autobiográfico.

En 1975, el teórico francés no había encontrado ejemplos en la literatura para la casilla en la que el nombre del autor, el de narrador y el del protagonista coincidieran (al modo de la autobiografía) dentro de un relato que incorporara sucesos ficticios a la trama biográfica de quien sustentaba el nombre propio en la vida real. Quizá de modo un tanto caprichoso, Doubrovsky escribió su novela para llenar ese blanco y la «patentó» (por decirlo de alguna manera) con un nuevo rótulo: autoficción, que Alberca define como: «los tipos de relatos que se caracterizan por presentarse como novelas [nosotros podríamos hablar de poemas], es decir, como ficción, y al mismo tiempo, tienen apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje» (1996: 10).

De ahí en adelante, muchos críticos de la literatura se lanzaron a estudiar las potencialidades de esta nueva categoría, que nació un poco antes de que los estudios sobre la autobiografía (luego del ataque deconstruccionista) emprendieran una revisión crítica que, si bien rescataba la intención de plasmar la propia identidad, dando forma verbal a lo vivido, también situaba en el centro de los estudios las dificultades y límites de la representación verbal que supone el discurso sobre el yo (Molero de la Iglesia: 22).

Así la autoficción nace y acampa allí, en el punto débil de la autobiografía, en su «terreno pantanoso»; pues reconoce la imposibilidad de autenticidad y precisión que pretendía el género autobiográfico en la Modernidad y exaspera el proceso de construcción del sujeto, haciendo de modo consciente lo que el autobiógrafo hacía de modo inconsciente o teniéndolo en cuenta como una limitación, pero escribiendo a pesar de ello: construir la propia imagen a partir de datos empíricos y ficcionales¹. Por eso, resulta interesante el hecho de que el desarrollo de la autoficción en la segunda mitad del siglo XX se produzca al mismo tiempo que la explosión autobiográfica, indicada por Alberca (1996), en cuanto es posible pensar que esta explosión se da al mismo tiempo que su revés o su puesta en cuestión.

Sin embargo, este cuestionamiento continúa encontrando un obstáculo: la intención autoral, pues la autobiografía, más allá de los múltiples problemas que presenta para ser definida (que no podemos desarrollar aquí ni mucho menos), continúa basando su estatuto en el pacto de veracidad, en la intención de «decir la verdad» que posee el autor del texto y que el lector acepta (más allá de que sepamos que «decir la verdad» implica también «decir ficción»). La autoficción, en este caso, pertenece al ámbito de la literatura y, si bien intenta confundir al lector estableciendo un «pacto ambiguo» (como lo llama Alberca), a mitad de camino entre lo ficcional y lo autobiográfico, finalmente termina siendo un juego cuyo anclaje es y será siempre la literatura ficcional (lo cual se observa desde su adscripción indudable, como lo afirma Doubrovsky, al género de la novela).

Por eso, para no ser tan tajantes y categóricos, resulta más prudente hablar de un mecanismo o un gesto autoficcional que aparece en ciertos textos y plantea algunas cuestiones con las que la Posmodernidad asedia a la literatura, pero también a la filosofía, a la ciencia, a nuestra propia subjetividad: qué es el sujeto, cuál es su relación con el mundo y con el lenguaje, cuál es su estatuto y de qué modo se plasma textualmente llegando a ser otro, entre otras cuestiones.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que el nombre propio y los datos biográficos de los autores empíricos han aparecido en los textos literarios (en prosa o en verso) desde la Antigüedad clásica (pensemos, por ejemplo, en Catulo), ¿el gesto de Doubrovsky sólo vendría a confirmar la existencia de un mecanismo literario en el que Lejeune no había reparado al escribir *El pacto autobiográfico*? También podría ser, aunque lo cierto es que no somos conscientes de las cosas hasta que no podemos nombrarlas y definir las como tales...

¹ A este respecto, afirma Scarano: «Se trata pues de una “anti-autobiografía” tejida de “mitemas” y “biografemas” que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*; mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio» (2010: 12-13).

La autoficción surge así unida estrechamente a la narrativa del siglo XX; aunque algunos críticos han observado que también puede ser un artefacto teórico muy productivo en el ámbito de la poesía, si se parte del hecho conocido y aceptado de que el yo del poema es siempre un sujeto retórico y ficcional. En base a este supuesto, el término «autoficción» podría llegar a reemplazar a la llamada «lirica autobiográfica», aunque ni una ni la otra presentan todavía muchas garantías del éxito de su aplicación. El gesto autoficcional podría poseer una fuerza mayor, pues se recorta en un panorama teórico-crítico que intenta distanciarse una y otra vez de la identificación entre sujeto textual y sujeto empírico a la que tienta el poema, pues el mecanismo autoficcional en la lírica explotaría al máximo el estatuto ficcional del sujeto poético en un flujo productivo que involucraría tanto al autor como al lector y sus correspondientes posiciones fuera del texto, excediendo el marco de lo literario y avanzando sobre la experiencia de los sujetos. Pero surge otra pregunta: ¿es lícito acuñar un nuevo nombre para un procedimiento o mecanismo en el que la crítica ya ha reparado? Quizá sí, si el término «lirica autobiográfica» no termina de cuajar en el intento de caracterizar esta modalidad.

En este punto se plantea una nueva cuestión: para determinar si la intención del autor fue autobiográfica o autoficcional, tendríamos que aplicarnos a investigar no sólo su biografía para ver posibles coincidencias, sino (y principalmente) su poética.

Éste es el caso que se plantea en el poemario de Luis García Montero que nos ocupa en esta oportunidad para el cual preferimos hablar de mecanismo autoficcional, por los motivos que estudiaremos a continuación.

«Una estación de tránsito»: las vicisitudes de un pacto ambiguo

El libro *Vista cansada* fue publicado por el poeta granadino con ocasión de su cumpleaños número cincuenta. Si leyéremos la biografía del poeta, encontraríamos plasmados en los poemas de este libro, los datos más interesantes y sobresalientes de su vida: su fecha y lugar de nacimiento, los nombres de sus padres, su vida en el colegio, sus inicios como poeta, su vida en la universidad, su militancia política, su primer matrimonio y el segundo, con Almudena, los nombres de sus hijos, las ciudades por las que ha viajado, los poetas que han marcado su trayectoria poética... Sin embargo, si acudimos a la poética de Luis García Montero, descubriremos que hacer esta simple operación referencial es imposible, porque traicionaría su modo de pensar y de hacer poesía. Es en esta ocasión, entonces, cuando el término «autoficción» puede brindarnos una herramienta productiva de análisis, que nos permita evadir la identificación biográfica para pensar en el gesto que implica poner esos datos allí, en medio de una escritura que se dice y se sabe ficcional.

La estructura de este poemario presenta las fases de una historia de vida: infancia, juventud, adultez y finalmente, el amor como elemento fundamental de la existencia; aunque a simple vista sería posible pensar que se trata de un recorrido autobiográfico, se agregan a este recorrido dos secciones más: la inicial y la final, en las cuales se problematizará esta lectura autobiográfica, a partir de las cuales se puede hablar de dos términos: «ilusión referencial» y «ficción autobiográfica», que no cancelan ni «su carácter fictivo» ni su «simulación de lo real» (Scarano, 2004: 160).

La primera sección, «Preguntas», se compone de dos poemas: «Preguntas a un lector futuro» y «Preguntas cruzadas». El primer poema sitúa la lectura en clave literaria, aludiendo de modo directo al receptor: «lector futuro». La explicitación del pacto de lectura en el primer poema del libro pone en alerta al lector para que tome la distancia necesaria y no se deje engañar por el aparente afán autobiográfico de los poemas posteriores; con lo cual ya se advierte este intento de concienciar al lector respecto del carácter de artificio del texto, indagando la problemática relación entre texto y realidad (Scarano *et al.*, 1996: 16). Además, lo hace partícipe de la realidad literaria dirigiéndole una serie de preguntas; entabla un diálogo, esperando respuestas que, más tarde, resonarán en la lectura, y relaciona los momentos de su propia vida con la de él, generando una identificación que colabora en el establecimiento del mecanismo autoficcional, en la co-intencionalidad² (Puertas Moya, 2003: 318) como una instancia fundamental en la construcción del sentido total del texto y en la construcción de un espacio de «aparente confidencialidad» entre autor y lector habilitado por la autoficción (Scarano, 2007: 83).

Esta apuesta tan fuerte por el espacio del lector tiene claras conexiones con la teoría de la lectura que recorre la poética de García Montero (Scarano, 2004a), pero principalmente con la noción de *lector cómplice* que postula: aquel que «acepta la sinceridad de lo que se está contando, e incluso llega a decir *así siento yo* o, como afirmaba Eliot, *así hablaría yo si pudiese hacer poesía*» (García Montero, 1987: 176). Considerando esto desde la perspectiva autoficcional de este trabajo, es esa creencia en la sinceridad de lo dicho y, al mismo tiempo, en su carácter de invención o artificio la que fundamenta el pacto ambiguo entre autor y lector, porque este último deja de lado la exigencia de verdad, a cambio de poder encontrar en los versos un espacio común de identificación posible con el poeta y un modo de ahondar en la meditación sobre los

² Sólo en el cruce inestable e indefinido de ambas intenciones (la del autor y la del lector), el pacto autoficcional será efectivo (Puertas Moya: 2004: 319), por eso, es posible hablar de «co-intencionalidad» (318). De este modo, la autoficción reclama un nuevo tipo de lector, activo, que esté dispuesto a entrar en el juego textual propuesto y que se deleite en él, siendo cómplice de este paradigma cambiante e inestable, sin exigir una solución total (Alberca, 1996: 16).

temas fundamentales del hombre y su existencia³, y de reconocer verdades de su propia vida que puedan conmoverlo (Scarano, 2004a: 211).

De este modo, dos serán las operatorias que generen esos «efectos de sinceridad»: en primer lugar, el poeta se presenta como *antiheroico*, es decir, como un hombre común cuya labor u oficio cotidiano es escribir poesía; luego, procura la verosimilitud del discurso. Para ambas operatorias, resulta sumamente eficaz el uso de datos autobiográficos en la construcción del yo, pero sin voluntad autobiográfica, referencial o empírica (hecho que es posible constatar a lo largo de todo el poemario) y que permita «explotar los desvíos, las errancias de la identidad», tal como expresa Scarano respecto de la autoficción (2007: 89). Así, las preguntas que inician cada estrofa de «Preguntas cruzadas» (20) evocan situaciones con las que cualquier lector podría sentirse retratado:

¿Está lloviendo?...
¿Estás fumando?...
¿Estás solo? (19).

Y las preguntas que continúan a cada una de éstas logran este efecto de sinceridad, porque el sujeto, a través de la reflexión sobre situaciones triviales, logra poner en palabras el sentir común de ambos (autor y lector) y en ellos, de todos los hombres⁴. Además, este *lector cómplice* cumplirá una función fundamental para la construcción del recorrido vital: será el espacio de la memoria (o la salvación del olvido), en el cual el sujeto encontrará una especie de «salvavidas» contra el paso del tiempo y la desaparición de lo vivido⁵: «...agradezco el azar de esta ocasión / en la que tú me salvas del olvido». Esta función lectora puede rastrearse en poemas anteriores de García Montero (como «La primavera de la esfinge» en *La intimidad de la serpiente*), sin embargo, aquí el sujeto dará un paso más: planteará la incógnita acerca de su propia posibilidad de recordar, punto inicial del tono elegíaco que recorre el libro: «Pero no me consuela, / si yo no puedo recordar la vida». ¿Es entonces el libro un ejercicio de

³ En este sentido, si bien García Montero no está incluido por la crítica en la corriente de la poesía del pensamiento, es posible adscribir a ella mucho de los poemas de este libro, de corte claramente meditativo sobre realidades del hombre, dejando de lado las categorizaciones tajantes y opuestas entre experiencia y pensamiento que la crítica ha discutido. Desde la perspectiva de este trabajo, se considera que dicha clasificación no implica necesariamente oposición, sino en muchos casos, superposición. Así lo ha expresado alguna vez el propio García Montero, asegurando que toda su poesía podría considerarse poesía del pensamiento, además de poesía de la experiencia, pues tiende a la reflexión, constituyéndose como un medio para pensar la realidad (tal como lo afirma Sylvester acerca de esta categoría [2006: 67]). Aquí es donde claramente se observa cuán obsoletas resultan las categorías cuando se trata de describir, de una vez, la obra de un autor.

⁴ Esta será una de las características propias de la poética de García Montero, que motivará en este caso el mecanismo autoficcional: la generalización de la experiencia particular del yo poético, convirtiéndola en experiencia de cualquier hombre, de todos los hombres.

⁵ Esta imagen de salvación del olvido a través de la escritura (y en ello de la lectura), se remonta a la tradición latina, más específicamente a la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, en la que afirma su propia supervivencia a lo largo del tiempo, a través de su obra.

memoria o es un intento, quizá vano, de salvar los recuerdos del propio sujeto? Al fin y al cabo, el segundo par de huellas del anteúltimo poema («Las huellas», 136) se dirigen a la ciudad de la memoria y ese destino final, quizá sea la contrapartida de estos versos iniciales, pues si al inicio hay desconsuelo y resignación, al final, habrá orgullo en la escritura, como motivo de esperanza:

Unas huellas acaban en mi casa.
Las otras continúan,
siguen como una espalda hasta perderse
en la ciudad de la memoria...
Igual que estas palabras escritas con orgullo.

Por otra parte, también es necesario recordar que para García Montero, esta figura de lector es tan ficcional y construida como la del autor, pues, en primera instancia, es la mirada del propio autor que imagina o inventa un lector posible de su texto: «Nada nos define tanto como el lector implícito, que nos mira por encima del hombro cuando acercamos el lápiz a la página en blanco. Se trata de la elaboración de nuestra mirada» (1987: 14). Por lo tanto, el espacio del lector estará constituido, en primer lugar, por el propio poeta que, durante el proceso de la escritura, se desdobra en su posible lector; por el sujeto poético como interlocutor que convoca al posible lector (implícito) y que lo subsume al decir *yo*; y por último, por todos los posibles destinatarios empíricos. Y esta instancia, que podría llamarse «función-lector», es la que habilita, permite y aprovecha la ambigüedad que plantea la autoficción en el acto de lectura (Alberca, 1996: 13).

Teniendo en cuenta estas cuestiones, es posible reconocer los primeros poemas de este poemario como el espacio previo en el que se construye y a la vez se convoca al lector, otorgándole un lugar de privilegio, casi al nivel del propio poeta, pues desde allí puede observar todo el proceso de reconstrucción del *yo* poético, identificándose con ese sujeto cuando dice *yo* e ingresando al texto en la presencia del *tú* o el *vosotros*. El lector permanece como una presencia constante (aunque a veces oculta) a lo largo de todo el poemario y su figura será la instancia de proyección del texto hacia fuera de sí mismo como escritura comprometida con el espacio donde se inserta. En este punto, la noción de «co-intencionalidad» que advierte Puertas Moya respecto del mecanismo autoficcional resulta altamente productiva, pues otorga a la figura del lector un lugar fundamental en la construcción del significado total del texto.

El segundo poema de la sección «Preguntas cruzadas» (21-22) se vuelve sobre la propia vida del sujeto. En la segunda estrofa, describe el movimiento autorreflexivo que se desarrollará a lo largo del poemario, en una búsqueda permanente:

Bajo por la escalera mecánica del metro
busco los arrabales del pasado,
en dirección contraria

vengo hacia mí,
subo también camino del presente
a cruzarme conmigo.

Los movimientos de la primera persona dan cuenta de los derroteros del yo en la búsqueda de la propia identidad. Estos versos ponen de manifiesto que el acto de presentarse a sí mismo no es algo permanente y fijo, sino una búsqueda que incluye los escenarios de la vida cotidiana, el pasado, el presente y las contradicciones propias del sujeto, que es una de las cuestiones que la autoficción pone en evidencia.

Otra de las marcas importantes de este poema es que nuevamente el sujeto se presenta como poeta, pero no el poeta iluminado del romanticismo, sino el poeta común (*antiheroico*, como se afirmó anteriormente), que escribe en el cuarto de su casa, en una ciudad española: «Que se apoya en Madrid / o en el reloj cansado del cuarto donde escribo». Estos versos también aluden al presente como momento de la enunciación, por lo que ponen de manifiesto no sólo que estos poemas son producto de la escritura, nivel donde justamente se lleva a cabo el mecanismo autoficcional (Robin, 2002: 44; Pozuelo Yvancos, 2004: 282); sino también que se produce una simultaneidad entre la escritura y la lectura: actos superpuestos que crean el texto (de acuerdo a la teoría de lectura del propio García Montero) como parte de un mismo proceso.

La última sección presenta una triplicación del título, porque no sólo el poemario y esta sección se llaman «Vista cansada», sino también el último poema. La lectura de este mismo título en los distintos niveles estructurales del texto genera una resignificación del sintagma nominal cada vez que vuelve aparecer, condensando múltiples significaciones. El «vista cansada» que nomina la sección servirá como un nuevo toque de atención para el lector, que en el flujo de la lectura puede identificar los poemas como autobiográficos (por lo menos en su mayoría), olvidando quizá aquella primera sección que lo invocó como lector. La repetición lo invita nuevamente a tomar parte en este juego de realidad y ficción que constituye el poemario, y además, produce un corte, expulsándolo a los márgenes del texto (el título del libro), donde el poemario forma parte de la literatura como actividad social, con todo lo que ello implica. Aquí una vez más, se introduce la ambigüedad tan característica de la autoficción, reforzada por ser, paradójicamente, la única sección en la que aparece el nombre propio del poeta.

La cita de Lowell que funciona como epígrafe de esta sección pone de manifiesto el acto que llevan a cabo los poemas del libro: «*heightened from life, yet paralyzed by fact*» (133). Al modo de una fotografía, el ojo (elemento principal del sintagma «vista cansada»), cuyo arte está raído, gastado, realiza el acto de «iluminar la vida y congelar los hechos», de modo que el epígrafe resulta ser un punto autorreferencial no sólo del propio poemario, sino del mismo autor, que presenta «la» vida, no su propia vida. Como se verá luego, la propia experiencia del sujeto se generaliza, se vuelve humana a lo largo

del poemario, por lo tanto, el mecanismo ficcional podría considerarse una especie de iluminación de la experiencia humana desde la propia experiencia del poeta. Esto es coherente con su modo de concebir el compromiso en la escritura.

El primer poema de esta sección, «Las huellas» (135), es el que contiene el nombre propio del autor empírico. Es extraño que la única vez en que aparece esta marca sea hacia el final y en una sección que se encuentra al margen del trayecto vital. Empieza con una descripción del paisaje, en el cual no es posible distinguir presencia humana; sólo la nieve, el jardín, la calle, el río, la estación, el pájaro, el rosal y una ausencia: «Nadie me llama hoy... ya no me abriga / la voz que nos regaña... Nadie viene conmigo». Sin embargo, esa ausencia se suple con la presencia de unas huellas, que paradójicamente, también implican la presencia de algo que estuvo pero ahora ya no está. Pero en este poema, las huellas se vuelven presencia y «nadie» puede remitir a la doble identidad del sujeto, que se desdobra en las propias huellas; pudiendo relacionarlo incluso con el nombre falso de Ulises frente a Polifemo. La soledad se vuelve compañía y el sujeto pasado: «aquel tímido Luis» es el que lleva el nombre propio; nombre que el propio sujeto en el presente no atina a atribuirse⁶. Así, los dos pares de huellas intercambian y cruzan pasado y presente. Y la última estrofa refuerza la quizá aventurada hipótesis de identificar la palabra «Nadie» con la treta de Ulises, pues algo hay de cierto: «nadie» implica presencia: «¡Qué *habitados* están los lugares sin *nadie!*» y las huellas cobran significado; y también lo cobran las palabras, que son la huella del mundo, de aquello que se nombra porque no está presente; «palabras escritas con orgullo» y habitadas por los múltiples sujetos que se encuentran en el espacio de esta poesía.

Finalmente, el último poema del libro (137) replica una vez más el sintagma «vista cansada», resignificando esas dos palabras repetidas por tercera vez. El poema posee un tono de resignación que comienza negando una cita de Calderón: «La vida no es sueño». A continuación, como una especie de postulado empirista, irá enumerando las cosas que el sujeto «ha comprobado» a lo largo de su vida y que apoyan esta primera sentencia que abre el poema. Sin embargo, hacia el final, no todo será tristeza y nostalgia; un verso puede dar una de las claves de lectura del poemario: «Ahora *aprendo* a vivir con la vista cansada». A partir de este verso (y sumando otros indicios anteriores), se puede considerar todo el libro como un proceso de aprendizaje. El sujeto poético recorre los distintos momentos o hitos de su vida con ese nuevo arte, con esta nueva vista que le otorgan los años. Por eso, es posible percibir el tono de nostalgia, de resignación, incluso elegíaco por lo que no fue y pudo ser o por lo que fue y se ha ido⁷;

⁶ Es posible preguntarse por qué el sujeto incorpora los nombres propios de familiares, amigos, colegas y no lo hace con su propio nombre, al que introduce de este modo transversal.

⁷ Aquí se cruzan los tópicos tradicionales del *tempus fugit*, del *ubi sunt*, etc.

sin embargo, ese tono elegíaco no clausura la esperanza en aquello que el futuro pueda brindarle. La soledad, tantas veces mencionada durante el poemario, será desde ahora «compartida» y el «nosotros» que cierra el poema abre esta nueva perspectiva de hermandad en lo humano. Lo autoficcional adquiere, entonces, un nuevo sentido ético: ver la vida como un camino de aprendizaje del hombre histórico (el autor, el lector), postulando con Scarano esta dimensión política de la escritura (Scarano, 2004a: 217).

«Un árbol, una casa, la memoria»: la trama de la intimidad

Este poemario de García Montero recorre, entonces, una historia de vida de medio siglo, repasando todos los temas que constituyen la trama biográfica de una persona: «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» (Scarano, 2010: 12). Cada sección del libro se dedica a una etapa diferente: «Infancia»; «La ciudad que no quiso ser palacio», la juventud; «Segundo tiempo», la adultez; y por último, una sección separada para hablar del amor «Punto y seguido (Habitaciones con vistas a tu cuerpo)»⁸.

Resulta interesante en este punto rastrear algunos biografemas⁹, en una selección que permite obtener conclusiones acerca del fenómeno de la autoficción en la obra de García Montero.

Alberca afirma:

La autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo, y por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone esta simultáneamente como ficticia y real (Alberca, 1996: 11)

Por lo tanto, en el recorrido de los biografemas que presenta el texto y construyen una narración de la vida del sujeto, el lector encontrará esa ambigüedad que permite «jugar los juegos del equívoco y la semejanza» (Scarano, 2007: 89), percibiendo la figura de García Montero y su historia, pero no dejándose engañar sobre su veracidad autobiográfica.

⁸ Esta centralidad del hecho amoroso es una de las características de la poética de García Montero, por lo tanto, dentro del recorrido autoficcional la dedicación de una sección a este tema es también un indicio autorreferencial. Además, es Almudena (nombre de la esposa de García Montero) la mujer a la cual está dedicado el libro. Si bien su nombre no vuelve a aparecer en el libro, es posible establecer ciertas conexiones entre la imagen de ella y la del tú o la mujer amada de la quinta sección.

⁹ Alicia Molero de la Iglesia denomina a los índices autobiográficos como auténticos *biografemas*, que en poesía no son relatos de vida completos, sino «una historia o anécdota personal. Referencias personales, alusiones culturales y demás realemas funcionan como factores de autenticación» (Molero de la Iglesia, 2000: 423).

En esta línea de datos vitales, aparece, en primer lugar, el año de nacimiento. Si bien toda biografía comienza con la fecha de nacimiento, «1958» (25) no la menciona de la forma habitual: día, mes y año, sino que descompone sólo el año en unidades de tiempo (milenio, siglo, década y año). Desde la edad feudal del primer milenio hasta 1958 (e incluso el presente de la enunciación de la escritura y, por qué no, de la lectura), todos los hechos históricos se condensan en esas estrofas cuyo final es la referencia al propio sujeto. Esta dinámica entre lo general-lo particular produce un movimiento doble que es posible rastrear en toda la obra poética de García Montero: la experiencia de la historia que cruza la experiencia personal de un sujeto, y a la vez la incluye; y por otro lado, la experiencia particular del sujeto llevada al ámbito universal de lo humano, dándole un nuevo sentido. Esta vaivén otorga una de las claves de la autoficción: los datos autobiográficos que recorren toda la obra no pretenden plasmar la vida de un poeta empírico; sino mostrar la experiencia del poeta como hombre, similar o hermanado (en esa similitud) con todos los hombres¹⁰.

En este recorrido, las vivencias familiares ocupan una parte fundamental del escenario poético. Así, dos poemas podrán leerse de modo complementario: «Coronel García» (37) y «Madre» (38). Los nombres propios de los padres del propio García Montero se incorporan al poemario en una misma clave vivencial: la necesidad de corregir un pasado respecto del cual el sujeto se siente en falta. Puertas Moya afirma a al respecto que «la literatura permite rehacer la propia vida y la de los demás, no sólo hacia el futuro, sino también en lo que atañe al recuerdo» (2003: 319). Así, en un tono melancólico, casi elegíaco, el sujeto recorre los recuerdos de sus padres a los que mira ahora no como el niño que fue, sino como el adulto que reconoce no haber cumplido con lo que ellos esperaban de él:

Voy a decepcionarte también en mi vejez («Coronel García»).

...esta vieja nostalgia de ser bueno,
de no ser yo,
de conocer al hijo que mereces. («Madre»).

De este modo, la experiencia del pasado se resignifica y todo vuelve a verse con otros ojos, ojos que han aprendido a lo largo del tiempo a mirar el mundo, aunque ya estén cansados o gastados. El final del poema «Madre» da un indicio claro:

...En mi recuerdo
Has aprendido algo
De lo que te olvidaste en la vida:
Pedir por ti, andar por tus ciudades.

¹⁰ Esto está en consonancia con lo ya visto sobre la teoría de la lectura en García Montero.

La memoria del sujeto (que en este caso se ve plasmada en el poema) puede corregir el pasado, de modo que sea más justo, en este caso con su madre. Es, entonces, otra pista de la operación de reconstrucción que el sujeto realiza con toda su historia, donde ficción y realidad se entremezclan de forma difusa, sin posibilidad de separarlas, permitiendo, además, el descubrimiento de una nueva verdad que no tiene que ver con la constatación de la veracidad histórica de los hechos, sino con el *proceso cognoscitivo* que habilita la autoficción, propuesto por Puertas Moya y mencionado anteriormente.

También en las siguientes secciones hay referencias claras a su familia y amigos, siendo llamativo que todos ellos estén evocados a partir del nombre propio, lo que, teniendo en cuenta los mecanismos de la autoficción, son fuertes lazos con la realidad extratextual que incitan a realizar la identificación del sujeto con el autor empírico. Las personas más cercanas del poeta real se convierten en los personajes que rodean y otorgan sentido a la vida del sujeto poético.

El poema «Los hijos» (86), que se encuentra en la cuarta sección y en el cual menciona los nombres propios de los tres hijos de García Montero, no sólo evoca la figura de los hijos reales, sino también el significado de la paternidad. Este tono meditativo, que tiñe todo el poemario, se presenta aquí con una fuerza aún mayor que en otros poemas. El pedido de silencio y la necesidad de pensar sobre la realidad de ser padre, así como también la incertidumbre final, son muestra de una gran profundidad meditativa que excede y enriquece la figura del sujeto como correlato autorial del poeta y que la autoficción permite, como afirma Puertas Moya (2003):

A través de la autoficción, además de encontrar la virtualidad con que la literatura puede acceder al cumplimiento de los deseos y las aspiraciones cumplidas, se renueva la percepción de que la novela [o el poema en este caso] surge de una vivencia y se debe a una realidad previa que ha sido depurada y ampliada para hacerla comprensible, tanto al lector como al propio escritor que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia (322).

Este poema además es autorreferencial, pues alude al propio sujeto tanto en el inicio como en el final, por lo tanto, a la vez que reflexiona sobre la paternidad, reflexiona sobre la escritura, profundizando la imbricación entre vida y palabra que recorre el poemario¹¹.

Finalmente, dentro del ámbito de lo íntimo, estará la presencia del amor. De acuerdo con la poética del mismo García Montero, es posible deducir que el amor ha sido un motor importante no sólo en su vida poética, sino también en su vida real. Conociendo que tuvo una primera esposa, de la cual se divorció, y sabiendo que más tarde se casaría con Almudena Grandes (a quien está dedicado este libro), es posible

¹¹ Una vez más, el poema podría considerarse desde la perspectiva del pensamiento, pues el tono meditativo permite asociarlo a ella (véase la nota 2).

hacer el paralelismo dentro del texto entre el poema dedicado al primer amor (inexistente en el presente), que cierra la segunda sección, y al amor que domina la anteúltima sección: « Habitaciones con vistas a tu cuerpo », en la cual si bien no están los nombres propios, sí hay fechas concretas que invitan a anclar lo narrado en la realidad histórica cotidiana del poeta empírico. El 20 de abril, el 23 de marzo del 2007, el año 2004 (10º aniversario) dibujan un mapa temporal que marca el ritmo de este amor que se profundiza en la identificación casi total entre amante y amado:

Dejando de ser yo
para llamarme con tu nombre (111).

Reconozco mis años en tu cara,
el poder de mirarme
con una historia dentro de tus ojos (127).

El sujeto poético se constituye a partir de la mujer, de ese tú, cuyo amor es un antídoto contra esta vista cansada del mundo. El amor es, en algún punto, una de las respuestas posibles al cansancio, al hastío del mundo. De este modo, este sujeto poético se constituye no sólo como sujeto-poeta, sino también como sujeto-amante. Sin embargo, esta sección es la que menos marcas biográficas presenta; quizá porque la vivencia del amor resulta una experiencia tan íntima, y a la vez tan universal, que el sujeto se despersonaliza. Por algún motivo, lo biográfico se diluye al hablar de este sentimiento y resuena una tradición literaria que supera las marcas de lo real y se adentra en la experiencia universal, sin que resulte relevante en este punto distinguir lo real de lo ficticio en cada verso, porque cada uno de ellos está constituido por ambos a la vez.

«A ver pasar el agua»: el espacio de lo público

En este recorrido vital es posible rastrear otro ámbito que resulta fundamental para la constitución del sujeto: la política como actividad humana, concretada en la defensa de sus posiciones. La democracia, la resistencia antifranquista, la militancia en la universidad presentarán este camino que abarca desde el idealismo juvenil hasta el desencanto de un mundo que buscaba ser mejor¹², pero que sin embargo, no lo logra. Tanto desde referencias en la sección II como en poemas dedicados especialmente al tema en las secciones III («Café español», «Dudas», «Defensa de la política» y «Democracia») y IV («Democracia dos», «Morelia», «Compromiso»), como otras realidades de su vida, la política también llega a este sujeto poético por la palabra:

¹² Esta expresión, en realidad, es una hipálage utilizada para implicar que el sujeto es quien esperaba que el mundo cambiara a partir de sus postulados ideológicos; sin embargo, a pesar de la lucha comprometida, nada sucede, el mundo no responde y el poeta debe buscar el sentido de su militancia desde otro lugar, distinto al de su juventud.

Arrastraban en sus conversaciones
un equipaje largo,
y sus palabras vacilantes
llegaron hasta mí (58).

Y le otorga un lugar definido en donde situarse para entender la vida. El breve poema «Dudas» (60) propone esta cuestión del espacio ideológico, planteando el juego polisémico con la palabra «perdido» y con dos voces en diálogo:

Vas a ser un perdido.
No me importa.
Me parece más triste
no saber dónde estoy.

«Estar perdido», ¿no significa no saber dónde se está? Sin embargo, esa expresión cobra en este poema un significado relacionado con la dictadura franquista: «perdido» sería todo aquel que resistió las brutalidades de la dictadura, luchando, y ése es el espacio preciso que el sujeto hace suyo y que lo define, dando una coordenada de vida. Tal como expresará en el siguiente poema, «Defensa de la política» (65):

Cuando me arrastro solitario
por los extremos de mi vida,
da gusto coincidir,
hablar contigo...

Este texto pone de manifiesto una relación íntima con esta actividad humana, de tal modo que la asimila a una amiga, e incluso a una amante. A medida que avanza el poema, la relación entre ambos se hace cada vez más estrecha hasta que la identificación llega a ser total, en el juego pronominal: «Los que viven tranquilos pueden ver en *tus* ojos / la primavera de *mi* oscuridad...» (67).

A continuación, el poema «Democracia» (68) no puede leerse independiente de «Democracia dos» (78), porque es el modo de ver aquí cómo el paso del tiempo va modificando no sólo el curso de los acontecimientos, sino los pensamientos, los sentimientos, las convicciones del sujeto. Y ésta es una de las cuestiones interesantes de este poemario: percibir que el paso del tiempo no es sólo eso, sino que arrastra consigo aquello que en algún momento parecía inmutable; es decir, percibir el paso del tiempo como realidad ineludible de la vida y con efectos decisivos en la constitución del propio sujeto. Si el primer poema «Democracia» es una especie de plegaria cuasi-religiosa que cruza toda la vida del yo (los recuerdos, el amor, los viajes, las amistades, las ciudades), el segundo poema presenta un tono de resignación en el que las banderas políticas del pasado se encuentran igualadas en el olvido, en la indiferencia de la gente, arrastradas por el agua que nadie más observa, salvo el propio poeta. Es posible considerar, a partir de la militancia política de García Montero, que estos dos poemas están íntimamente

relacionados con la vivencia de esa militancia: en el pasado anclada en la palabra, repitiendo el verso «Venga a mí tu palabra» al modo de una letanía; y en el presente, como esa realidad que sólo él se detiene a ver, en soledad, con amargura:

Yo me recuerdo así,
más amargo y más solo, más ajeno,
al ver pasar el agua (78).

Una vez más, el ejercicio del recuerdo reconstruye una vida pasada y una vida presente unidas por el sujeto que toma la palabra y la autoficción sirve para indagar los acontecimientos en este cruce de tiempos. Así lo explica Puertas Moya (2003):

El perspectivismo implícito en cada interpretación que de la realidad efectúa cada persona al narrar un suceso de su vida se halla inserto en dos coordenadas: la de la significación que atribuye al transcurrir de su existencia el propio autor, que le concede una importancia o un valor concreto dentro de la totalidad del proyecto autobiográfico y vital a dicho acontecimiento, que una vez pasado a la textualidad podríamos considerar un biografema, y la otra coordenada es la concreta posición que adoptó como participante del mismo, que hace que su versión pueda contrastarse por sus diferencias con lo que otros testigos han contado del mismo (323).

Esta cita puede iluminar el análisis del tratamiento de la democracia que realiza el poeta, pues permite pensar que es *su* versión de los hechos, el modo en el que él lo vivió, tan diferente de la opinión o de la vivencia de otros, y por eso, el sentimiento reiterado de soledad.

Dentro de la esfera de lo público, es un hito ineludible su vida dentro de la universidad, relacionada con otros dos tópicos: la poesía y la política. Los poemas «Universidad» (61) y «El profesor» (83) presentan una reflexión que incluye en sí las relaciones entre la enseñanza, la literatura, la política y el amor (como expresa la gradación repetida: «un libro, una discusión y un beso»). El hecho de que la universidad sea mencionadas dos veces, siendo el sujeto estudiante en el primer poema y profesor después, resulta significativo en este recuento autobiográfico, pues coincide con las posibles vivencias del poeta empírico. El primero de ellos se inicia en un momento del día, el amanecer, que puede ser símbolo del inicio de la vida estudiantil y política. Al mismo tiempo, se igualan en el discurso un desnudo y un manifiesto, resaltando el carácter juvenil y atrevido para la época de ambos actos, el sexual y el político. El bar o el café son los lugares donde se elaboran los planes antifranquistas. Allí el sujeto escucha, aprende, habla: «Y nunca las palabras / sintieron tanto orgullo delante del silencio» (61). Pero ¿qué sucede dentro de la universidad? No hay una descripción de la vida universitaria, sino un reconocimiento a aquellos que denomina «maestros de verdad», expresión que puede tener un doble significado: maestros reales y maestros

que enseñan la verdad; maestros que llevan en sus palabras y en sus enseñanzas el sentido de dolor, de sacrificio y de esfuerzo que significa luchar por los propios ideales.

En un pasillo de la Universidad, el sujeto observa (nuevamente el carácter de observador es importante) y puede ver «el mundo de la calle y del abrazo», el mundo de cada día, desde una nueva perspectiva. La afirmación contundente que abre la última estrofa y lleva al presente lo narrado actualiza los valores ideológicos de este nuevo punto de vista y la constitución del sujeto a partir de ellos:

Yo sé quién soy
si levanto la copa y bebo con vosotros,
mis primeros amigos elegidos.

Pero el sujeto puede saber quién es porque el pasado supo demostrárselo: «cuando una boca impura / me preguntó con quién andaba / y me dijo quién era». Es posible leer el segundo poema, «El profesor», en consonancia con el primero, pues una vez más, pero ahora desde su condición de docente, el sujeto destaca la necesidad de coherencia entre ser, defender y decir:

Nunca ha sido de ley
olvidar lo que somos
aquello que debemos defender
para que las palabras que decimos
no huelan a cerrado.

El juego con los tópicos del viaje (las maletas, las llaves, las estaciones, el viajero, el viaje, el equipaje) ponen al poema en la misma dirección que el anterior pero con menos certezas:

el profesor procura,
más que decir verdades, no mentir,
más que dar ilusiones, no romperlas.

Hacia el final, otra clave de lectura permite pensar en el proceso autoficcional: «cuando en la vida ocurren / las cosas que suceden en la literatura». ¿Cómo la literatura y la poesía pueden develar e incluso anticipar el devenir de la vida? Porque presentan una verdad-otra (Pozuelo Yvancos, 2004: 282), que tiene que ver poco con lo real y mucho con la constitución de los sujetos y sus historias, en el discurso y la palabra.

«Se busca una ciudad»: Itinerario urbano

También la reflexión acerca de la ciudad (más allá de cuál sea) ocupa un lugar fundamental en este itinerario biográfico planteado por el sujeto, y no sólo en este poemario, sino también en la poética de García Montero. La ciudad asume la condición

de una mujer (un tú con el que el poeta «coquetea») y que, al mismo tiempo, forma parte de su propia subjetividad, se constituye en ella. «Conmigo vas, porque me buscas» será un verso que se repetirá cuando la ciudad sea el centro de distintos textos. En cuanto al mecanismo ficcional, la ciudad (o las ciudades) también establece lazos extratextuales muy potentes, pues los lugares donde el sujeto nace, crece, reside, viaja son hitos fundamentales en su propia constitución, tanto si se refiere al sujeto poético como al sujeto empírico¹³.

La primera alusión a ciudades se produce en la sección I, «Preguntas», en el poema «Preguntas cruzadas», la cuarta estrofa comenzará nombrando a Granada y derivará en Madrid, lo cual remeda el itinerario de residencias del autor empírico, marcando además distancia respecto de Granada, su ciudad natal: «Pregúntale a los ríos de Granada...» e identificación con Madrid, donde reside actualmente: «que se apoya en Madrid / o en el reloj cansado del cuarto donde escribo» (22). Por lo tanto, si fuera posible marcar una travesía en un mapa, habría que comenzar aludiendo a Granada, a la cual dedica más de un poema, para pasar luego por New York, Morelia, Colliure, Madrid y otros lugares como el Mar Muerto, los mercados de Oriente, ciudades con las que establece no sólo una conexión geográfica, sino también poética, política o memorialística.

Respecto de Granada, el primer poema «Ciudad nativa» (28) otorga algunas claves para comprender la relación que el poeta entabla con ella: en primer lugar, de aprendizaje. Recién en su madurez, el sujeto puede entender, puede ver todo lo que la ciudad tiene para «decirle»:

A fuerza de llevar los ojos muy abiertos
por ciudades extrañas,
ahora puedo ver lo que me dices
y sin cerrar los ojos
comprendí tu desnudo
ahora sé...

...más que los firmamentos
que yo aprendí a mirar bajo tus noches...

Es posible observar también en estos versos la unidad entre la intensidad de la vista (ya cansada en la madurez) y el proceso de aprendizaje que ello significa¹⁴. Por otro lado, la identificación entre la ciudad y la subjetividad del sujeto poético se pone de manifiesto en la primera estrofa: «Será porque soy parte de tu luz / y de tu oscuridad».

¹³ En 2002, Renacimiento editó una Antología sobre poesía urbana que el propio poeta encargó a la Dra. Laura Scarano (con un prólogo y estudio sobre esta trama urbana, escrito por la crítica argentina), lo cual pone de manifiesto la importancia que el tópico de la ciudad tiene en la poesía del granadino.

¹⁴ Esta relación se repite en diversos poemas y quizá se podría relacionar con esta paradoja de la vida de aprender a vivir cuando la juventud se ha ido.

El cuerpo del sujeto se diluye como tal en esta imagen para pasar a diseminarse por todos los espacios de la ciudad adquiriendo el mismo estatuto de existencia, para entablar con ella esta especie de relación amorosa que escenifica la añoranza que el sujeto experimenta desde la lejanía:

En una de las tardes que me dejaste solo,
corrí a espiar tu bolso y encontré
dos pañuelos de agua, dos certezas de pájaros...
Conmigo vas, porque me buscas...

En el segundo poema de esta sección dedicado a Granada (aunque no la menciona), «Las comparaciones no son odiosas» (41), una vez más aparece la idea de la ciudad como «maestra» del sujeto: «Pero supo enseñarme los secretos de un barrio / cuando yo aparecí». También el papel del espacio es importante en la historia del sujeto, confirmando la hipótesis de que la ciudad es parte de la constitución de su subjetividad:

Allí la geografía
se acomodó a la historia personal
como una partitura a un sentimiento.

Las últimas dos estrofas de este poema acentuarán esta idea. El sujeto lleva consigo recuerdos, emociones y sensaciones ligados a espacios concretos de la ciudad; todo lo cual conforma una maleta muy peculiar, que es parte de su subjetividad:

Siempre llevé conmigo
a las tabernas y a los viajes
el lugar donde puse mi primera mentira
y donde dije mi primer silencio...

Luego, en las comparaciones, el poeta vuelve a tomar dimensiones casi cósmicas que le permiten establecer esta relación estrecha con la ciudad (y retomar el sintagma del título):

... y yo necesitaba comparar
mis pupilas y el curso de la luz,
mis manos y la tierra,
mis sueños y las cajas de cartón.

Además, es un sujeto en constante movimiento, siempre de tránsito, de viaje, de paso y en este paso de un espacio a otro (considerando la polisemia de la palabra «espacio»), en este cambio continuo de la condición del sujeto, encuentra éste (y también el lector) el sentido de la vida que recorre este poemario: «... Siempre somos / una misma leyenda sucesiva»¹⁵. Así, la ciudad se vuelve en este itinerario autoficcional

¹⁵ Hablar de leyenda es hablar de ficción, ineludiblemente; por lo que estos versos permiten advertir el mecanismo autoficcional que subyace al poemario.

un aspecto fundamental en el proceso de conocimiento de sí mismo y del mundo que el sujeto poético, pero también el autor empírico llevan a cabo.

Por otro lado, la íntima relación entre ciudad y sujeto es posible observarla en tres poemas referidos a tres ciudades conectadas con dos poetas importantes para la tradición poética española, para la causa republicana y muy especialmente para García Montero: «Huerta de San Vicente» (55) y «Nueva York» (82) evocan a Federico García Lorca; y «Colliure» (104), a Antonio Machado. La presencia de estos poetas a través de estas ciudades no es una cuestión menor en el mecanismo autoficcional, pues fueron especialmente elegidos para formar parte de este recorrido vital fictivizado y su influencia es muy fuerte en toda la obra del poeta granadino.

El primero de ellos establece el lugar definido de la ciudad a partir del cual el lector puede hacer la relación casi automática con García Lorca, reforzada por versos como: «solitario poeta fusilado» o las alusiones a la luna (tan recurrentes en la poesía lorquiana). Lo interesante de este poema es el carácter constructivo que claramente se le otorga a la palabra poética; porque aunque pareciera que es la Granada real, de «cielo limpio» y «desnudo de nieve», la que emerge del poema, sin embargo, es posible suponer que no es así: es la Granada que Lorca, pero también que el sujeto poético mismo, construyen en su poesía. La igualación o confusión entre términos que nombran lo real y términos que aluden a la escritura permiten suponer esto:

Se busca una ciudad.
parece que fue vista en manos de un poeta...
se busca una ciudad
igual que una palabra.

La nivelación entre lo real y lo ficticio en la palabra, que es el eje de la autoficción, se observa aquí en la construcción de los espacios dentro del poema. También aquellos verbos que el propio sujeto se atribuye: *recuerdo*, *heredé*, *imaginé* aluden al mecanismo autoficcional, pues recordar es también imaginar y la herencia (en la que se incluye toda la tradición) cruza estos procesos de la memoria reconstruyendo y recreando la experiencia. Y de este modo, el sujeto hace que el poeta vuelva a la vida en su recuerdo y en sus versos:

Aparecía y desaparecía
con la misma torpeza suplicante
de los primeros versos,
cuando son las palabras vagones melancólicos...

Finalmente, una vez más, la idea de aprendizaje relacionada con la ciudad y con la poesía ocupa este poema:

Se busca una ciudad. La recompensa,
aprender a vivir con uno mismo,
saludar a la luna en horas de trabajo,
mover recuerdos en un cajón vacío.

Aunque también aparece la idea de poesía como oficio (trabajo) y la idea de vacío relacionada a los recuerdos, que aluden a lo dicho unos versos antes; pues para el sujeto la presencia de Lorca es vacío, ausencia, imaginación.

Heredé las ausencias, pisé lo que no estaba,
imaginé su noche,
solitario poeta fusilado...

«New York» pone en escena diversas imágenes de la ciudad, pero las tres mediadas por la poesía. La primera proviene de la mirada de Lorca que es posible rastrear en su poemario *Poeta en Nueva York*:

Un poeta lo escribe. Ha vivido
en sus versos la luz inconsolable
de los asesinados, de los que comen fruta
de un árbol sin raíces...

La segunda es del propio sujeto, luego de haber leído los versos de Lorca, pero con una mirada actualizada de los años setenta:

Después habrá un muchacho que lo lea
y descubra los cienos, las arañas
de los últimos trenes, la aurora corrompida
de los años setenta.

Finalmente, la imagen final donde la compenetración entre Nueva York y el propio sujeto es total: «Nueva York son mis ojos» y por último, el último verso que es una reescritura del epígrafe de Caballero Bonald: «La botella vacía / puede llenar mi alma», estableciendo una paradoja propia de la multiplicidad de lo real, que es inabarcable, como expresa el verso: «La realidad no sabe estarse quieta».

El tercer poema, «Colliure», presenta nuevamente una clara referencia para el lector avezado: Colliure es la ciudad donde Antonio Machado encuentra su muerte, camino del exilio. Pero en este poema no sólo está la figura ausente de Machado, sino también la de otro poeta de gran peso en la poesía de García Montero: Ángel González. La visita a la tumba de Machado que este poema recrea no es únicamente la narración de un hecho concreto en la vida de dos poetas. Es la escenificación de un homenaje de dos republicanos, antifranquistas y poetas a un camarada muerto por la causa, en el que la melancolía prima como tono del poema y cuyas últimas palabras: «compartir una derrota», establecen una hermandad entre los tres; hermandad no sólo radicada en la

causa política, sino también (y sobre todo) en la poesía, como espacio de compromiso ético, que supera la ideología política para abarcar la experiencia de lo humano:

Los lugares sagrados nos permiten vivir
una historia de todos en primera persona...
nosotros a un recuerdo...
Y a esta pálida,
desarmada emoción
de compartir una derrota.

Una vez más, la generalización de estas experiencias permite que el sujeto poético establezca una relación más cercana, de comprensión, e incluso identificación, con el lector del libro.

Además de estos poemas analizados, es posible encontrar otros sobre diversas ciudades en este poemario, ligados a la vida del autor empírico, a la historia de España o a una vida poética: Madrid, Morelia, París, Buenos Aires, La Habana, Damasco. El itinerario urbano recorrido en estos poemas no hace más que acentuar este mecanismo de la autoficción, pues aunque es posible suponer que García Montero ha visitado muchas más ciudades que las mencionadas en el poemario, éstas le permiten trazar un trayecto a partir del cual resaltar aquello que lo define como poeta y construirse en el texto: la ciudad de su nacimiento (que tanto añora y quiere), la de su actual residencia (que aún le resulta ajena), la de sus maestros en la poesía (Lorca, Machado, González), la de la dolorosa historia de España (Morelia) u otras en las que ha aprendido la verdad de su existencia (París, Buenos Aires, La Habana) y le han enseñado «un modo de hablar solo» (94) en la madurez. Resulta interesante el carácter de aprendizaje que el sujeto atribuye a la vivencia en las diferentes ciudades y las meditaciones de carácter general al respecto que involucran al lector del poemario.

Finalmente, el poema «Mar Muerto» (97) relaciona dos momentos: uno de la infancia y otro del presente del sujeto, a partir de la experiencia de la playa:

Así eran las playas de domingo
en los años sesenta,
a dos horas en coche de mi casa,
cuando me dedicaba a imaginar...
La misma gente aquí
con sus repeticiones y sus horas de espera...

Esta asociación de dos momentos concretos (pasado y presente) da pie a un final meditativo, en el cual el sujeto reflexiona acerca de una operación propia del hombre, que remeda la del propio sujeto en los textos autoficcionales:

Tal vez por eso nos acostumbramos
a vivir de recuerdos y de imaginaciones
dejándonos flotar sobre el abismo (98).

Esta unión de la memoria y la imaginación como algo común en la vida humana es uno de los motores de la autoficción en la literatura¹⁶. Reconocer o poner de manifiesto que la autobiografía en el más estricto de sus sentidos carece del grado de verdad que los sujetos le suelen exigir, es reconocer que el recuento de la vida es una sucesión indefinida de recuerdos e imaginaciones, que es una construcción imaginaria; por eso, la autoficción intenta exasperar este reconocimiento. Así lo expresa Puertas Moya:

La autoficción puede interpretarse como la exageración imaginaria de los rasgos ficticios que presentan todas las formas autobiográficas, con su tendencia a la creación de un personaje, con la incorporación a éste de rasgos idealizados, ejemplarizantes, coherentes, que en gran medida provienen de la perspectiva desde la que es reconstruido (2003: 325).

Esos rasgos «idealizados, ejemplarizantes, coherentes» serán los que se destaquen en la reconstrucción del sujeto poético cuyo nombre es Luis García Montero.

«Un viejo escribiente perturbado»: la importancia de la palabra

El peso de la palabra en este recorrido vital es fundamental, tal como expresa el poema «Un idioma» (40) en su última estrofa:

Más constantes que el odio y la avaricia,
Más fuertes que el rencor y las prisiones,
Más heroicas que el sueño de un ejército,
Más flexibles que el mar,
Han sido las palabras.

Las cualidades que atribuye a las palabras son de valor altamente positivo. Estas palabras serán las que den fundamento a toda la poética de García Montero, y principalmente en estos poemas, en los cuales la trama de la realidad se arma en los mismos poemas ya sea desde lo semántico (conformando el espacio vital donde el sujeto se desenvuelve tanto en el pasado como en el presente), ya sea desde el gesto mismo de la escritura, desde la cual el sujeto constituye su propio lugar en el mundo: el de poeta comprometido no ya con una ideología política concreta y con afán testimonial o declamatorio, sino comprometido con la experiencia propiamente humana y la ética que de ella se desprende.

A lo largo de todo el poemario, las referencias a la palabra, al lenguaje, a la poesía serán constantes. Por un lado, las palabras tejerán realidades, como en el poema de

¹⁶ «La memoria puede ser entendida como función discursiva, ya que activa la maquinaria autobiográfica, se erige en motor de su desarrollo, y dispositivo selector de sus contenidos enunciados. Aparece en su funcionamiento como un juego dialéctico entre olvido, ocultamiento y revelación de un hipotexto: el de la vida que se vuelve susceptible de narratividad» (Scarano, 2000: 74).

Lorca citado anteriormente, en el que el estatuto de existencia de la ciudad se iguala en el discurso al de la palabra: «Se busca una ciudad / igual que una palabra» (55). También las palabras serán la herencia recibida de los mayores, en lo político en este caso:

...allí estaban los viejos del lugar
...Y sus palabras vacilantes
llegaron hasta mí (58).

Esa «llegada de las palabras» no es un dato anecdótico, aunque lo parezca. Considerando el peso de las palabras en el poemario, estos versos implican la revelación que ellas significaron para el sujeto y la repercusión en el resto de su vida. Pues también, como se indicó, las palabras son portadoras de un compromiso ético, que en un principio tiene un contenido político-ideológico concreto:

...se pactaba un desnudo igual que un manifiesto...
...y nunca las palabras
sintieron tanto orgullo delante del silencio (61).

Sin embargo, luego ese compromiso será con los «compañeros de viaje», es decir, con el resto de la humanidad pasada, presente y futura. La figura del poeta y su voz cobran una trascendencia insospechada hacia el final del poemario, tal como se observó en los últimos versos del último poema.

También la palabra poética tendrá un espacio privilegiado en la estructura del poemario, no sólo como oficio, sino también respecto de la herencia literaria del sujeto y de sus contemporáneos con quienes compartió una misma ideología artística. Por ejemplo, es manifiesto el vínculo autoficcional que es posible establecer entre los poetas que el personaje poético erige como maestros (Machado, Alberti, Gil de Biedma), y los que elige el propio García Montero, quien los menciona como tales en infinidad de ocasiones, pero también escribe poesía según lo que ha aprendido de ellos. Por lo tanto, su construcción autoficcional como poeta en el texto encuentra en estos nombres coordenadas claves.

El poema dedicado a Rafael Alberti (que se titula justamente con su nombre [70]) está construido en el entrelazamiento del encuentro del sujeto con el poeta en la lectura y de la relación personal que otorga el compartir un oficio (y que efectivamente compartieron Alberti y García Montero). El sujeto vuelve a la vida a Alberti en sus versos, recordando una anécdota compartida, entrelazada con la reescritura de los clásicos, como el verso que evoca la *Égloga I* de Garcilaso: «conmigo mano a mano, busquemos otros montes y otros ríos» o la mención de Bécquer, con el poder de la

escritura para traer a la vida a un muerto, o con la reflexión sobre el propio oficio de poeta que ambos comparten.

En consonancia con lo analizado en los poemas dedicados a Lorca, a Machado, a Alberti, la herencia literaria resulta un hito fundamental en este recorrido a la vez vital y ficcional que el sujeto poético (y el propio García Montero) hace de su historia. De este modo, la palabra poética es también un espacio de aprendizaje no sólo literario sino también vital, como se ve en el poema «Jaime» (82), dedicado a Jaime Gil de Biedma y que puede considerarse una especie de homenaje del propio García Montero (como autor empírico y como sujeto poético) a uno de los poetas que marcó su quehacer literario:

De mil formas se puede comprender
la existencia real
de lo que vive a cuenta de las nubes.
Yo lo aprendí leyendo
a Jaime Gil de Biedma.

Además, establecerá una relación estrecha de ambos con la ciudad donde habitan. De acuerdo al itinerario urbano marcado y al lugar otorgado a la ciudad en este poemario, el hecho de que la imagen de Jaime Gil esté contextualizada en la Barcelona de posguerra y la del sujeto en Granada, es significativo y un lazo extratextual muy importante que refuerza los cruces entre lo real y lo ficcional, según el mecanismo autoficcional que constituye los poemas.

Por último, la palabra poética permanece más allá de la muerte. En el poema «Despedida por hoy» (107), si bien no presenta marcas autobiográficas definidas presenta una nueva meditación sobre la muerte y sobre la permanencia del sujeto en la palabra. Los nombres propios importan porque constituyen la identidad, el asidero al mundo real: «y sólo nos importan / los misterios con nombre y apellido». Sin embargo, al final, el poeta vive más allá de ellos, más allá de la situación concreta, excediendo el tiempo y espacio humanos y proyectándose hacia el futuro con el mismo compromiso ético y humano que se reconoce en toda la poesía del autor:

...que después de mi muerte,
en cualquier sentimiento de la lluvia que cae,
en cualquier sol que tiemble de luz en los tejados,
yo estaré convencido y hablando de vosotros.

«Yo habité los poemas que me fueron haciendo como soy»: conclusiones

Para concluir, es posible considerar este poemario desde un doble proceso: narración de la vida e historización de la ficción. La narración de anécdotas personales o la mención de referencias autobiográficas del «Luis empírico» entran aquí en un flujo

discursivo que construye un nuevo sujeto; sujeto que conserva el nombre propio y el de los seres queridos del poeta real, pero que evade la exigencia de verdad (propia del género autobiográfico) para constituirse en el *entredós*, (Combe: 1999: 152), en el límite entre realidad y ficción, potestad que le concede la poesía en su condición de lenguaje y que la autoficción exaspera y exhibe. Al mismo tiempo, este nuevo sujeto busca reconstruir una vida, una historia en la escritura, con fechas, nombres, localizaciones geográficas, y aquí es cuando la ficción adquiere visos de verdad y se historiza. Se produce entonces lo que adelantaba Pozuelo Yvancos: la nivelación de los hechos reales e inventados en un mismo eje de historicidad y de ficcionalidad (2004: 283), que resulta propio de la autoficción.

Así es como este poemario de García Montero recoge los índices autobiográficos y los amalgama con datos ficcionales, de modo que el sujeto logra darse una máscara ficcional de sí mismo, en la que resalta algunos aspectos, agrega otros y olvida muchos de ellos conscientemente. Sin embargo, esta operación de reconstrucción no se limita a lo individual. A través del lenguaje, el sujeto proyecta su propia experiencia en la esfera de lo universal, de modo que todos los lectores pueden sentirse identificados en ella, aun sin perder su individualidad. De este modo, este yo que «habita los poemas» se va llenando de datos biográficos e inventados, de datos triviales y de meditaciones profundas, de experiencias particulares y de sentires universales. El cruce de estas líneas en el texto sin poder delimitar claramente qué pertenece a cada ámbito es lo que constituye la autoficción. Pero como en toda obra, la autoficción responde dentro de esta poética a una ideología artística particular que establece de antemano que la poesía es capaz de expresar la experiencia, que debe comprometerse no sólo política, sino éticamente, porque constituye un «espacio público» (García Montero, 2000: 102) y que el peso de las palabras es mayor de lo que puede suponerse, porque palabras y hombres son dos caras de la misma moneda: no hay palabras sin hombres, pues ellas son su patrimonio (Scarano, 2004a: 217). Pero considerando la realidad humana tal como lo hace García Montero en sus poemas, tampoco es posible concebir hombres sin palabras, pues la realidad humana no puede ejercer sus derechos y su condición de tal si no puede expresarse, si no puede actuar en todos los ámbitos de la vida a través de la palabra. Esta noción que aporta la escritura de García Montero es una de las características más relevantes y de mayor compromiso en su poesía, pues uno de los ejes sobre los que ésta se funda consiste justamente en esto: crear una experiencia común, crear emociones significativas (1987: 176, 227), en la que la identificación entre autor y lector continúe viva aún finalizado el poema y en el que la escritura se funde no ya en ideologías concretas y envejecidas, sino en el compromiso ético del hombre (con su nombre, cuerpo, historia y experiencia) con «el» hombre, en sentido genérico de humanidad (Scarano, 2004: 216).

Por otra parte, la autoficción colabora también en construir este personaje que surge de los textos de García Montero, el cual se atribuye el mismo nombre propio y muchos de sus rasgos biográficos, pero sin embargo, es eso: un personaje que, finalmente, se sobrepone a la persona real, la borra, la desplaza y se sitúa en el imaginario de los lectores y en el escenario literario reemplazándola (cf. Puertas Moya, 2003: 315).

De este modo, el mecanismo autoficcional se resignifica y viene en auxilio de una poética que, paradójicamente, al postular la poesía como oficio ético deja de lado la realidad exterior dentro del texto para comprenderla mejor y ocuparse de ella, evitando los intentos de representarla «tal cual es» (si se puede), sino indagando a través de los mecanismos de la ficción acerca de su estatuto y su condición. Así lo expresa el poeta: «El texto es una urdimbre de mentiras, recursos técnicos, ficciones, que intentan lograr una verdad estética y humana» (García Montero, 2000: 97).

Bibliografía

- Abril, Juan Carlos, y Xelo Candel Vila, eds. (2009): *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento.
- Alberca, Manuel (1996): «El pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (enero), pp. 9-18.
- (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Combe, Dominique (1999): «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, pp. 127-154.
- García Montero (2000): «El oficio como ética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *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, pp. 87-103.
- (2002): *Poesía urbana. Antología*. Pról. De Laura Scarano. Sevilla: Renacimiento.
- (2005): *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- (2006): «La Intimidad de la serpiente», en *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets, pp. 443-548.
- García, Miguel Ángel (2002): «Introducción» a Luis García Montero, *Antología poética*. Madrid: Castalia.
- Lejeune, Philippe (1975): «El pacto autobiográfico», en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, pp. 49-88.

- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España. J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, E. Antolín y A. Muñoz Molina*. Alemania: Peter Lang.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2005): «Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 299-330.
- Robin, Regine (2002): «La autoficción. El sujeto siempre en falta», en Leonor Arfuch, comp., *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 45-58.
- Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000): *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.
- Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari (1994): *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Universidad.
- Scarano, Laura, et al. (1999): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Scarano, Laura (2000): *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- (2004a): *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- (2004b): *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio.
- (2007): *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- (2011a): «Aquel tímido Luis. Políticas del nombre propio en Luis García Montero», en Anthony Leo Geist y Juan Carlos Fernández Serrato, eds., *Poética de la vida cotidiana: En torno a Luis García Montero*. Madrid: Visor (en prensa),
- (2011b). «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción», *Revista CELEHIS*, 22 (en prensa).
- Sylvester, Santiago (2006): «Poesía de pensamiento», en *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, pp. 67-73.