



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS  
DOCTORADO EN HUMANIDADES**

**Autora:** Prof. Gabriela Sierra

**«Niños escritos. Figuraciones de la niñez  
en la poesía española contemporánea:  
Fernando Beltrán y Luis García Montero»**

**Tesis para optar por el título de Doctora en Humanidades (Mención  
Letras) del Doctorado de Humanidades (FHUC – UNL)**

**Director:** Dr. Germán G. Prósperi

**Co-directora:** Dra. Laura R. Scarano

## RESUMEN

La siguiente investigación analiza las *figuraciones de la niñez* en la obra de dos poetas españoles contemporáneos: Fernando Beltrán (1956) y Luis García Montero (1958).

El investigador y crítico José María Pozuelo Yvancos (2010) propone que al concepto de *figuración* es fundamental vincularlo con “la idea de *dibujo imaginativo*, fantasía de algo o bien su representación, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (23). De modo que, tomando el planteo antedicho, vinculamos la *figuración* con un *dibujo imaginativo* en el cruce con la infancia y la poesía.

El recorrido implica entonces relacionar la infancia visible y la infancia imaginaria, es decir, analizamos la infancia que se presenta como tópico en los poemas, así como también nos centramos en el relevamiento de las *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de la infancia* en donde ésta ya no responde a una edad cronológica, sino que se presenta como una irrupción (Fumis, 2016, 2019) (Muzzoppapa, 2017), como un reflejo alejado o una otredad significativa (Premat, 2016) o como ensoñaciones de infancia, siguiendo los planteos de Bachelard (1997) quien piensa que éstas se convierten en el germen de una obra poética y se relacionan con un tiempo elegiaco, un tiempo íntimo que perdura en el adulto.

En este recorrido discutimos nuestra hipótesis central la cual sostiene que tanto en la poesía de Luis García Montero como en la de Fernando Beltrán las figuraciones de la niñez están ligadas a una postura crítica del conflicto social, en la que ellos se involucran intersubjetivamente. En este sentido, dichos conflictos sociales nos remiten centralmente a los efectos de los enfrentamientos bélicos, en una línea que se desplaza desde la guerra civil española a las experiencias globales de las guerras de las últimas décadas. De esta manera, como hipótesis subsidiarias que se desprenden de lo dicho, postulamos que en la poética de Luis García Montero las figuraciones de la niñez se ligan a las experiencias de la posguerra civil española y en la de Fernando Beltrán responden a la revisión del impacto que los enfrentamientos globales provocan en las figuras infantiles y se instalan como exploración de la esfera íntima. Además, consideramos que en el imaginario que establecen ambas poéticas, las figuraciones de la niñez ocupan un lugar central: se hacen presentes distintas instancias tales como los

entornos familiares, los juegos de infancia, el espacio rural y urbano de las zonas de pertenencia autoral, la memoria como matriz escritural, entre otras.

Como objetivos nos proponemos describir y caracterizar las figuras del niño y su universo metafórico en el corpus poético y dar cuenta de las semejanzas, tensiones y variaciones entre ambos autores. También, explicaremos cómo impactan esas vinculaciones y tensiones en relación con los proyectos poéticos (series – sistemas – filiaciones) en los que cada autor se inscribe.

**Palabras clave:**

INFANCIA – POESÍA - ESPAÑA – FIGURACIÓN – IMAGINACIÓN

## SUMMARY

The following research analyzes the *figurations of childhood* in the work of two contemporary Spanish poets: Fernando Beltrán (1956) and Luis García Montero (1958).

The researcher and critic José María Pozuelo Yvancos (2010) proposes that it is essential to link the concept of figuration with “the idea of imaginative drawing, fantasy of something or its representation, something that without being, or without being in a certain way, it supplants or figures, that is, it represents imaginatively as such” (23). So, taking the aforementioned approach, we link the figuration with an imaginative drawing at the crossroads with childhood and poetry.

The path implies relating the visible childhood and the imaginary childhood, that is, we analyze the childhood that is presented as a topic in the poems, as well as we focus on the survey of the *figurations of childhood* or *imaginative drawings of childhood* where it no longer responds to a chronological age, but is presented as an irruption (Fumis, 2016, 2019) (Muzzoppapa, 2017), as a distant reflection or a significant otherness (Premat, 2016) or as childhood daydreams, following the proposals of Bachelard (1997) who thinks that these become the germ of a poetic work and are related to an elegiac time, an intimate time that lasts in the adult.

We discuss our central hypothesis which affirms that both, in the poetry of Luis García Montero and in that of Fernando Beltrán, the figurations of childhood are linked to a critical position of social conflict, in which they are intersubjectively involved. In this sense, these social conflicts refer us centrally to the effects of the warlike confrontations, in a line that moves from the Spanish civil war to the global experiences of the wars of the last decades. In this way, as subsidiary hypotheses, we postulate that in the poetics of Luis García Montero, the figurations of childhood are linked to the experiences of the post-Spanish civil war and in that of Fernando Beltrán, they respond to the review of the impact that global confrontations provoke in infantile figures and are installed as an exploration of the intimate sphere. In addition, we consider that in the imaginary established by both poetics, the figurations of childhood occupy a central place: different instances are present such as family environments, childhood games, the rural and urban space of the areas of authorship, memory as a scriptural matrix, among others.

As objectives we propose to describe and characterize the figures of the child and his metaphorical universe in the poetic corpus and to account for the similarities, tensions and variations between both authors. Also, we will explain how these links and tensions impact in relation to the poetic projects (series - systems - affiliations) in which each author is registered.

### **Keywords:**

CHILDHOOD – POETRY – SPAIN – FIGURATION – IMAGINATION

## ÍNDICE

Agradecimientos .....	7
Introducción .....	9
<b>1. El problema de la infancia .....</b>	<b>14</b>
1.1. Enfoques historiográficos de la infancia.....	15
1.2. Infancia y literatura .....	22
1.3. La Infancia visible y las <i>figuraciones de la niñez</i> o los <i>dibujos imaginativos de infancia</i> .....	42
<b>2. Poetas en su serie: Del <i>sensismo</i> y la <i>otra sentimentalidad</i> a la <i>poesía de la experiencia</i> .....</b>	<b>52</b>
2.1. La <i>otra sentimentalidad</i> de Luis García Montero .....	53
2.2. Del <i>sensismo</i> a una <i>poesía entrometida</i> .....	58
2.3. Hacia un paradigma mayor: la <i>poesía de la experiencia</i> .....	61
<b>3. La infancia, «territorio de una educación sentimental» .....</b>	<b>67</b>
3.1. Luis García Montero en la serie crítica .....	68
3.2. La poesía de los años 80: <i>Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn</i> (1980), <i>Poemas de Tristia</i> (1982), <i>El jardín extranjero</i> (1983), <i>Diario cómplice</i> (1987), <i>En pie de paz</i> (1985-2015) y <i>Rimado de ciudad</i> (1981-2015).....	75
3.3. La poesía de los años 90 y sus derivas en prosa: <i>Las flores del frío</i> (1991), <i>Habitaciones separadas</i> (1994), <i>Completamente viernes</i> (1998), <i>Luna del sur</i> (1992), <i>Quedarse sin ciudad</i> (1994) y <i>Lecciones de poesía para niños inquietos</i> (1999) .....	92
3.4. La poesía de los años 2000 y derivas: <i>La intimidad de la serpiente</i> (2003), <i>Vista cansada</i> (2008), <i>Un invierno propio</i> (2010), <i>Balada en la muerte de la poesía</i> (2016) y <i>A puerta cerrada</i> (2017).....	118
<b>4. La infancia, «ese grifo mal cerrado».....</b>	<b>142</b>
4.1. Fernando Beltrán en la serie crítica.....	143
4.2. La poesía de los años 80: <i>Aquelarre en Madrid</i> (1983) y <i>Ojos de agua</i> (1985) .....	146
4.3. La poesía de los años 90: <i>Gran vía</i> (1990), <i>El gallo de Bagdad</i> (1991), <i>Amor ciego</i> (1995), <i>Bar adentro</i> (1997) y <i>La semana fantástica</i> (1999) .....	157
4.4. La poesía de los años 2000 y sus derivas: <i>El hombre de la calle</i> (2001), <i>El corazón no muere</i> (2006), <i>La amada invencible (80 poemas incurables)</i> (2006), <i>Poemas rebeldes</i> (2011), <i>Hotel vivir</i> (2015) y <i>La vida en ello. Prosas a pie de poema</i> (2017) .....	171
<b>5. Relaciones y tensiones: los niños escritos de Luis García Montero y Fernando Beltrán .....</b>	<b>188</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....</b>	<b>194</b>

«Ocurre como en todas las infancias,  
la mía tuvo un árbol,  
preciso y navegable  
para guardar secretos en el atardecer»

Luis García Montero, *Vista cansada* (2008)

«Acantilado mar de las infancias, el único naufragio  
que tropieza mil veces en la misma calma»

Fernando Beltrán, *Ojos de agua* (1985)

## **Agradecimientos**

Quiero aprovechar este apartado inicial como una oportunidad para expresar mi más sincera gratitud a todas aquellas personas que me acompañaron y formaron parte de este trabajo y de esta etapa de mi vida. Si bien uno escribe en soledad, el desarrollo de una investigación nunca es una tarea individual ni exclusiva de quien la realiza.

Agradezco, en primer lugar, a quien dirige esta tesis, Germán Prósperi, quien confió en mí cuando todavía era una alumna de grado. Con generosa disposición, me brindó espacio en las cátedras de Literatura Española, me enseñó los pasos que conllevan la investigación y lo más importante, me enseñó a leer literatura, potenciando en mí la pasión de ser profesora. Su guía fue un estímulo imprescindible a lo largo de todos estos años de formación y aún con más fuerza, para que concrete la instancia de posgrado. Siempre será mi gran maestro.

Agradezco a Laura Scarano, quien aceptó codirigir este trabajo y me prestó muchísimo material de difícil acceso, avaló mis ideas, dándome un impulso permanente para que continúe mis estudios y culmine este proceso de escritura.

Especial agradecimiento para mi otra gran maestra, Isabel Molinas. Su incondicional apoyo me motiva a seguir interrogándome, a seguir leyendo con pasión y empuje. Me siento una privilegiada de compartir con ella los avatares de la profesión y de la vida.

Expreso también mis agradecimientos a Analía Gerbaudo, quien leyó los primeros borradores de este proyecto con delicadeza y amor, para que no me desanime y para que aprenda a hacerlo mejor.

A mi amiga entrañable, Daniela Fumis, porque nuestra amistad nació entre congresos, lecturas, clases de posgrado, concursos de cátedra. No solo es un faro intelectual para mis investigaciones, sino también, un gran sostén emocional. Me pone muy feliz reconocer que nuestro vínculo supera la vida académica y se instala ahí donde se atesora siempre.

Desempeñarme como profesora de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) y como investigadora en el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL) me posibilitó, más allá de la formación, entablar amistades maravillosas. Agradecimientos especiales para Santiago Venturini, por tantas conversaciones mantenidas, salidas, lecturas, por regalarme su valioso tiempo, prestarme sus libros y sus apuntes de clase, por escucharme siempre. A Verónica Gómez, un agradecimiento desde el corazón, porque con amor de hermana mayor me cocina, me lee, me contiene y me

hace mejor persona. Y a Cristian Ramírez, por la felicidad de habernos encontrado y trabajar juntos en la escuela, por su acompañamiento y sus palabras de aliento, siempre dispuesto a ayudarme desinteresadamente y con el cariño más sincero. A Sergio Peralta, por las conversaciones infinitas, por sus inteligentes recomendaciones, por sus ocurrencias y por invitarme a su casa en esos primeros años del cursado del doctorado, que nos permitió forjar una amistad.

A mis colegas y amigas de investigación, María Belén Bernardi, Julia Ruíz, Rosario Keba y Sofía Dolzani, por el tiempo compartido adentro y afuera de la facultad, esos ratos hermosos que vivimos con la misma intensidad y felicidad. Me siento orgullosa de trabajar con ustedes.

Especiales agradecimientos a Yanina Lamboglia y Daniela Gauna, porque a partir de la experiencia académica compartida, nació una hermosa amistad, desde la que aprendimos lo valioso que es hacer un trabajo en equipo. Y también a mis nuevas compañeras, Adriana Falchini y Paula Navarro, quienes alientan mi crecimiento y mi formación intelectual y porque sin su acompañamiento, esto no hubiera sido posible.

En el plano institucional, deseo agradecer al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por la beca otorgada para afrontar con más tiempo y dedicación la ardua y apasionante tarea de investigar. Y a las autoridades del Doctorado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, desde donde pude transitar este camino de formación profesional.

Dedico este trabajo a mi mamá, a mi papá, a mis hermanos y a mi sobrina. El núcleo pequeño del amor más grande. Nada sería sin ellos, los imprescindibles de mi vida, desde siempre y para siempre. Y a mi compañero de vida, Ger, mi cómplice y confidente, que con su amor supo disfrutar conmigo y apoyarme en el recorrido de este proceso de crecimiento profesional y personal y supo sostenerme en momentos de desbordes y angustias.

A mis amigas y amigos: Gorda, Sonita, Mimi, Jime, Fede, Clemen y Male, les agradezco infinitamente que se hayan bancado mis ausencias pero que no hayan dejado nunca de alentarme para que termine esta investigación. Su amistad me hace intensamente feliz, comparto con ustedes el fruto de mi trabajo y los festejos de culminar esta tesis.

A todos los nombrados en esta dedicatoria, mi más sincero agradecimiento.



## Introducción

La siguiente investigación plantea el análisis de las *figuraciones de la niñez* en la obra de dos poetas españoles contemporáneos: Fernando Beltrán (1956) y Luis García Montero (1958). A partir del concepto de *figuración* que propone José María Pozuelo Yvancos (2010) establecemos una vinculación con la idea de un *dibujo imaginativo* en el cruce entre la infancia y la poesía.

El interés por construir una cartografía sobre la infancia en la obra poética de Luis García Montero y de Fernando Beltrán surge a partir de la observación de una falta de intervenciones críticas por parte de los lectores especializados. Por ello, sistematizar esta investigación nos permite reflexionar sobre estas poéticas desde otras directrices.

En líneas generales, la infancia adquiere un lugar relevante porque es un problema teórico: no existe una sólo forma de abordarla ya que siempre se instala en un espacio de borde, en un lugar paradójal. En este sentido, distinguimos dos formas amplias en las que convergen distintas líneas para pensar la niñez en la literatura: por una parte, abordajes que la piensan desde enfoques cronológicos como una etapa de la vida y, por otra parte, abordajes que la conciben desde un tiempo inconcluso, como etapa previa del lenguaje articulado, donde el tener y a la vez no tener lengua (ese estado inconcluso) permite que ingresen otras teorizaciones sobre el tema.

Desde nuestra perspectiva, leeremos el corpus en un cruce entre la infancia visible y la infancia imaginaria. Es decir, la primera categoría remite al abordaje que articula la infancia como tema o tópico (por ejemplo, poemas donde los niños son los protagonistas) y la segunda refiere a lo que leemos a contrapelo: una infancia que se “dibuja” en los poemas a partir de diversos procedimientos formales y del trabajo específico con la lengua. En esa operatoria surge una voz que se inscribe como la de una “otredad significativa” (Premat 2016), desdoblamiento que pone en abismo la distinción entre la voz adulta y la voz del niño, y que remite a un hecho decisivo en la constitución de la infancia, es decir, la posibilidad de tener o no lengua.

La hipótesis central que sostenemos es que tanto en la poesía de Luis García Montero como en la de Fernando Beltrán las *figuraciones de la niñez* están ligadas a una postura crítica del conflicto social, en la que ellos se involucran intersubjetivamente. En este sentido, dichos conflictos sociales nos remiten centralmente a los efectos de los enfrentamientos bélicos, en una línea que se desplaza desde la guerra civil española a las experiencias globales de las guerras de las últimas décadas. De esta manera, como hipótesis subsidiarias que se desprenden de lo dicho, postulamos que en la poética de Luis

García Montero las *figuraciones de la niñez* se ligan a las experiencias de la posguerra civil española y en la de Fernando Beltrán responden a la revisión del impacto que los enfrentamientos globales provocan en las figuras infantiles y se instalan como exploración de la esfera íntima. Además, consideramos que en el imaginario que establecen ambas poéticas, las *figuraciones de la niñez* ocupan un lugar central: se hacen presentes distintas instancias tales como los entornos familiares, los juegos de infancia, el espacio rural y urbano de las zonas de pertenencia autoral, la memoria como matriz escritural, entre otras.

Nuestro interés se focaliza en entender de qué modos las poéticas de estos autores dicen algo sobre la infancia, en otras palabras, “teorizan” (Link, 2014) sobre ella. Más allá de las representaciones que existen de la niñez, nos interesa observar cómo la literatura —la poesía en este caso— puede desmontar dichas representaciones, hacer caso omiso de ellas y, desde la creación estética, hacer un aporte productivo e imaginativo para pensar al niño. En este sentido, Fumis (2019) hace una distinción entre niñez e infancia, a partir de la cual la niñez responde a la etapa cronológica de la vida y la infancia se piensa como una temporalidad que no refiere a una edad concreta, sino que alude a “una atmósfera particular de atención, memoria, lenguaje y ficción” (Skliar, 2016: 19). Desde allí, la autora se centra en el análisis de la infancia en un corpus de narradores españoles contemporáneos.

A diferencia de Fumis, en esta indagación, usamos niñez e infancia como sinónimos, pero establecemos una distinción entre la niñez o infancia visible y una imaginaria, tal como planteamos al inicio de esta introducción. Con esta decisión metodológica, creemos que es potente pensar y atender a aquellas *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de la infancia* donde el niño, cercado por el discurso poético y por su poder metafórico, puede pensarse como un “reflejo alejado” o una “otredad significativa” (Premat, 2016) desde donde puede decir algo distinto sobre la infancia.

Para conceptualizar la categoría que llamamos *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de la infancia* nos remitimos de inicio a una analogía: si un niño dibuja garabatos, generalmente luego, fantasea encontrar en ellos objetos que refieren a su realidad, es decir, puede darle entidad a las figuras inconexas que traza. De esta manera, la infancia aparece en la poesía. Responde a trazos vinculantes que se ordenan en un umbral entre lo plasmado en un dibujo y lo que un niño puede decir de él. Pero ¿qué significa “lo que el niño pueda decir de él”? Esta pregunta hace eco con la etimología latina de la palabra infancia, la cual, como manifiesta Walter Kohan (2007) “(...) *infans*-

es la falta: la palabra está compuesta del prefijo privativo *in-* y el verbo *fari*, “hablar”, de modo que, literalmente, *infantia* significa “ausencia de habla.” (10). Si el infante es el que no habla, es en la tensión que produce la posibilidad de tener o no tener lengua, donde la infancia irrumpe (Fumis 2016, 2019; Muzzopappa, 2017a) y se presenta en los poemas como ensoñaciones de infancia, siguiendo los planteos de Bachelard (1997) quien piensa que éstas se convierten en el germen de una obra poética y se relacionan con un tiempo elegíaco, un tiempo íntimo que perdura en el adulto.

En esta línea, relacionamos dichas ensoñaciones con la propuesta de Adriana Canseco (2020), quien piensa que hay una lengua que se inscribe en la ensoñación materna y ese *ensoñamiento* es como un éter de la conciencia, como una lengua sustraída de los deberes establecidos. Así se instalan los dibujos imaginativos de infancia, en los intersticios donde la lengua es suspendida pero que irrumpe con sus figuras, enviándonos al territorio de la imaginación y de la memoria.

De este modo, nos proponemos como objetivos describir y caracterizar las figuras del niño y su universo metafórico en el corpus poético y dar cuenta de las semejanzas, diferencias, tensiones y variaciones entre ambos autores. También, nos proponemos explicar cómo impactan esas vinculaciones y tensiones en relación con los proyectos poéticos (series – sistemas – filiaciones) en los que cada autor se inscribe.

En cuanto a la organización de la tesis, posteriormente a esta introducción, se encuentra el primer capítulo que se titula «El problema de la infancia». Allí comenzamos, con una breve revisión sobre algunos enfoques historiográficos desde donde se ha pensado a la niñez, incluyendo propuestas de otros campos del conocimiento. Luego, tomamos distintas propuestas de autores que teorizan sobre la infancia en su relación con la literatura. Y en el último apartado, reflexionamos sobre las figuras / figuraciones y especificamos la idea de figuración con la que trabajamos. Como cierre de esta parte, retomamos los aportes del inicio del capítulo para conceptualizar la categoría que denominamos *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia*.

Por otra parte, los autores de los que nos ocupamos en esta tesis, Fernando Beltrán y Luis García Montero, inician sus escritos a fines de los años 70 en España, siendo premiados por sus primeros trabajos: García Montero gana en 1979 el Premio de Poesía «Federico García Lorca» de la Universidad de Granada por su primer libro, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) y Beltrán, en el año 1982, obtuvo el accésit del Premio Adonáis con su poemario *Aquelarre en Madrid* (1980) que se reeditó dos veces con posterioridad. En este sentido, desde sus inicios, ambos tuvieron foco de atención

gracias a la obtención de dichos premios literarios que les permitió un rápido acenso en el escenario poético de la época.<sup>1</sup>

Desde su juventud comienzan sus lineamientos estéticos desde dos perspectivas distintas, las cuales revisaremos en el capítulo 2 de esta tesis: García Montero desde *la otra sentimentalidad* junto con sus compañeros Álvaro Salvador y Javier Egea; y Fernando Beltrán desde el *sensismo*, término propuesto por Miguel Galanes (1983) que, con una actitud vanguardista, apuntaba alejarse de las líneas culturalistas, dándole protagonismo a los sentidos y a los sentimientos.

Con los años, ambos poetas son agrupados bajo el rótulo de *poesía de la experiencia* (Langbaum, 1957), estética que, si bien nació con rasgos reconocibles, se erige como un movimiento con una tendencia plural. En este apartado, congregamos a estos autores como compañeros de generación que, aunque comienzan a escribir desde líneas diferentes, hoy convergen en una estética que incluye sus búsquedas: la poesía que instala un coloquialismo expresivo, la construcción racional del poema y la cercanía a las propuestas estéticas de los poetas del 50, entre otras características. En este capítulo también profundizamos en el contexto historiográfico, el campo intelectual y el *habitus* de cada poeta.

En el tercer capítulo, «La infancia, territorio de una educación sentimental» nos centramos en la poética de Luis García Montero, observando de qué manera la crítica especializada lee su obra poética, dando cuenta que la infancia no ha sido abordada de forma sistemática. En este capítulo, leemos un primer bloque con su poesía de la década de los años 80, en la que se incluyen: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Poemas de Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *En pie de paz* (1985 -2015) y *Rimado de ciudad* (1981- 2015). Un segundo apartado, en el que indagamos en su producción poética de la década de los años 90, específicamente: *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998) y algunas de sus producciones en prosa o prosa poética publicada en esa época: *Luna del sur* (1992), *Quedarse sin ciudad* (1994) y *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999). En el tercer y último bloque, analizaremos sus poemas de los años 2000, nos

---

<sup>1</sup> La producción poética en la década de los 80 en España comienza a institucionalizarse y canonizarse gracias a una proliferación crítica, a la publicación de diversas antologías, a las comunicaciones de la prensa periodística, y la realización de múltiples congresos y encuentros poéticos. Según Gracia y Ródenas (2011) en esa época se “atañe a una consciencia de Estado en relación con la cultura que tiene una expresión muy directa en la política de premios oficiales que ha seguido la democracia desde el primer momento de la transición.” (236)

referimos a: *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio* (2010). En este último tramo, también establecemos relaciones con otros textos que el poeta publica pasada dicha década como lo son: *Balada en la muerte de la poesía* (2016) y *A puerta cerrada* (2017). De este modo, la investigación incluye todos los textos que se presentan en la última edición de su *Poesía completa (poemas de 1980 – 2017)* de Austral, TusQuets Editores y se agregan algunos textos en prosa que son productivos en esta indagación.

En el análisis nos detenemos en la aparición de las infancias visibles como de las infancias imaginarias a partir de las que surgen diversas figuraciones: los niños de la posguerra, la intimidad de la niñez, los niños urbanos, los niños que aprenden; así como también la relación entre niñez y compromiso.

En el capítulo 4 que llamamos «La infancia, ese grifo mal cerrado» analizamos en la poesía de Fernando Beltrán en la serie crítica, para luego, centrarnos en el análisis de su producción poética. Una primera parte, incluye sus poemarios de los años 80: *Aquelarre en Madrid* (1980), *Ojos de agua* (1985). Una segunda parte donde nos centramos en su producción poética de los años 90: *Gran vía* (1990), *El gallo de Bagdad* (1991), *Amor ciego* (1995), *Bar adentro* (1997), *La semana fantástica* (1999). Por último, indagamos en su poesía de los años 2000 y sus derivas: *El hombre de la calle* (2001) – antología donde se incluyen sus poemas inéditos de *Parque de invierno* escritos en 1996– *El corazón no muere* (2006), *La amada invencible (80 poemas incurables)* (2006), *Poemas rebeldes* (2011) –publicados en dos antologías y escritos entre los años 1992-2009–, *Hotel vivir* (2015) y su última producción en prosa, *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017).

Culminamos este trabajo con el capítulo 5 en el que desarrollamos las conclusiones, labor que implica revisar las relaciones y las tensiones entre los “niños escritos” y las formas alternativas en que los niños aparecen, muchas veces como ecos de una voz distante que, en los usos y posibilidades del lenguaje, nos remiten a un otro alejado de sí mismo.

## 1. El problema de la infancia

### Resumen del capítulo

Determinar la infancia como un problema teórico anclado en los estudios poéticos, requiere la revisión de distintas perspectivas.

En el punto **1.1** revisamos algunos enfoques historiográficos de la infancia que determinan un modo de entenderla desde la modernidad, conjugando la figura del niño como aquella que se funda en una relación superpuesta entre el espacio público y el espacio privado. Las principales contribuciones en este sentido son las de Cabo Aseguinolaza (2001) quien piensa una relación directa entre infancia y modernidad, y las discusiones clásicas, que tomamos de Philippe Ariès (1987), Philippe Ariès y Georges Duby (1985), Jacques Gélis (1987), Lloyd De Mause (1982). En el final, incluimos algunos desarrollos críticos de Walter Kohan (2004, 2007), de Sandra Carli (2010) y de María José Punte (2018).

En el apartado **1.2.** recorremos los postulados de diversos autores que teorizan sobre la infancia. En primer lugar, la línea de pensamiento que instaura Giorgio Agamben en *Infancia e historia* (1978) porque sus aportes filosóficos son retomados desde diversas aristas por Daniel Link (2009, 2014), por Julio Premat (2014, 2016), Ricardo Fernández Moreno (2001), Anahí Mallol (2012), Daniela Fumis (2016, 2019), Germán Prósperi (2014, 2017, 2019 y 2020) y Julia Muzzopappa (2017a, 2017b). También tenemos en cuenta las perspectivas de René Schérer y Guy Hocquenghem con su *Álbum sistemático de la infancia* (1976) y de Gastón Bachelard con *La poética de la ensoñación* (1960). Esas lecturas derivan hacia otras como por ejemplo el cruce entre infancia, educación y filosofía que propone Walter Kohan (2004, 2007).

Luego, nos detenemos en el punto **1.3.** en el que revisamos la idea de figuración con la que trabajamos, distanciándola de la idea de representación y revisando aportes desde los que pensamos figuras / figuraciones. Para ello, partimos de ciertas “figuraciones del yo” en la narrativa que propone el autor español José María Pozuelo Yvancos (2010) y en su reflexión sobre la relación entre la figuración y un “dibujo imaginativo” para repensarlos en relación con la poesía y a la infancia. Aquí también tomamos a diversos autores que teorizan sobre las ideas de figuración y de imaginación como Lyotard (1974), Barthes (1970, 1975, 1977), Traversa (1997), Link (2009), entre otros.

Como cierre de este apartado, retomamos las reflexiones del inicio de este capítulo con la intención de conceptualizar la categoría central de esta investigación, la cual llamamos *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de infancia*.

## 1.1. Enfoques historiográficos de la infancia

En general, el lugar de la infancia pensado como etapa de supervivencia y momento primordial de socialización del ser humano ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia, produciendo cambios en las relaciones sociales y familiares. En su libro *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2016), Julio Premat plantea que a la infancia como espacio conceptual:

la recorre una atiborrada red de valores culturales, de presupuestos estéticos, de estereotipos y principios ideológicos, de escenas y peripecias con resabios legendarios. Tanto en su imagen mediática, sociológica, icónica o literaria es un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano. (69)

Por ello, para adentrarnos en un análisis de la infancia en la poesía de Luis García Montero y Fernando Beltrán, haremos un breve recorrido en el que observaremos cómo se fueron forjando las imágenes y representaciones que tenemos de la infancia y cómo ciertos cambios de la vida social han favorecido el hecho de que la infancia se convierta en un tema recurrente en los textos literarios. Si bien nuestro objetivo no es centrarnos en una revisión del pasado histórico, es importante detenernos en la descripción de ciertas configuraciones que han determinado la conceptualización de la infancia en el imaginario occidental.

Si proyectamos una mirada retrospectiva hacia la Edad Media, en general nos encontramos con que a la infancia no se la consideraba como un período especial, sin embargo, hacia finales del siglo XIV: “en los medios acomodados de las ciudades [europeas] aparecen indicios de una nueva relación con el niño. Se trata, más que de nuevas muestras de afectividad, de una voluntad de preservar la vida del niño que se afirma cada vez más.” (Gélis, 1987: 315) Con la aparición de nuevas concepciones de la vida, se produce una individualización del cuerpo del niño, éste ya no es pensado como un residuo de la vida comunitaria, por el contrario, se comienza a destacar el deber de los padres de dar vida y responder a su linaje, es decir, aunque todavía existía una imagen ambivalente del cuerpo, se lo empieza a rescatar de enfermedades o de una muerte temprana.

El niño fue una figura que se fundó en una relación superpuesta entre el espacio público y el espacio privado: por un lado, respondía a un destino colectivo, por otro, se reconocía su incapacidad de responder a necesidades elementales y se acentuaba su imagen de ser inacabado que necesita de los otros para subsistir. De aquí la idea que prevalece hoy en

día de asumirlos como seres vulnerables y receptores pasivos de las acciones de asistencia y protección.

Con estos cambios, empiezan a modificarse los comportamientos familiares y a predominar nuevas relaciones sociales, por esto:

A este nuevo modo de relación entre el individuo y el grupo corresponde una nueva imagen del cuerpo. Mientras que los vínculos de dependencia respecto de los parientes se vivían antaño de manera carnal, en adelante van a aflojarse; el cuerpo gana autonomía, se individualiza: «mi cuerpo es mío», e intento librarle de la enfermedad y del sufrimiento; pero sé que es perecedero y, por lo tanto, sigo perpetuándolo a través de la semilla de otro cuerpo, el cuerpo de mi hijo. (Gélis 1987: 317)

Entendemos que el niño comienza a pensarse como una figura con características propias, se lo separa del mundo adulto y responde a ciertos mandatos que, en la configuración social, determinan la Iglesia y el Estado: las políticas de protección hacia la infancia y las respuestas a una moral religiosa, ordenan ciertos modelos ideológicos que contribuyen a la privatización de la imagen del niño (Gélis, 1987).

En consecuencia y como reflexiona Gélis (1987) ya avanzado el siglo XVIII se hace evidente una gran transformación de las creencias y se afirma el sentimiento de la infancia, casi sin diferencias a como lo conocemos hoy en Occidente. Esta nueva mirada al niño como parte fundamental del cuerpo colectivo, también se afianza con la relación estrecha que se produce entre la escuela y la familia moderna. Con el fomento de darle una formación completa, surge la figura del educador propia de esa nueva configuración urbana, en la que es necesario su desarrollo completo e individual. En este contexto, se producen discursos pedagógicos, marcados por ciertas tecnologías del poder y del disciplinamiento (Foucault, 1986): el niño se piensa como un ser carente que depende de los adultos.

Desde las ideas de John Locke en su libro *La educación de los niños* (1693) y el tratado filosófico sobre la naturaleza del hombre de Jean Rousseau en el *Emile, o De la educación* (1762) hasta el método de María Montessori (1912) —basado en las teorías del desarrollo del niño a finales del siglo XIX y principios del XX— se configura la pedagogía moderna. La infancia es reivindicada y se trata de sujetar su existencia utilizando a la educación como el instrumento que hace posible esta transición. Estos discursos son los que forman parte del conjunto de reglas y procedimientos que Foucault (1986) llama *poder disciplinario*.



El niño pasa a convertirse en objeto de estudio y la infancia es dominada por el medio adulto; cambia su obediencia por protección y educación. Es a partir de esta dependencia que surge un incontenible deseo epistemológico: voluntad de saber acerca de las zonas inexpugnables del cuerpo infantil. La conducta, el pensamiento, el lenguaje, los juegos, la sexualidad deben ser estudiados a fin de proceder en la educación de los niños de acuerdo a lo que es propio de la infancia. (Satriano, 2008: 4)

En este sentido y como enuncia Foucault (1986) dicha voluntad de saber abre un campo que produce diversas prácticas discursivas entre los siglos XVIII y XIX que crean saberes y que a su vez ordenan y legitiman comportamientos normalizadores. Como expresa Albano (2004) “la escuela, la máquina de aprendizaje hacia finales del siglo XIX se orientaba a producir sujetos “dóciles” gracias a la internalización de los dispositivos de vigilancia. De este modo, la vigilancia exterior se transforma en vigilancia interior.” (2004:105) Estas cuestiones también impactan en las representaciones que los niños tienen de sí mismos, y en las identificaciones con ciertas prácticas y comportamientos que, reproduciéndose en su ejercicio, legitiman su posición de sujeto activo en la sociedad.

Entendemos entonces, que la época moderna reestructura los deberes y las obligaciones de los padres frente a los hijos y de este modo las problemáticas de la infancia varían; circunscribiéndose muchas de ellas a los procesos de escolarización. En este sentido, interfieren también otros cambios que se asientan con mayor determinación entrado el siglo XIX: revoluciones demográficas, reorganización del espacio industrial y del trabajo, nuevos límites entre lo público y lo privado, fueron cambios históricos que transformaron a todas las figuras sociales, y entre ellas, la del niño que también se modificó y reestructuró.

Por otra parte, los saberes producidos desde otras ciencias humanas como la psicología o el psicoanálisis también impactan en relación con la figura de la infancia. Desde la psicología en general, se mantiene la idea de que el niño es el padre del hombre, es decir, que, para entender al ser humano, hay que entender su etapa constitutiva.

Jean Piaget (1941) plantea que en la etapa de la niñez se constituye el psiquismo y para Freud, la niñez es trascendente, formativa y determinante de la estructura mental. De esta manera, desde el psicoanálisis se elabora la idea de que la constitución subjetiva se origina a partir del otro, y el niño queda siempre enlazado a una estructura significativa, como plantea Satriano:

Esta estructura está formada por lógicas de representaciones y significantes paternos que anteceden al niño y le dan ubicuidad a partir de su nominación. Lo primero que tiene un niño es un nombre nominado por otro. [...] El niño es un objeto ligado a la estructura del deseo y de los fantasmas de la función paterna y materna. El deseo inconsciente de los padres es mediatizado a través del lenguaje, por lo dicho o no dicho de un discurso, y se inscribe en el inconsciente del niño produciendo su efecto en el síntoma. Es lo que determina el lugar del niño en el discurso familiar. (2008: 10)

En este punto, es importante destacar que la psicología estudió a la niñez buscando respuestas a lo patológico, pero de igual modo observamos que los saberes que se construyen desde este campo, también determinan las representaciones que se erigen sobre la infancia. Tanto el desarrollo de los ensayos freudianos sobre los mitos de la niñez, como el desarrollo del Complejo de Edipo, han influido notoriamente en dicha construcción. El mismo Freud (1999) planteó que lo infantil es el núcleo de lo inconsciente y los procesos del pensar inconsciente no son sino los que en la primera infancia se establecieron de forma única y exclusiva. (Freud, 2000). Desde esta perspectiva, se entiende que la etapa de la niñez es estructural. Y en este punto podemos agregar que:

El aporte de Freud significaría un punto de llegada en la invención de la infancia burguesa. Al incluir la corporalidad infantil y la evolución de su representación subjetiva, el psicoanálisis genera nuevas respuestas educativas y contribuye a la definición de la estructura de la familia moderna. (Correa, 2002: 1)

En esta línea, la influencia lacaniana también ingresa al ámbito de los discursos que modifican, complejizan y enriquecen la figura del niño. Como afirma el propio Lacan en su texto *Dos notas sobre el niño* (2007) el sujeto se constituye en el punto de alienación a Otro, solo existe en tanto fue deseado. De este modo, un niño es un sujeto del deseo y:

La función del residuo que sostiene (y a un tiempo mantiene) la familia conyugal en la evolución de las sociedades, resalta lo irreductible de una transmisión –perteneciente a un orden distinto al de la vida adecuada a la satisfacción de las necesidades– que es la de una constitución subjetiva, que implica la relación de un deseo que no sea anónimo. (Lacan, 2007: 57)

Como explica Aida Sotelo (2002), la postura de Lacan ya no sólo se desarrolla desde lo evolutivo y diacrónico, sino que éste: “no habla de una edad infantil, sino de una posición infantil, que requiere un Otro a quien suponer el poder y la responsabilidad. Por

tanto, la posición infantil no sería privativa de los menores y buena parte de los adultos la compartirían.” (128).

Bajo este panorama, la niñez se instauró en una relación superpuesta entre el espacio público y el espacio privado: por un lado, daba respuestas a un destino colectivo, por otra parte, ganaba terreno en la esfera privada ya que existía un reconocimiento de su figura como ser inacabado que necesita de los otros para perdurar. En este sentido, desde su nacimiento, lo «público» y lo «privado» se hallaban entrelazados con fuerza, ya que su condición dependía, precisamente, tanto de lo uno como de lo otro. El niño venía al mundo en un lugar privado, en la habitación en la que vivían sus padres, pero en medio de una asistencia de parientas y vecinas que convertía su nacimiento en acto público (Gélis, 1987: 313). Por otra parte, como bien reseña Santiago Zoila “uno de los temas que la historiografía general ha abordado con relación a los niños son las representaciones que se han dado en torno a la concepción de la infancia.” (Zoila, 2007:3 7). En general, se retoman las representaciones de la niñez que se producen en la modernidad, en las que se destaca el papel preponderante de la escuela, la medicina y la familia; tanto así que “las prácticas estatales burguesas produjeron las siguientes significaciones: la idea de inocencia, la idea de docilidad, la idea de latencia o espera.” (Satriano, 2008: 3)

Si tomamos el texto pionero de Philippe Ariès (1987) donde el autor vincula al niño como ser inseparable de la familia, la infancia es pensada como una noción histórica que sufre variaciones y mutaciones. Si bien su trabajo fue revisado y en muchos casos criticado —como lo hizo Lloyd deMause (1982) — en general los historiadores de la infancia acuerdan en que a partir de la modernidad la infancia se distingue de la adultez. El niño es alejado de la vida adulta para consolidarse en una identidad que se va definiendo en la modernidad, como explica el autor:

La familia y la escuela retiraron al niño de la sociedad de los adultos. La escuela encerró a una infancia antaño libre en un régimen disciplinario cada vez más estricto, lo que condujo en los siglos XVIII y XIX a la reclusión total del internado. La solicitud de la familia, de la Iglesia, de los moralistas y de los administradores privó al niño de la libertad de que gozaba entre los adultos. Esta solicitud le infligió el látigo, la prisión, las correcciones reservadas a los condenados de ínfima condición. Sin embargo, este rigor reflejaba otro sentimiento diferente de la antigua indiferencia: un afecto obsesivo que dominó a la sociedad a partir del siglo XVIII. (Ariès, 1987: 22)

Como contrapartida de estas ideas, Lloyd deMause (1982) estudia la infancia a partir de las relaciones paterno-filiales, reconociendo tres formas de relación: una reacción

proyectiva, una de inversión y una reacción empática. Estas tres clasificaciones, le permiten establecer seis extensos períodos en los que historiza los modos en los que la infancia hace su aparición. Dichos periodos son: infanticidio, abandono, ambivalencia, intrusión, socialización y ayuda. Disiente de Ariès en su planteo central de pensar la infancia como históricamente situada en la modernidad, porque sostiene que la concepción de la infancia como grupo social específico no existe hasta muy entrado el siglo XVIII. No obstante, creemos que, si bien pueden matizarse las tesis de Ariès, no podemos ignorarlas porque su trabajo fue pionero en la investigación histórica de las formas de organización social y cultural de la vida humana.

En el campo de la literatura, la imagen del niño también sufre transformaciones. Según Cabo Aseguinolaza (2001), la más significativa se produce en la transición del paradigma cultural clasicista al paradigma moderno porque la visión se renueva y se focaliza en la temporalidad del hombre y en sus diferentes etapas de vida. En este sentido, el autor explica que: “La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico, de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen.” (296)

Con la llegada del psicoanálisis, la literatura también se interroga por otras preocupaciones como por ejemplo la complejidad de la personalidad infantil o la maldad en los niños. La indagación sobre el inconsciente, el despertar sexual y lo reprimido son ejes que a la literatura le interesan porque impulsan nuevas formas de expresión. Si seguimos la propuesta de Cabo Aseguinolaza comprendemos que la infancia ya no se manifestaba solamente como un tópico de la literatura, sino que funcionó como una frontera que permitió integrar diversos valores dentro del paradigma moderno:

En este sentido, la infancia ha actuado modernamente como un concepto liminar o fronterizo que ha hecho posible el afianzamiento contradiscursivo de la literatura, su asentamiento en torno a determinados valores y tendencias que representan, a la par que un elemento de prestigio social en ciertas circunstancias, la otra cara de los que un tanto ilusoriamente se han considerado discursos dominantes desde el punto de vista tanto social como epistemológico. Su función ha sido, en suma, la de frontera que ha permitido integrar semióticamente determinados valores y ámbitos en principio extraños dentro del núcleo conformador de la mentalidad moderna, aunque, precisamente por ello, ésta no resulte tan unívoca y definida como puede acaso parecer. (321)

Por otra parte, la investigadora argentina Sandra Carli, ya desde el año 1999 plantea que, si pensamos a la infancia como una construcción social desde la que se puede

proyectar al niño como un sujeto social con futuro e historia, también observaremos que ya entrado el siglo XXI, esa frontera que se construyó históricamente, bajo las reglas de la familia y la escuela, hoy en día ya no resultan eficaces para borrar las distinciones de niños y adultos. Es decir, si bien diversos fenómenos sociales, como el impacto del universo audiovisual y del consumo o la globalización del mercado, modifican los modos de delimitar los territorios de niños y adultos, la autora sostiene que aún bajo esas condiciones, no se puede afirmar que la infancia desaparezca. En este sentido enuncia:

(...) las infancias se configuran con nuevos rasgos en sociedades caracterizadas, entre otros fenómenos, por la incertidumbre frente al futuro, por la caducidad de nuestras representaciones sobre ellas y por el desentendimiento de los adultos, pero también por las dificultades de dar forma a un nuevo imaginario sobre la infancia. (1999: 3)

Sin embargo, desde otras aristas, podemos pensar que no hay un corrimiento de los límites entre la adultez y la infancia, sino que, como expresa María José Punte, a los niños:

se los define, conceptualiza y delimita como grupo a partir de una concepción adultocéntrica que los relega en términos tanto temporales como espaciales, lo cual permite hablar de un sistema de oposiciones y exclusiones que demarca un eje particular dentro de los vínculos sociales, el del infante / adulto. (Punte, 2018: 9)

Si seguimos sus planteos, Punte se centra en la dificultad de conceptualizar la infancia, y desarrolla la idea de “tecnologías de la infancia” para pensar en un sujeto contradictorio y múltiple, no unificado, y lo hace a partir de un cruce con los aportes de la filósofa feminista Teresa De Lauretis quien piensa en “tecnologías del género” retomando las clasificaciones de “anormalidad” (2010) de Michel Foucault. Punte plantea que también podemos reflexionar sobre las tecnologías que construyen a los sujetos infantes. En este sentido, parafrasea a De Lauretis y expone que:

Podemos afirmar que la *construcción de la infancia es a la vez el producto y el proceso de su representación*; o como redondeará luego, *de la auto – representación*. El término “infante” define no tanto a aquel que no está en condiciones de ejercer la palabra, (...) sino más específicamente al que no puede hacerlo en el espacio público, porque es el sujeto que deberá permanecer en el ámbito de lo privado durante un período establecido mientras que los adultos así lo determinen. (2018: 12)

En este sentido, Punte se acerca a los planteos de Walter Kohan (2007) quien presenta una analogía entre el infante y el extranjero, tomando para ello el texto de Derrida *De la hospitalidad* (2000) porque allí donde Derrida dice “extranjero” Kohan lee “infante”. El

autor retoma la apología de Sócrates para explicar que el filósofo sostiene que la extranjería le da derecho a la infancia, es decir, se sitúa en el exterior del orden jurídico y político de la polis que no le permitirá escapar con vida. La lengua infantil extranjera de Sócrates no es escuchada, no tiene lugar en la polis (como plantea Punte) y para el autor, esa es la lengua de la filosofía. De aquí que Kohan desarrolla dicha cuestión para observar, junto con referentes de la filosofía contemporánea, una fuerza afirmativa en la extranjería, ligada con la hospitalidad.

Si volvemos a las ideas de Sandra Carli, en un artículo del 2010, la investigadora explora el período histórico argentino de 1983 al 2001, focalizándose en ciertas transformaciones que se producen entre las relaciones de infancia y sociedad, infancia y educación e infancia y política; la autora reflexiona que desde una perspectiva de historia de la infancia se puede sostener una mirada plural sobre la conjugación de las temporalidades que se entrecruzan para leer el pasado y el presente de las figuras infantiles. Su propuesta apela a desmontar visiones totalizadoras y a revisar las crecientes diferenciaciones y las complejidades que se tejen para leer las figuras infantiles. Si bien su análisis no es el eje directo desde donde nosotros leemos las infancias, consideramos que sus aportes son enriquecedores para nuestro análisis de la niñez, por eso en los próximos capítulos de esta tesis, retomaremos sus reflexiones llevadas a otros arcos y espacios temporales.

Con este breve panorama, entendemos que, desde una visión histórica o literaria, no existe una conceptualización acabada de la infancia. Sin embargo, las ideas desarrolladas desde el psicoanálisis, así como los estudios sistemáticos focalizados en la niñez desde la pedagogía y desde la psicología en general, y su amplificación en el campo de la literatura, son ideas que influyen notoriamente en la construcción de figuras de la infancia moderna y establecen diversas representaciones a través de discursos autorizados que transforman y potencian la figura del niño.

## **1.2. Infancia y literatura**

Para abrir diversas perspectivas que nos permitan pensar relaciones entre la infancia y la poesía, nos remitimos, en principio, a las ideas esbozadas por el filósofo Giorgio Agamben. Centralmente nos referimos a su libro *Infancia e Historia* (2011) en el que este autor parte de la crisis de la experiencia en el mundo moderno y desarrolla seis ensayos que giran en torno al tiempo, a la historia, a la experiencia, a la subjetividad y al lenguaje;

y que convergen en la perspectiva de una infancia como dimensión originaria de lo humano.

Para Agamben, la infancia y el lenguaje se remiten mutuamente, y por esto sugiere que el hombre es el animal que está privado del lenguaje y debe recibirlo desde el exterior. En este sentido, expresa que: “una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia muda en el sentido literal del término, una infancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar.” (63) De este modo, para enunciar una teoría de la experiencia, habrá de hacerse una teoría de la infancia, la cual no puede ser buscada antes e independiente del lenguaje. Por ello, Agamben enuncia que:

La idea de una infancia como una “sustancia psíquica” pre-subjetiva se revela entonces como un mito similar al de un sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia.

Pero tal vez sea justamente en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre. Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje, y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto. (64-65)

En su razonamiento, el autor toma las tesis de Benveniste (1964, 1967 y 1969) para subrayar que lo que distingue al hombre de los demás seres vivos no es la lengua en general sino la escisión entre lengua y habla, situando a la primera a un nivel semiótico y la segunda a un nivel semántico. La consecuencia que extrae es que el hombre no nace en la lengua ni con la lengua, por eso se constituye como un ser histórico. En este sentido, la dimensión histórica - trascendental del hombre se sitúa en el “hiato” entre la pura lengua y el discurso, y manifiesta que la teoría de la infancia permite dar una respuesta al problema de cómo se explica el pasaje en el que la lengua entra en acción como discurso, sosteniendo que:

El hecho de que el hombre tenga una infancia (que para hablar necesite despojarse de la infancia para constituirse como sujeto en el lenguaje) rompe el “mundo cerrado” del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico. En tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre,

el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituir la en discurso. (2011: 77)

Entendemos que Agamben piensa en la infancia como una instancia posible para que la experiencia exista, es decir, apela a que experimentar significa volver a acceder a la infancia porque “que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia”. (68)

Por otra parte, Daniel Link en su artículo “La infancia como falta” (2014), plantea que la infancia:

es al mismo tiempo un relato (un cuento), una postulación sobre la dimensión histórica-trascendental del hombre (Agamben, 1978: 74), un mito, aquello que transforma los acontecimientos en estructuras, y un juego, aquello que transforma las estructuras en acontecimientos. (Lévi-Strauss, 1962: 44-47)

Link retoma los postulados de Agamben y piensa “la infancia como falta, (lo que está antes del lenguaje humano, el rastro de una ausencia) que, sin embargo (o precisamente por eso), funciona como la máquina que produce el acontecimiento y, por lo tanto, la historia.” (2014: 5) Además, habla de ficciones teóricas de infancia, porque determina como tesis central que siempre que se escribe sobre la niñez a la vez se teoriza sobre ella, en otras palabras, esto sucede porque no existe una limitación para conceptualizar la infancia, tal como retoma de los franceses René Schérer y Guy Hocquengem (1976) quienes plantean que:

(...) en el pensamiento sobre la infancia hay algo que desborda el concepto (la “animalidad” de sus inclinaciones, lo “virtual” de su libertad). Esa mezcla en el niño de humanidad e inhumanidad, de responsabilidad e irresponsabilidad, nosotros proponemos, para connotarla, la expresión *idea inexponible de la imaginación*, y planteamos que dicha idea es de la misma naturaleza que la idea estética. (1979: 69)

De aquí que Link también exprese en (2009) que el imaginario infantil es inestable, escurridizo e *inexponible*, en el sentido en el que lo emplean Schérer y Hocquengem, es decir, como algo que está más allá de la razón. En esa misma línea, Link plantea que: “la infancia es lo indeterminado en lo determinado, la oscilación entre lo animal y lo humano, una oscilación, digamos, *natural*” (2009: 184).

La infancia en términos de ficciones teóricas reemplaza a los corpus de infancia o a sus evocaciones y desde esta perspectiva, el autor lee dichas ficciones en la obra de Alejandra Pizarnik, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini; para quienes la infancia



funciona del lado del juego, de la profanación; una infancia que pasa “de lo prehistórico (prebabélico) a lo histórico (posbabélico): el acontecimiento, la historia: la única forma de seguir escribiendo, es decir: fabricando, al mismo tiempo, experiencia y literatura” (2014: 7).

En esta línea tomamos la perspectiva que Daniel Link retoma en su artículo y que proviene de las teorizaciones realizadas por los franceses René Schérer y Guy Hocquenghem, quienes escriben un libro que hoy muchos críticos catalogan como polémico<sup>2</sup> y en el que, desde sus primeras páginas sus autores advierten, fue escrito: “en los márgenes del Sistema que ha creado la infancia moderna, definiéndola, compartimentándola y manteniéndola más en un estado de atontamiento y sumisión que de sometimiento y represión” (1979: 9). De este modo, se centran en un trabajo principalmente descriptivo, recurriendo a distintos novelistas que han escrito sobre la infancia.

En el primer episodio que abre el libro, Schérer y Hocquenghem afirman que “el niño está hecho para ser raptado” (9). De esa partida, desarrollan una teoría del rapto porque plantean que para el niño el rapto se constituye como lo temido y lo deseado, como una fantasía que se relaciona con “la irrupción a la vez de lo extraño y en lo extraño” (10); distinguiendo la idea de rapto de la idea de fuga porque si bien entre estas hay un parentesco, el rapto se aleja del cotidiano familiar y queda al margen de la red de consentimientos. En este sentido, los autores entienden que “el rapto impide que la fuga sea una fuga para nada. Y, a la inversa, la fuga solitaria, entre niños o por sí misma, no es más que una ausencia del rapto” (11). De este modo, postulan que: “el atractivo de la fuga radica en el rapto primordial: la atracción de lo extrafamiliar, de la infinita riqueza de un mundo social, animal, de objetos, por donde vagar” (11).

A partir de allí explican la distinción entre rapto y secuestro. Este último implica una relación entre adultos donde el infante sólo interviene como objeto de cambio, es decir, el niño no es robado por sí mismo, por su valor como objeto de deseo. En contraposición, la idea de rapto si bien no entraña la muerte, sí amenaza siempre con la perversión, porque “el rapto es la puerta abierta a lo desconocido, a lo monstruoso, a lo

---

<sup>2</sup> Como expresa Pablo Pérez, en una entrevista del Suplemento SOY del Diario *Página 12* (viernes 11 de septiembre de 2015): “Su libro extraordinario, que amplía las interpretaciones sobre la búsqueda del niño en la educación, en la familia y en las imaginaciones adultas, *Album sistemático de la infancia* (1979), leído por muchos como una defensa de la pedofilia, no se ha vuelto a editar.” El libro fue escrito en conjunto con Guy Hocquenghem quien fue su alumno en una escuela de París en la que Schérer fue profesor de Filosofía. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4179-2015-09-11.html> (Consultado en abril de 2018)

inhumano” (16) y porque el rapto niega a la infancia, la deforma hasta hacerla irreconocible.

Los autores también entienden que la carga emocional que acompaña a la evocación del rapto como arquetipo de la literatura novelesca, al mismo tiempo evoca al fantasma en el sentido freudiano, el fantasma de “Pegan a un niño”<sup>3</sup>. Sostienen que “la infancia es siempre una forma de ponerse afuera de alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos” (43). Y leyendo a Schérer y Hocquenghem, Adriana Astutti agrega que:

De amor o de locura, el rapto siempre es de orden sexual. Y el niño tiene fantasías de rapto. Un niño siempre está por escaparse. Cautivo en un cuerpo cambiante, un niño siempre tiene la potencia de un rehén. La del que está a mano para todos los raptos. La del que, si está, es por la fuerza y siempre se puede fugar. Por eso un niño es el ladrón más perfecto. Su pequeñez insaciable puede robarse todo (...) (2002: 157).

En este sentido, los franceses postulan que para *convertirse en lo que en verdad es*, el niño debe ser raptado porque sólo el rapto le da la posibilidad de manifestarse como cuerpo de deseo, cuestión que la visión pedagógica le niega. Y por esto:

Hay que volver [...] sobre el parentesco profundo que liga entre sí el rapto, la fuga, el vagabundo, el robo y la compra. Y no solamente porque dichas figuras se hallan emparentadas entre sí en el deseo del niño, sino porque en ellas, efectivamente, el niño define su ser propio en tanto que “ser para otros”, siendo esto lo que delimita el lugar muy particular que en ellas ocupa el adulto (37).

De este modo, invitan a dejar de lado las interpretaciones que reducen al abandono como un acontecimiento traumatizante y a la fuga como un comportamiento patológico porque “sólo la irrupción del adulto bajo la nueva forma del seductor, del corruptor o del protector, o, en general, de quien no está ya en una posición ni parental ni pedagógica, garantiza la afirmación de su ser propio a través de su poder de seducción” (37). A partir de allí, revisan cómo la figura del protector del siglo XIX se desarrolló en complicidad tácita con las familias, generando acuerdos que en nuestros días ya no se dan. Sin embargo, el contraste sirve para dar cuenta de las diferencias entre los niños burgueses del 1800 con los niños de fines del siglo XX, con los que se produce un desplazamiento

---

<sup>3</sup> Los autores se refieren al fantasma descrito por Freud en “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales” (1919).

de eje en el seno de la familia. Tal desplazamiento, es del padre a la madre porque la intimidad maternal se invierte en lo más profundo del niño, con el que la relación de dependencia “se halla recubierta por la relación afectiva, y el rasgo civilizatorio se convierte en constante psicológica” (57). Además, esto los lleva a afirmar que:

[...] el movimiento real de la historia contemporánea muestra[...] la progresiva desaparición de las formas tradicionales que producían el niño obediente bajo la mirada de su padre y de su madre. La vigilancia, el control, la inquietud, la familia y, con mayor razón, los grupos en los que se esboza un modo de vida comunitario, han renunciado ya a todo ello. Las instituciones y los lugares que habían tomado el relevo, y en particular la escuela, se encuentran sometidas al cuestionamiento y al absentismo. El niño de hoy se siente, a la vez, más cómodo en su propia casa y pasa más tiempo en compañía de los otros. Los viejos esquemas autoritarios de la encarnación de la ley por el padre, o afectivos, del amor por la madre, ya no resultan válidos. El niño, cada vez más investido afectivamente, se hace a la vez, cada vez más independiente y extraño a toda representación seria. (60)

Los autores discuten cómo se da el pasaje entre la forma patriarcal de la familia y la forma en que la familia es penetrada por las instituciones que producen la infancia tal como nosotros la conocemos. A este punto volveremos cuando revisemos los postulados de otros autores, principalmente con la propuesta de Cabo Aseguinolaza (2001).

Pensar una infancia fuera de los márgenes del sistema de la modernidad, puede relacionarse con la propuesta que hace Anahí Mallol en un artículo del año 2012 en el que equipara a la infancia con la poesía, principalmente porque “la infancia es esa tensión en su estado puro: deseo no domesticado, aún no domesticado.” (41) Desde esa mirada, analiza poemas de Stevie Smith, Seamus Heaney y Arturo Carrera porque “no se trata de la infancia como tema, ni de la reconstrucción de la voz infantil, sino de hacer del poema el espacio del deseo en su estado infante y de construir el deseo del poema como espacio que da lugar a una lengua infante (no domesticada).” (41)

Mallol apela que hablar de la voz de los niños es hablar de aquellas voces que no tienen el peso de los ritos de la cultura, ni están cohesionados en compromisos sociales; sino que son voces que pueden desconfiar y cuestionar el orden del mundo, y pueden construir lazos culturales distintos con otros sujetos y objetos porque tienen la posibilidad de elaborar una mirada renovada sobre el mundo.

En su análisis, las insistencias de ciertos procedimientos formales (como las aliteraciones, las rimas o los juegos de palabras) le permiten a la autora reflexionar sobre

una disrupción del orden del sentido, de lo simbólico y de lo institucional, a la vez que funcionan como elementos resistentes porque desde su argumentación las voces de esos poetas trabajan el modo sutil de llevar al yo desde una visión de adulto hacia el estado infante. Y por esto mismo, se detiene en la idea del rapto, en el sentido en el que lo desarrollan Schérer y Hocquenguem (1979) pero centrándose en el rapto de la voz, porque este rapto aprueba la: “liberación de su deseo de las redes del envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía y el crecimiento que se le prepara para poder adquirir el derecho de empezar a existir”. (Mallol, 2012: 45) En este orden de ideas, para Mallol:

El regreso a la infancia no es entonces una vuelta a la inocencia como estado primigenio sino una recuperación de un estado de gracia, una recuperación que implica un reordenamiento de la experiencia, los valores, los modos de mirar y aprehender el mundo, para rescatar su nudo de preceptos y afectos desde el lugar de la sabiduría: hacerse niño para volver a fundirse con el otro, para derribar murallas, para reescribir en clave doble una historia que es siempre sangrienta pero puede tensar su sentido hacia delante. (49)

Aparece, entonces, la conjugación de pensar infancia, deseo y poesía como figuras equivalentes porque se instituyen como territorios que nunca se encuentran definitivamente conquistados, sino que “aparecen, siempre y en cada caso, bajo la forma de fulguraciones, instantáneas y efímeras partículas de felicidad en un contexto hostil” (51). Por ello, Mallol apunta que la infancia es un territorio que siempre se desterritorializa o se fuga de sí mismo.

Desde otras aristas, Julio Premat publica en el año 2014 un artículo que titula “Pasados, presentes, futuros de la infancia”, donde reconoce varias perspectivas analíticas que incluyen, desde pensar la infancia como un espacio conceptual y como terreno de creencias compartidas; de pensarla como punto de observación para explicar el devenir del ser humano; y, en tercer lugar, para pensarla como mito del origen, a partir de los relatos de cómo un niño prefigura a un escritor futuro. En sus palabras: “combinando estas tres perspectivas, pero privilegiando la visión del relato de infancia como laboratorio literario” (2).

Por otra parte, en dicho artículo, Premat establece una tipología de escenas de infancia, es decir, toma como modelo paradigmático autobiografías de escritores y analiza casos donde los relatos de infancia se escriben desde dos perspectivas: en primer lugar, casos en los que se lo hace desde el final de una trayectoria, es decir, desde la vejez y, en

segundo lugar, toma casos donde se recurre a la infancia para fundar una obra literaria. En este sentido, según Premat, la infancia puede instalarse en dos polos opuestos: como una “ficción postrera antes de la muerte” o como “una cantera de materiales con los cuales construir otra cosa” (13).

El inicio del recorrido trazado por Premat, se relaciona con los postulados que Nicolás Rosa esbozó al pensar la *escena arcaica*. Si bien Premat no lo cita, sostiene que “el niño es una ficción del adulto” (2) y como expresa Nicolás Rosa: “los recuerdos de infancia constituyen la escena arcaica, primaria, primitiva, que funda el acto autobiográfico. Por lo tanto, no habría autobiografía sin esta escena arcaica.” (2004: 54) Es decir que, desde ese episodio, se sostiene el advenimiento de la infancia para fundar la ficción primaria del texto, pero también para fundar el relato de la vida. En este proceso de rememoración que funciona como un relato en el que el sujeto se cuenta a sí mismo como yo a través del otro, ingresa el olvido que posibilita la aparición de la escena primitiva y activa la escritura autobiográfica. Es así como Rosa nos advierte que “nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se la escribe –cuando se puede– en la vejez. El infante no puede escribir la infancia, porque no sabe nada de la infancia: es un saber imposible porque todavía no ha sido olvidado” (57).

Si volvemos al artículo de Premat, éste discute estas ideas no desde los postulados de Nicolás Rosa, sino desde Piaget y desde Agamben, para explicar que el niño pertenece a la naturaleza más que a la cultura, porque “la infancia es el lugar que precede el lenguaje y el conocimiento, instrumentalizando una mirada diferente sobre la realidad, es decir, otro conocimiento y, en consecuencia, otro lenguaje” (3). El planteo se extiende a lo que recuperamos con antelación sobre las ideas de Agamben, quien sostiene que la infancia sería el tiempo de la experiencia, la que se lleva a cabo antes de la constitución del sujeto por el lenguaje. En este punto, el desarrollo de Premat se inclina a pensar que la infancia puede, en sus palabras: “exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, la fabulación deseante, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura” (4). Pero también por esto mismo, plantea el autor, se la puede pensar como “laboratorio de escritura” (4). Y con ese lugar central de las construcciones autobiográficas de los escritores, la infancia se rige por reglas propias que difieren a los pactos de lectura que caracterizan a los relatos autobiográficos de otras etapas de la vida. Así, distingue los dos polos opuestos en donde puede instalarse la infancia, tal como hemos nombrado al inicio, como una “ficción postrera antes de la muerte” o como “una cantera de materiales con los cuales construir otra cosa” (13). Para

dar cuenta de ello, Premat analiza textos de autores latinoamericanos, como los casos de Reinaldo Arenas, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez (a los que piensa del lado del *testamento*: porque la infancia “aparece como un muestrario estético e imaginario construido retrospectivamente” (8); y los casos de Felisberto Hernández, Norah Lange y Fernando Vallejo (del lado de las *fundaciones* porque en ellos, los relatos de infancia contribuyen a definir una posición de escritura.)

Premat amplía estas mismas ideas dos años más tarde, cuando enuncia que por la infancia transitan múltiples redes donde se intersectan distintos valores, estereotipos, ideologías y presupuestos de una cultura; y por ello funciona como punto central de observación desde el cual puede explicarse el acontecer del ser humano. Porque “en contrapunto con el mundo adulto, el niño, como el primitivo, permite, gracias a un reflejo alejado o a una otredad significativa, pensar el *ahora* de la colectividad y delinear cierta metafísica del sujeto”. (2016: 69)

En este sentido, la idea del niño como “reflejo alejado” o como una “otredad significativa” lo lleva a determinar que la infancia es una creación de los adultos porque los niños no escriben, son siempre “una otredad a la vez radical y familiar” (69). Así, la infancia alude a una pérdida imprecisa, a una pérdida fantasmática y a la vez a un edén idealizado o universo informe de lo pulsional, la huella de un tiempo subjetivo o afectivo, revelador de verdades esenciales. Y desde esta perspectiva, la infancia vista en tanto diferencia y espejo, habilita ciertos “comienzos fabulados” (76) donde el cimiento de la ficción puede postularse. Como ya referimos, el autor aquí sostiene que la infancia puede no sólo tematizar la creación, sino que también permite exponer los mecanismos elementales de la ficción y por eso equipara infancia con literatura. Pero a la vez, la infancia puede ser leída como un espacio de definición de estilos porque su escritura “permite [...] desplazar los límites del lenguaje, instituyendo un relato poético sobre mundos autónomos que pone lo real de lado y que funciona alrededor de metáforas objetivadas y de asociaciones totémicas” (77).

Desde los estudios del hispanismo en nuestro país, Daniela Fumis investiga la infancia en la narrativa española contemporánea. En un artículo del 2016, se interroga sobre los diversos modos en los que la infancia emerge en este género, discute su especificidad literaria y define una categoría para pensarla. Para su producción, retoma las ficciones teóricas de infancia (Link, 2014) y reflexiona: “¿puede la literatura que delinea figuras de niño responder desde un lugar de certeza a la pregunta qué es la infancia?” (Fumis, 2016: 182). Como respuesta a dicha pregunta, sostiene que “todo

relato de infancia, por la naturaleza de la materia sobre la que trabaja, postula una definición de infancia y al mismo tiempo la interroga.” (182).

Fumis se detiene en el análisis de dos géneros, el *Childhood* o autobiografía de infancia y el *Bildungsroman* o la novela de formación o de aprendizaje. De su estudio, observa que la infancia se trabaja como tópico en ambos géneros, pero ninguno de los dos responde a la pregunta sobre qué es la infancia, sino que nos llevan a los problemas de la adultez y de la configuración del yo. De este modo, toma los aportes de Agamben (2011) para interrogarse “¿Cómo quitar la infancia de ese lugar de inefabilidad, en la medida en que leemos relatos en los que la literatura *hace algo* con/de la infancia?” (2016: 186)

En búsqueda de respuestas, retoma aportes de Lacan (1949) y de Freud (1908) desde donde puede precisar que “[el] esbozo de literatura primitiva que representan las fabulaciones infantiles, es lo que en principio habilitaría pensar el pasaje del infante al niño, como dos instancias disímiles en su constitución literaria.” (187) Y centrándose en que el niño descubre su figura de modo especular (siguiendo a Lacan, 1949) sostiene: “nos encontramos ante la posibilidad de delimitar una zona cercana a lo imaginario que podríamos denominar como «lo infantil» en términos de hipótesis” [...] Así, si la definición se muestra elusiva, *lo infantil* constituirá el objeto de lo que, con relación a la infancia, la literatura puede decir.” (188)

En esta dirección, Fumis retoma la distinción sobre la voz que plantea Lyotard (1997) entre *lexis* y *phônè*, para destacar una voz que aparecería alojada en la voz articulada pero que no se constituiría como una voz referencial sino más bien como una señal afectual. Y pone esa significación con relación al concepto de *voz narrativa* de Maurice Blanchot (1969) porque para el autor “la voz narrativa, articulada con tanto arte y belleza, es adecuada para ahogar la voz afectual, la vieja *phônè*”. (1990: 147). En ese juego de la voz, Fumis observa que:

No hay inicio en lo infantil, sino que su emergencia es un hallazgo que resulta de lo que la literatura puede encontrar.

Por esto mismo, la literatura se convertiría en el lugar donde lo infantil surge como espacio de exploración sobre lo propio de ella, desde una ajenidad constituyente. Por ende, no tendría lugar aquí la recuperación de aquellos rasgos estereotipados de la infancia entendida como etapa o período cronológico de la vida (la niñez), sino que lo infantil haría su irrupción de manera inesperada, como una inminencia que se resuelve en la medida en que logra ser oída. (Fumis, 2016: 190)

Fumis (2016) concluye que la infancia, en apariencia “indefinible”, funciona por las irrupciones de “lo infantil”, es decir, por los indicios de lo imaginario que surgen como una voz y aunque no se puedan capturar, pueden ser oídos. Dichos indicios o irrupciones son leídos por la investigadora como *fulguraciones figurativas de la infancia*, metáfora que nos reenvía a textos de Didi-Huberman (2012) y de Foucault (1994) y que le sirven para articular un modo de leer la infancia en la narrativa española.

El trabajo se cierra abriendo muchos interrogantes que Fumis sortea, profundiza y amplía en su tesis doctoral (2019) en la que aborda específicamente ficciones de familia e infancia en tres narradores contemporáneos (Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas). Sus aportes (2016, 2019) funcionan como antecedentes ineludibles para pensar nuestro trabajo, porque si bien ella estudia la infancia en el género narrativo, desde nuestras indagaciones en la poesía, estableceremos una especie de diálogo, al volver a sus lúcidos interrogantes, a discutir con ellos, a pensar en otros nuevos; y de este modo, pensar junto a esta autora los problemas que la infancia nos presenta en el campo de la literatura española contemporánea. En esta misma línea, Germán Prósperi<sup>4</sup> es quien ha impulsado nuestras indagaciones sobre el tema que aquí tratamos.

Tal como plantean Prósperi y Fumis (2020), nuestros recorridos metodológicos por la infancia se bifurcan en dos grandes líneas: una infancia figurada en la que delimitar voces, irrupciones, imágenes y escenas, o una infancia como fábula de inicio de un escritor o de un proyecto escritural. En el caso de Prósperi, sus trabajos (2014, 2017, 2019 y 2020) se centran en los cruces entre infancia, animalidad y emergencias de lo *queer* en la narrativa. Sus aportes son significativos porque tal como él plantea, esas preocupaciones son leídas desde la crítica latinoamericana pero no desde nuestro campo específico; por eso su investigación aporta novedosos modos de leer la literatura española contemporánea.

Por otra parte, para Julia Muzzopappa (2017a) la infancia puede pensarse como una tensión entre dos modos complementarios: los *relatos de infancia* y las *irrupciones de infancia*. Estas últimas, las irrupciones, le permiten conceptualizar un modo alternativo

---

<sup>4</sup> Nos referimos a los siguientes Proyectos CAI+D: 2009-2012 “Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género”, 2013-2015 “Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea”, 2016- 2019 “Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencias de lo *queer*”; así como el actual proyecto titulado “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad”; todos dirigidos por el Dr. Germán Prósperi en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). En ellos, hemos participado como adscripta de investigación y docencia y luego como becaria doctoral y tesista.



para leer la infancia que no incluye los momentos en los que ésta aparece como tema o como representación, por el contrario, dichas irrupciones se presentan en la lengua. Esta idea se entrelaza con la propuesta de Agamben porque como ella explica:

Las *irrupciones de la infancia* [...] no están compuestas con material narrativo ni se centran en la infancia cronológica. Conforman una tensión con los *relatos de la infancia*, porque mientras éstos cuentan la infancia, las irrupciones, inenarrables, repiten algo del orden de ese estado prelingüístico y trastocan la narración, porque el lenguaje se constituye a partir de un estado presubjetivo (Agamben 2007), que [...] posibilita el desarrollo de esas historias sobre los niños y sus infancias, debido a que la esfera de lo semiótico, la pura lengua, se transforma en discurso que a su vez la contiene. (2017: 60)

Esta autora también trabaja esta perspectiva con la idea de “voz narrativa” de Blanchot (1991), con la “voz afectual” de Lyotard (1997), así como también toma otros postulados de Deleuze y Guattari (2002). Nos interesa su trabajo porque si bien analiza un corpus exclusivamente narrativo, no obstante, creemos que esto también puede pensarse en el género poético. Su trabajo es una herramienta fundamental para pensar nuestras *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de infancia* porque pretendemos con esta conceptualización abarcar tanto los poemas que trabajan la infancia desde lo figurativo así como también esos poemas que en el trabajo con la lengua instalan ciertos *dibujos imaginativos* que nos llevan a pensar formas alternativas de la niñez, que se acercan a la idea de irrupción que construye esta autora, y que nosotros pensamos desde la enunciación de Julio Premat cuando refiere al niño como un “reflejo alejado” o a una “otredad significativa”.

Desde una producción hispanista, podemos tomar algunos trabajos de un dossier titulado “Memorias de infancia y juventud” (2001) que fue coordinado por Ricardo Fernández Romero. Allí, este autor plantea que el recuerdo de infancia y juventud forman parte de cualquier proyecto autobiográfico moderno porque con el halo que deja el romanticismo en torno a la infancia, ésta se configura como un terreno privilegiado para “testimoniar y fabular acerca de la constitución, la formación del yo y su interacción con una determinada colectividad” (7).

De este modo, Fernández Romero se centra en el análisis de la infancia en el marco de lo autobiográfico, apuntando que el género sufre ciertos cambios, como por ejemplo que hasta la guerra civil española buscó su propia voz adaptando modelos extranjeros y que, en cambio, tras la guerra, las marcas de la dictadura se hacen presentes en la escritura

autobiográfica con la aparición de los recuerdos de los hijos de la guerra. En este punto, lo que nos interesa es que el autor nos propone que pensemos que como género particular la autobiografía de infancia es un “ejercicio de arqueología donde casi todo está permitido” (7). Para el autor, este género tiene la capacidad de examinar la propia vida y la de la colectividad como escenario donde puede surgir la identidad. En este sentido:

[...] desde la nostalgia o desde la ostentosa demostración de la vida como profecía cumplida, la escritura sobre la propia infancia se ha convertido en un centro cuyo misterio, cuya misma inaccesibilidad[...] favorece la especulación artística en torno al placer de construir la propia máscara a medida, sin que nadie tenga derecho a discutir ese pasado, amenaza evidente cuando el autobiógrafo ya forma parte de la historia de una colectividad, del dramático contraste de sus luces y sus sombras. Así hablar de la propia infancia ofrece al autobiógrafo el lujo de construir un supuesto núcleo seminal de la personalidad. (7)

Fernández Romero postula entonces que el género que se constituye como la autobiografía de la infancia y la juventud, se relaciona con el juego teatral donde el escritor produce sus máscaras que ayudan a construir una imagen o posición de autor.

Los demás artículos que forman parte del dossier se centran en analizar algunas obras narrativas de autores españoles, siempre desde la perspectiva de pensar la infancia como género autobiográfico. Puntualmente, lo que nos interesa de esos trabajos son dos breves cuestiones: una observación que hace James Fernández (2001) quien analiza los binomios campo /ciudad y público / privado, para postular que el niño y el campo se construyen como espacios “otros” de la modernidad, en contraste con la vida adulta y la ciudad que estarían relacionados por la multiplicidad y la no identidad. Volveremos a este planteo, cuando analicemos muchos de los poemas de Luis García Montero quien, desde nuestra perspectiva, no sigue esa relación que establece este autor, ya que en muchos de sus poemas leemos o encontramos niños urbanos que despliegan nuevas relaciones con el entorno y figuras infantiles urbanas que sí piensan o practican modos de estar en el mundo, modos de pensar las identidades.

La otra cuestión puntual que retomamos del dossier es sobre el trabajo de Shirley Mangini en el que la autora analiza una novela de Juan Marsé (1973) y de Carmen Martín Gaité (1978) desde la perspectiva de una rememoración autobiográfica de la infancia para llegar a una revisión histórica, y retoma la línea que propone David Herzberger (1995) para estudiar dichos casos como “narrativas de la memoria” en los que se explora el pasado histórico como un tiempo que siempre está filtrado a través de la conciencia del

yo en la historia. Estas cuestiones nos interesan porque si bien en nuestro trabajo no analizamos narrativa, no obstante, observamos en nuestro corpus un trabajo constante con la relación o el entramado entre la rememoración de una infancia con relación al pasado histórico.

Otro autor que puntualiza algunos ejes para pensar la infancia y que retomamos en esta tesis, es el filósofo Walter Kohan (2004) quien propone crear una tradición diferente de la infancia porque esto le permite repensar las relaciones entre educación y filosofía. De este modo, reconoce ciertas marcas en el concepto de infancia platónica para después poder analizar la productividad de sus ideas en la historia de los pensamientos filosóficos sobre la infancia. Luego, se desplaza hacia la modernidad y al campo de la historia de las mentalidades y analiza los postulados de Philippe Ariès y Michel Foucault con la intención de buscar reflexiones que sirvan de material histórico para pensar el presente. Los trabajos de dichos autores le permiten problematizar aquel modo dominante de pensar la infancia. En este sentido, si bien el análisis que Kohan realiza se centra en problematizar los sentidos de la infancia en relación con la filosofía y la educación, retomaremos algunas ideas de estos dos apartados de su libro porque consideramos que puntualiza en algunas cuestiones que pueden enriquecer nuestro análisis literario sobre la infancia.

En un libro posterior Kohan (2007) plantea, como adelantamos en el apartado anterior, una analogía entre el infante y el extranjero, tomando para ello el texto de Derrida *De la hospitalidad* (2000) porque allí donde Derrida dice “extranjero” Kohan lee “infante” en el sentido de que:

(...) el extranjero no habla nuestra lengua, no puede comunicarse, es incapaz de entender nuestras costumbres, no conoce nuestra historia. También lo que define a la infancia —desde su etimología latina, *infans*— es la falta: la palabra está compuesta del prefijo privativo *in-* y el verbo *fari*, ‘hablar’, de modo que, literalmente, *infantia* significa ‘ausencia de habla’. Rápidamente, el término pasó a ser usado para designar a los que no están habilitados aún para testimoniar en los tribunales y, de un modo más general, a los que todavía no pueden participar de la *res pública* (Castello y Mársico, 2005: 45). De modo que la infancia designa en su etimología la falta infaltable, la del lenguaje, y en sus usos primeros, otra falta no menos infaltable, la de la vida política. (2007: 10)

Observamos que el paralelismo creado por Kohan entre extranjero / infante se acerca, desde otras aristas, a las ideas que tomamos tanto de Agamben (la infancia sin

lengua articulada) como de Julio Premat para pensar que el niño puede ser una otredad significativa, un “otro” alejado de sí mismo. Lo que funciona como central en el planteo de Kohan es que la infancia ocupa ese lugar paradójico de la extranjería, entre las redes que tejen la identidad y la alteridad; cuestiones que retomaremos y ampliaremos a lo largo de esta indagación.

Por otra parte, el autor español Fernando Cabo Aseginolaza (2001) afirma que: “la literatura ha tenido una innegable incidencia en la conformación moderna de la imagen de la niñez y de su papel cultural.” (8) A partir de dicha afirmación, su libro consta de tres ensayos en los que trata diferentes aspectos de la conexión entre literatura e infancia, es decir, argumenta que existe una implicación recíproca entre ambas nociones.

De este modo, comienza retomando la escena del *Lazarillo de Tormes* cuando éste después del golpe contra el verraco de piedra que le propina el ciego, dice: “Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba”. Para Cabo esto no puede pasar desapercibido, y a partir de allí da inicios a sus observaciones de cómo dicha escena se relaciona con la emergencia del niño como entidad diferenciada a partir de esta época y cómo se lo empieza a delimitar como un objetivo pedagógico específico (17).

El análisis de otros textos le permite sostener que algunos de ellos aportan a la noción literaria de infancia una densidad que desborda los límites de la experiencia personal o de la simple labor de rememoración. En este sentido, la infancia puede entenderse como un concepto o un sentimiento moderno, (como una categoría que no debe tomarse como universal).

A la luz de estas ideas, retoma los postulados centrales del libro clásico de Philippe Ariès (1960) para afirmar que “la infancia aparece, [...] como el resultado de una emergencia pausada que acaba por identificarse con una sensibilidad cultural que expande los límites de la representación para hacer del niño uno de sus objetos predilectos” (27). Sin embargo, también matiza las ideas de Ariès con las tesis contrapuestas que abarca Lloyd De Mause (1982), mostrando que ambas posturas se acercan, pero son irreconciliables, tal como vimos en el primer apartado.

Por otra parte, el autor tiene la sospecha de que la relación de la infancia con la literatura no se justifique solamente a partir del interés por dar un lugar en el texto a un sujeto alternativo definido en sus propios términos, “sino en la medida en que se asocia a una diferencia productiva desde un punto de vista cultural y a la capacidad para trasladar a través de ella una concepción singular de, entre otras cosas, el mismo hecho literario.”

(32) Por esto postula que más que la presencia de personajes infantiles, por ejemplo, “importa valorar en qué medida la infancia actúa como una noción orientadora o incluso fundamentadora de la literatura. O, al menos, de una cierta forma de entenderla”. (32)

En uno de los casos que analiza (por ejemplo, los *Souvenirs D' Enfance* de Ernest Renan) observa que la infancia se ofrece como una otredad alternativa, de linaje en gran medida mítico, que arroja una buena dosis de indeterminación sobre el adulto al tiempo que lo fundamenta. De esta manera, Cabo Aseguinolaza sostiene que si la infancia es una creación del adulto que se esfuerza por construir su identidad, no podemos pensar sólo en la memoria como su principal instrumento de construcción, sino que también ingresa el factor de identidad y al mismo tiempo de ficcionalización en la delimitación del sujeto. Y de allí, la ligazón íntima entre memoria e imaginación, factor básico de la creación poética. Y por esto mismo, en líneas posteriores, agrega que:

La infancia no se reduce a la idea de anterioridad. En cierto sentido, escapa a la línea de la vida; en especial en cuanto se vuelve una noción conjuradora de las constricciones espaciales y sobre todo, temporales. (...) Podría pensarse incluso que la idea de la infancia sólo se realiza plenamente en la medida en que se desentiende de la narratividad. (53)

Cabo caracteriza a la infancia desde la idea de “liminalidad”, es decir, que ésta se encuentra en un umbral o en una frontera, como lugar de paso, como espacio donde todo queda suspendido. Y plantea que “la liminalidad de la infancia encuentra resguardo y apoyo en la conexión con otras nociones marginales para encaramarse a un lugar central, al mismo tiempo fundamentador, de la idea de literatura”. (45) De esto se desprende su tesis provisoria, en la que encuentra una relación estrecha entre la infancia y la literatura vinculada como noción de la época moderna.

En su argumentación toma el caso de Perrault y explica cómo de modo indirecto este incorpora la infancia a la literatura, tomando distancia de la cultura clasista. En un segundo momento, toma a Giambattista Vico porque su obra le sirve como referencia directa de que la infancia se instala como una de las nociones insoslayables para la modernidad literaria. En este sentido, Cabo enuncia:

Desde el momento casi inicial en el que el paradigma moderno se esfuerza por asentarse, surge su réplica o, si así se quiere, su problematización. Y en este caso a la arrebatadora modernidad del racionalismo cartesiano que pugna por asentarse en el mundo intelectual europeo se le enfrenta, bien que con limitada repercusión en un primer momento, el sistema viquiano con su esfuerzo por conciliar elementos heterogéneos: edades, estados

culturales, formas de expresión diferentes...Un correctivo al despotismo monológico del sujeto cartesiano, y a cualquier concepción excesivamente lineal de la idea de progreso, que abre una dialéctica, la cual agudizada en el Romanticismo, llegará hasta nosotros. (45-46)

La obra de Vico también le permite al autor trazar una relación estrecha entre la infancia y la poesía, porque “la infancia se convierte en un principio heurístico en el análisis de la poesía en tanto en cuanto esta se somete a la determinación de su origen” (47). Entendemos que la infancia funciona como principio explicativo que, distanciándose del paradigma clásico, es considerada un vestigio de las formas culturales de los primeros pueblos y por ello Cabo sostiene que:

(...) el asombro ante lo desconocido, la fantasía como facultad dominante, la facilidad para la prosopopeya, el lenguaje concreto y onomatopéyico, el carácter fundamentador de las primeras percepciones son elementos que desde su atribución a la infancia se trasladan a la explicación de la poesía y, en términos generales, de la cultura. (48)

Como tercer caso, toma la obra de Jean Jacques Rousseau quien es vinculado más frecuentemente con la idea moderna de la infancia. Su libro *El Emilio* encierra consideraciones que se han convertido en constantes para el pensamiento moderno, principalmente el hecho de que el niño es un ser distinto al hombre y no puede ser apreciado desde los parámetros adultos. Cabo Aseguinolaza analiza cómo a partir de la obra de Rousseau se consolida una base de concepciones que serán de gran importancia para la literatura posterior. De aquí que el autor fortalece su tesis, la que postula que la relación entre infancia y literatura es una noción propia de la época moderna y explica que:

(...) la infancia constituye un concepto que, en la medida que se va precisando y definiendo, se introduce progresivamente como un elemento básico en la conformación de la idea de literatura. Pero se halla lejos de ser una mera presencia temática. Más bien ha de entenderse como la expresión de una orientación regresiva que encuentra algunos de sus ecos más perceptibles en la ansiedad por establecer una fundamentación, ya sea cultural (Vico) o personal (Rousseau), que a su vez conduce a una inevitable redefinición canónica (Perrault). (54)

En este orden de ideas, la propuesta de Cabo Aseguinolaza se relaciona con los aportes que retomamos de Schérer y Hocquenghem porque en ambos planteos, los autores remiten a que la infancia se piensa dentro de los límites o a partir de los límites de la

modernidad. En el caso de los franceses, ellos apuestan a visibilizar al niño sin borrar sus aspectos animales, perversos, ambiguos; y por ello analizan corpus de novelas donde la infancia puede pensarse por fuera de la coerción que ejerce la familia y las instituciones. En este sentido, la crítica que exponen se relaciona con que:

Somos víctimas de una ilusión invencible, históricamente producida, que proviene de la lenta habituación a la idea de la apropiación familiar del niño. Éste se ha visto progresivamente despojado de lo que le permite existir como bien social, para convertirse en bien privado. Pero sabemos que esta apropiación, este estado de cosas llamado natural, es, en realidad, el resultado de una violencia primera que, en su masividad social, sólo ha llegado a ser tolerada por su constante denegación. (1979: 34)

Nos interesa no perder de vista estas ideas, porque en líneas subsiguientes expondremos en profundidad esta tensión para pensarla en el foco de nuestros intereses investigativos. En el análisis del corpus, observaremos ciertas resistencias entre este planteo y la mirada que propone Cabo Aseguinolaza, quien sostiene que la infancia como noción marginal presenta un modo de pensar la literatura moderna. Es decir, los autores franceses (Schérer y Hocquenghem) leen literatura porque apelan que allí encuentran niños despojados o alejados de los típicos niños que se “esperan” en una sociedad moderna. En cambio, Cabo Aseguinolaza, lee en la literatura, la infancia como lo liminal o marginal que expresa algo sobre la idea de literatura moderna, en otras palabras, la infancia no saldría de esos moldes de la modernidad.

En el segundo ensayo, Cabo revisa la relación entre las nociones de infancia y lenguaje poético, y del entramado mítico que las sostiene a ambas en el contexto moderno. El autor sugiere que la literatura funda su legitimidad cultural sobre procedimientos que se pueden asimilar al mito: modelos subyacentes de índole narrativa que procuran afirmar la validez cultural de una cierta noción. (61)

Toma diversos ejemplos en los que subyace un entendimiento concreto de la modernidad que se deja entender como mito y que tienen como punto de referencia la infancia. En los casos que analiza (Vico, Cassirer, Eliot, Lorca, Añón, entre otros) observa un giro regresivo, sustentado implícitamente en un fundamento mitologizante. También observa que la palabra poética se define como *contrapalabra*, cuestión que implica, por un lado, un repliegue sobre sí misma, sobre sus propios límites, y por otro su contraposición cultural, y no tanto formal, a otra palabra frente a la que en cierto modo se define (69). En este sentido, agrega que la infancia posee una notable dimensión irónica

que la hace idónea para este propósito e indaga en cuáles fueron los factores que favorecieron la relevancia de lo infantil como mito del origen en la articulación de la palabra poética moderna. (71)

De este modo explica que:

Poco a poco se va haciendo patente que la acción fundamentadora de la infancia sobre la idea de una lengua poética se sustenta sobre una configuración imaginaria de carácter cultural muy definida. La infancia es, en este sentido, una ideación concebida[...] bajo el signo de la otredad, mas al tiempo se confirma como cifra de identidad. De una identidad escindida, si se quiere, o quizá aún mejor, de una identidad desafectada que se ansía recuperar. (77)

Asimismo, hace hincapié en que el recurso de la infancia tiene el efecto de provocar el deslizamiento del ejercicio comunicativo hacia la esfera de la *autocomunicación*, es decir, se erige como acción abstracta donde el afán identitario predomina. De allí toma la reflexión de Agamben (en la que ya hemos indagado) la cual postula que la infancia se piensa como anterioridad mítica y no como anterioridad cronológica. Es decir, la infancia se presenta como la transición entre el lenguaje y la experiencia, de allí su función mítica. En este sentido, Cabo concluye que:

(...) en esta medida se aprecia mejor el papel de la infancia como uno de los sustentos determinantes del ejercicio autocomunicativo en la poesía, ya que la tematización de esta instancia liminal resulta parte muy relevante del ejercicio identitario que se opera en la poesía moderna. (86)

En el tercero y último ensayo es donde Cabo analiza la representación del mundo que el hecho literario de la modernidad atribuye a la visión infantil en tanto ésta se constituye en una perspectiva que revela aspectos desconocidos de la realidad y que exige ponerla en relación con las poéticas antimiméticas que el discurso literario de la modernidad contrapuso a la noción mimética de realidad del discurso hegemónico clasicista. En este sentido, como explica Amaia Riesca (2003), el autor:

se vale en esta ocasión de un concepto clásico de la hermenéutica de Misch, *realización desrealizadora*, para aludir a un procedimiento caracterizador del hecho literario moderno a través del cual la representación del mundo se produce a partir de procedimientos alternativos que marcan una realidad auténtica diferenciada por la experiencia y no una, única e inmodificable como en el modelo clasicista. Por lo tanto, la infancia se constituye en el lugar de la experiencia auténtica, liberada de estereotipos, en el discurso literario moderno, y artístico en general, que participa de un principio regresivo, como una vuelta atrás que intenta



recuperar algo, que estaba perdido, a través del hecho poético.  
(148)

El autor postula que si la infancia refiere a una pérdida, esta pérdida se relaciona con un concepto que proviene del discurso heurístico, llamado “doble compromiso”, el cual, en el escenario de la ficción literaria remite por un lado, al compromiso que lo vincula a la ficción y por otro, al compromiso que lo mantiene ligado a su propia experiencia; en otras palabras, este doble compromiso en la representación literaria funciona como una *realización desrealizadora*, como un ansia de realidad que se manifiesta a través de la desrealización.

En este punto, el autor también retoma un libro de Agamben (1977)<sup>5</sup> en el que éste recuerda un ensayo de Freud de 1917 titulado “Luto y melancolía” donde caracteriza y relaciona la melancolía con los rasgos del luto. Allí, la melancolía más que como una reacción regresiva ante la pérdida de un objeto de amor, se piensa como una capacidad fantasmática que hace aparecer como perdido un objeto inapropiable. Como explica que esta idea establece un modelo de relación con la realidad que guarda correspondencias con el modelo moderno de la representación y por ende con determinadas formas de concebir culturalmente la idea de la infancia. En palabras de Riesca (2013):

La infancia en este sentido parece conectar con el modelo de representación del discurso literario moderno en tanto éste privilegia la extrañeza, lo discontinuo y lo insólito como forma de representación más veraz del mundo tras la ruptura del paradigma preceptivo clasicista, fundado contrariamente en un principio analógico. (148)

El último aspecto que nos interesa retomar se relaciona con algunos aportes que hace Gastón Bachelard (1997). Desde el comienzo, el autor postula que los recuerdos de infancia serán abordados tratando de presentar una filosofía ontológica de la infancia, se refiere a mostrar ese estado de felicidad de la niñez que se prolonga en el adulto y se replica de manera central en el poeta. Bachelard entiende que cuando la ensoñación de la infancia se convierte en el germen de una obra poética, “el complejo de memoria y de imaginación se estrecha y se producen acciones múltiples y recíprocas que engañan la sinceridad del poeta. Más exactamente, los recuerdos de la infancia feliz están dichos con una sinceridad de poeta”. (1997: 39)

---

<sup>5</sup> El autor se refiere al libro de Giorgio Agamben (1995) titulado *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. T. Segovia. Valencia: Pre- Textos, 1977.

Bachelard dedica el último capítulo de su libro a revisar las ensoñaciones de la infancia, e intenta presentarlo como el esbozo de una metafísica de lo inolvidable, es decir, se refiere al tiempo de infancia como tiempo elegíaco, como tiempo íntimo que perdura en el adulto. De allí que la tesis que defiende se relaciona con reconocer que en el alma humana siempre perdura un núcleo de infancia, tal como expresa “una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir en los instantes de su existencia poética”. (151)

En este sentido, agrega que el adulto tiene como potencial una infancia guardada, con posibilidad de revivirla en las ensoñaciones, hecho que idealiza los recuerdos de infancia. Esta postura resulta clave para nuestra indagación ya que se corre de pensar la infancia como mera representación, y “(...) como un fuego olvidado, siempre una infancia puede volver a despertar.” (157)

Hasta aquí hemos recorrido los distintos aportes para pensar en las relaciones entre infancia y poesía. A continuación, revisaremos qué entendemos por la idea de figuración y desde dónde ésta se problematiza para poder darle una forma a la categoría con la que leemos el corpus de esta investigación. De este modo, en el tercer punto de este capítulo volveremos a las perspectivas que aquí revisamos para concluir con la descripción categorial.

### **1.3. La Infancia visible y las *figuraciones de la niñez o los dibujos imaginativos de infancia***

En el primer capítulo del libro *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), el autor español José María Pozuelo Yvancos contrapone la noción de *figuración del yo* con la categoría de *autoficción*. Su análisis -que se inicia con sesgos irónicos- hace un breve resumen sobre la historia de la categoría de autoficción, y postula que, aunque en ese momento se encontraba en boga siendo redescubierta dentro del panorama de la crítica española, habría que evitar el “síndrome de actualidad” (13) y volver al contexto en la que fue engendrada. De este modo, Pozuelo nos remite a que dicha noción surge en Francia, a partir de dos antecedentes: como una contestación al “pacto autobiográfico” de Lejeune y como parte de una crisis del personaje narrativo que habían postulado los miembros del *Nouveau roman*.

El autor revisa la categoría de autoficción para exponer que, desde los espacios de la crítica, generalmente, se entiende que la representación del “yo personal” expuesto

como autoficcional es asimilable a poseer un fondo autobiográfico. Pozuelo Yvancos se separa de esa idea, proponiendo como tesis que “la figuración de un yo personal puede adaptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta”. (22)

Asimismo, justifica la relevancia de la categoría *figuración del yo*, antes que la de *autoficción* y para dar cuenta de su inclinación por la primera, retoma los diversos orígenes etimológicos del concepto figura/figuración, advirtiendo la estrecha relación con las siguientes acepciones en español: “aparentar, suponer, fingir, imaginarse, fantasear”, es decir, remarca que el término no ha perdido la esencia que lo relaciona con una representación imaginaria, en otras palabras, con la idea de un dibujo imaginativo o fantasía de algo.

Este es el punto que tomamos en la presente investigación doctoral: la idea de una figuración como “dibujo imaginativo” nos resultó potente para re pensarla en otro contexto. Es decir, hablaremos de *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de la infancia*, pero ya no para considerar las narrativas del yo, sino para analizar las infancias que proyectan las obras de estos dos poetas españoles contemporáneos.

Desde la propuesta de Pozuelo Yvancos damos cuenta que el concepto de *figuración* es una representación imaginaria que tiene una interdependencia con la ficción, es decir, la ficción es un elemento indisociable de la *figuración*. Por eso en su estudio nos remite a que las voces del yo que analiza son voces fantaseadas, figuradas, ficcionalizadas, en suma: literarias. El hecho de *figurarse* algo se relaciona directamente con el hecho de *imaginarse* ese algo, de este modo los conceptos se relacionan, son amigables y dependen, uno del otro.

En esa línea de pensar que una figuración puede responder a una representación imaginaria, nos acercamos a los postulados de Lyotard (1974) que plantea que la figura antecede a la palabra, siendo continuadora del símbolo. La figura lyotardiana que se esboza en principio como entidad imaginaria, es conceptualizada desde la definición de Freud de los procesos primarios del inconsciente a partir de la producción de imágenes que conviven sin la palabra.

Lyotard intenta dar con un término<sup>6</sup> que explique la singularidad extra-lingüística de la obra de arte y al mismo tiempo poder determinar cuál es la disposición o capacidad

---

<sup>6</sup> En este punto, Federico Jiménez Losantos explica las diferencias que tenemos que tener en cuenta con respecto a la traducción del término figura. Así, expone que: “Mientras que en francés la figura nos aparece más como una cierta propiedad de la presentación de los objetos a la vista, en castellano podríamos decir

subjetiva para producir y recibir esa dimensión de la obra. Su desarrollo teórico intenta sustentarse en recorridos que no dependan del signo de Saussure o Hjelmslev. El autor plantea la subversión de la designación y la significación del lenguaje, al devaluar el valor del significante y al acentuar el de la designación exterior. La figura, entonces, atraviesa imágenes y palabras, traspasa el espacio profundo entre las palabras y las cosas. En este punto, creemos que este pensar sobre la figura en general se relaciona con la figura específica de la infancia, ya que ésta puede pensarse más allá de una época de vida e instalarse en un lugar paradójico, en un campo de interminación, al igual que la figura.

Desde otra línea, Oscar Traversa (1997) llama figuraciones al “conjunto de variaciones en los modos de aludir y dar a ver el cuerpo”. (1997: 17) Desde un análisis semiótico, las figuraciones incluyen como lugar de observación, “tanto lo escrito, en tanto connotación de lengua, como los recursos al ornamento y la composición gráfica.” (1997: 17) Lo que nos resulta central de sus ideas se relaciona con que la *figuración* como tal “desborda lo que comúnmente llamamos imagen; en el límite, puede prescindir de ella” (1997: 28). Cuestión que el autor luego retoma, al final de su análisis, exponiendo que una *figura* es el “carácter de una operación (figura no es lo que se ve o se escucha, sino lo que da origen): la facultad de producir un resultado como despliegue de una potencialidad” (1997:250) y una *figuración* es “un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organizaciones de esos textos” (1997: 251). Desde sus postulados teóricos, la figura tiene una capacidad, tiene la potencia de producir, de generar efectos, cuestión que no se observa en la propuesta de Lyotard quien plantea pensar en la figura como la resultante de un proceso figurativo.

Si pensamos en una figura desde el despliegue de una potencialidad que lleva a producir efectos, podemos recuperar las ideas de Roland Barthes (1970) quien pensó a la figura como un espacio donde diferencia figura de personaje: mientras que el personaje es un producto combinatorio a partir del cual un nombre propio remite virtualmente a un cuerpo; no considera así a la figura: “no es ya una combinación de semas fijados en un nombre civil [...] es una configuración incivil, impersonal, anacrónica, de relaciones simbólicas.” (1970:56) Y años después, al hablar de figuras, postula que éstas “no deben

---

que la figura está siempre a la sombra de la figura del sujeto, a cuya necesidad de apariencia [...] se pliega la realidad y apariencia de los objetos. En francés, y eso es patente al menos en el uso que Lyotard hace de figure, son los objetos los que imponen «su» figura a la subjetividad y a la mirada.” (1979a: 22).

entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico” como “retazos del discurso”. (1977: 17-18) Las figuras que toma para el desarrollo de ese libro no tienen lógica ni contigüidad, por el contrario, en el discurso amoroso, el enamorado es presa de sus figuras, las figuras son memorables “como una imagen o un cuento” y muchas se interrumpen de pronto “ya que todo el discurso amoroso está urdido de deseo, de imaginario (...)”. (1977: 18) La figura aparece como escena del lenguaje o como dice Barthes “la figura parte de un pliegue del lenguaje que lo articula en la sombra”. (1977: 19)

Si bien existe una distancia entre los pensamientos de Traversa y Barthes, lo que nos interesa es que ambos piensan la figura como un espacio amplio que es capaz de producir nuevos efectos. Según Traversa (1997), la figura tiene la posibilidad singular de construir lo plural. Es un concepto inestable que abarca diversos usos en la lengua corriente: la figura puede pensarse como develamiento (desde la retórica), como lugar de contaminación (lo verbal asociado a la imagen), como espacio de tránsito (de los procesos primarios a los secundarios) o como lugar opuesto al distinguirse con el discurso, tal como vimos en los planteos de Lyotard. Y por esto, creemos que su visión del concepto de figura abarca diversas propiedades que nos ayudan a ampliar nuestra mirada en los textos.

En el caso de las propuestas barthesianas consideramos que también existe esa visión de amplitud o flexibilidad: la figura como combinación de relaciones simbólicas o como escena del lenguaje, abre posibilidades de ampliar sus sentidos y sus usos. Los autores trabajados dan cuenta que una figura puede construir nuevas operaciones de sentido, es decir, que una figura no limitaría el sentido, sino que, al ser antecesora de la palabra, podemos pensarla en todo su potencial simbólico.

Por otra parte, este espacio de vacilación conceptual con respecto a la figura, también se hace presente en la propuesta de Daniel Link, quien en su libro *Fantasmas: imaginación y sociedad* (2009) denomina uno de sus apartados con el título “Figuras”. Allí examina lo que llama “unidades fantasmáticas” como la familia, la infancia, los hombres, los niños, entre otras, y al referirse al fantasma plantea que entiende que este es “una figura difícil de asir” (11) y esta figura puede sostener un discurso, en el sentido de que tiene una potencia, como Link enuncia:

Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración. Si hay una potencia de de-ser en los fantasmas es porque estos se mueven en el desierto (o páramo) como a través de un espacio agujereado: son la pura potencia del ser (o del no

ser), nunca un límite, siempre un umbral. El fantasma está siempre allí como una señal de la incomfortabilidad de toda caverna, de cualquier casa, y de lo infinito del mundo. (13)

Retomamos este libro de Link porque en él hace vinculaciones entre las figuras y la imaginación. Al relacionarlas, lo que propone es que tanto las figuras como la imaginación no encuentran un límite, es decir, Link muestra la dificultad que conlleva intentar delimitarlas. Pero en su análisis, el autor pretende asir esas figuras (fantasmas) como formas del discurso, y creemos que este planteo se acerca a algunos de los postulados de Lyotard quien al plantear que las figuras anteceden al discurso y al utilizar los estudios de Freud sobre las operaciones del sueño, también piensa la constitución de las figuras desde la matriz fantasmática, y por eso, señala que “todo lo que se presenta como objeto de un discurso originario es una *figura-imagen* alucinante, situada precisamente en este no lugar inicial”, [en esa matriz fantasmática] (1974: 274).

Con este escenario expuesto, observamos que para algunos autores la *figura* ayuda a construir un *imaginario*, como lo planteó Roland Barthes; la figura desde su visión es una configuración de relaciones simbólicas. Desde la filosofía, Lyotard explica que son los objetos los que imponen su figura, es decir, que hay una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación. Y, si volvemos a quien movilizó este trabajo, Pozuelo Yvancos, vincula a las figuras con un dibujo imaginativo, con una representación imaginaria.

Nuestra intención es entonces, aunar el potencial de invención que tienen las figuraciones con la imaginación, ya que esta última potencia el carácter heurístico de las figuras. Es decir, ambas categorías *figuración* e *imaginación* no se oponen, por el contrario, se relacionan. Podemos pensar que una figuración nos remite a una *figura de la imaginación*, a una *figura imaginaria*. Por ello, es necesario explicar a qué nos referimos cuando equiparamos las *figuraciones de la niñez* con los *dibujos imaginativos de la infancia*.

Si consideramos que dibujar es representar gráficamente líneas o trazos que forman figuras en una superficie plana; con la idea de dibujo de infancia nos referimos a que la infancia aparece como una forma: se presenta como algo concreto, integral, cuidadosamente dispuesto, coherente. La infancia que se despliega en el papel no se exhibe como líneas aisladas, sino como trazos vinculantes que interpretamos relacionamente y que crean un dibujo.

Por otra parte, cuando un niño dibuja, apenas se atisba una figuración, una forma clara, que suele ser tapada por tachones, garabatos u otras formas superpuestas. Pero si uno interroga al niño, este puede indicarnos las formas que dibujó y es ahí donde ingresa la imaginación. Esto nos permite construir una analogía para pensar que los dibujos son “imaginativos”, en otras palabras, dichas formas aparecerán en los poemas de manera imaginativa. No sólo porque el discurso poético es metafórico, metonímico, alegórico, o simbólico y en sus construcciones formales apela a la imaginación; sino también porque al considerar que la infancia se presenta como *dibujos imaginativos*, volvemos a los postulados de Bachelard (1997) quien planteó que la imaginación y la memoria se acercan cuando nos disponemos a experimentar las ensoñaciones de infancia. Éstas se convierten en el germen de una obra poética porque: “La imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabilidades [...] algunas ensoñaciones poéticas son hipótesis de vidas que amplían la nuestra poniéndonos en confianza dentro del universo.” (1997: 20) En este sentido, la imaginación es quien reanima a la memoria. Y para Bachelard, toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo, porque “al re-imaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario.” (1997: 151)

Del mismo modo en que se genera una distancia entre el dibujo de un niño y lo que él imagina que dibujó, pensamos las *figuraciones* como *dibujos imaginativos*. Esa indeterminación o tensión, permite que la figura mantenga su carácter de poder ser, se mantenga en el borde entre la imagen y la palabra, entre la significación y la no significación. Esta cuestión es clave porque tener o no tener lengua es el hecho que nos remite específicamente a la infancia (Agamben, 2007) en otras palabras, es en el tránsito de ésta, donde se construye el juego del decir y del no decir, entre el recuerdo, el olvido y la fabulación.

Las ensoñaciones poéticas de las que habla Bachelard también puede relacionarse con lo que explica Adriana Canseco (2020) cuando postula que:

La lengua se inscribe pues en la ensoñación materna y es posible porque proviene del afecto que funda la experiencia como memoria del cuerpo. Ensoñamiento es, por tanto: éter de la conciencia, trama sensitiva de la raíz de una lengua, lengua sustraída a los deberes de la Ley, lengua afectiva, balbuceada, susurrada, cantada, recitada, deformada por el juego, reída hasta la deformación del sentido.

En esta ensoñación como fundamento de la lengua materna se resguarda

la materia que pone en acto lo que llamamos poesía, cuya verdad nos permite evocar la premisa de Nancy cuando señala que «toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá, a fin de cuentas, todo lo que dice la poesía» (2014:7) (119)

De este modo, las *figuraciones de la infancia* o los *dibujos imaginativos* se constituyen en ese intersticio: como germen de poema hacen su aparición en la lengua indefinida, como parte de una ensoñación, se instalan entre la memoria y desde experiencias imaginarias. Bachelard agrega que la infancia forma parte del presente del adulto, reconociendo que en el alma humana existe “un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir en los instantes de su existencia poética.” (1997: 151).

En este sentido, la idea de *dibujo imaginativo* se relaciona con las imágenes que, como plantea Gastón Bachelard, son manifestaciones de la infancia permanente, pero a su vez, se acerca a las nociones de irrupción tanto de Daniela Fumis (2016, 2019) como de Julia Muzzopappa (2017a), de acontecimiento esporádico, de interrupción o juego del lenguaje, en otras palabras, como una forma diferente para pensar, proyectar y describir la infancia que surge en el discurso poético.

Como explicamos en el apartado anterior, Fumis (2016) propone que la infancia en apariencia indefinible puede ser leída desde las irrupciones de “lo infantil”, es decir, por los indicios de lo imaginario que surgen como una voz y pueden ser oídos. Y Julia Muzzopappa (2017a) desde sus estudios de la obra de Silvina Ocampo, plantea que la infancia puede leerse de modo alternativo, el cual se relaciona con los postulados de Agamben (2011) porque “atiende a la infancia discursiva, a sus estados previos al lenguaje articulado, a la experiencia anterior al lenguaje humano que remite a la infancia del hombre e irrumpe en la lengua”. (18-19) Muzzopappa distingue los *relatos de infancia* de las *irrupciones de la infancia*, ya que estas últimas “fisuran la narración y constituyen zonas marginales de los textos [...] porque en ellas la verdad asume otro carácter, alejado del “logos” y de la significación unívoca”. (2017a: 21) Su perspectiva se encuentra en la línea de la propuesta de Fumis, pero en un corpus de textos de literatura argentina. De este modo, su perspectiva también es beneficiosa para nuestras indagaciones sobre la infancia en el género poético y desde donde también retomamos la idea de irrupción en la aparición de la infancia.



Por otra parte, si retomamos las ideas de Julio Premat (2016), el autor advierte que “los niños no escriben, los niños no definen su mundo; la infancia es una creación de adultos que incluye, en esa etapa diferente de la vida humana, una otredad a la vez radical y familiar” (69). En este sentido, al leer las *figuraciones de la niñez* o los *dibujos imaginativos de la infancia*, observaremos que, en muchas ocasiones, estas irrumpen en los poemas y se presentan desde lo que llamaremos *otredad significativa*, no solo porque la infancia ayuda a construir la fábula de inicio de un escritor, como una “promesa de ficción de sí mismo” (74), sino porque también, en los poemas que analizamos, la infancia aparece desde un distanciamiento de la voz que enuncia, en un juego de desdoblamiento en el que yo se presenta como otro. En ese espacio de alteridad, donde no hay reconocimiento del adulto, ingresa la diferencia y se habilita el espacio como laboratorio de escritura porque es donde cabe la imaginación o la fabulación tal como plantea Premat. Además, esta *otredad significativa* también se relaciona con la propuesta de Kohan (2007) con su analogía del infante como extranjero, el que no habla nuestra lengua, el que no puede comunicarse y vive en la falta.

Distinguiremos que desde esas construcciones se ensayan modos de trascender las representaciones conocidas del mundo infantil, es decir, los dibujos imaginativos no se conciben como parte de la etapa cronológica sino como interrupciones donde la infancia es ese “deseo no domesticado” o “lengua no domesticada” al decir de Mallol (2012); o con el pensamiento de Agamben (2011), la infancia será instancia posible para que la experiencia exista, en ese estado in-fante donde todavía no hay lengua articulada. Allí se juegan las irrupciones de lo infantil (Fumis, 2016) y los aportes de Cabo Aseguinolaza (2001) al plantear que la infancia traslada a través de ella una concepción singular del hecho literario porque se presenta como lo extraño, lo insólito, lo discontinuo, cuestiones que como el autor señala, se relacionan con el modelo moderno de la representación. Como planteamos en el apartado anterior, la infancia para este autor es liminal, se encuentra en un umbral o en una frontera, como espacio marginal desde donde se fundamenta una idea de literatura.

A partir de este escenario, analizaremos el corpus no sólo centrándonos en los poemas que nos remiten a una infancia visible donde los niños aparecen como tópico, sino también leeremos las *figuraciones de la niñez* que se presentan como *dibujos imaginativos de la infancia* y que incluye otras infancias que no se piensan como una etapa de la vida, sino como marca de lo actual (Fumis, 2016) y que nos acercan al trabajo con la lengua en su conexión con el discurso poético.

Las figuraciones que analizaremos en esta tesis se agrupan bajo la distinción de ciertas imágenes que nos permiten leer en serie diversas insistencias (a nivel formal y estético) en cada autor. En el caso de Luis García Montero, el recorrido por la infancia como el «territorio de una educación sentimental» irá hacia los niños de la posguerra, los niños en su relación con la intimidad y con el espacio urbano, así como también la relación de la infancia con ciertos aprendizajes, para poder trazar relaciones entre la niñez y la idea de compromiso. En el caso de Fernando Beltrán, el análisis implica pensar la infancia como un «grifo mal cerrado» porque para este autor la infancia siempre vuelve, no deja de gotear y de desestabilizar la palabra adulta. El recorrido irá desde pensar a los niños en ciertos enfrentamientos globales, hasta la niñez marginada, deteniéndonos también en la relación del niño con el espacio íntimo y el universo familiar. Por ello, no solo analizaremos ciertas representaciones de los niños al nivel de la serie histórica y social, sino que también incorporaremos esa otra infancia que se dibuja imaginariamente, construcción que no siempre coincide con la representación del niño moderno, pero sí con los modelos de representación del mundo moderno, como sostiene Cabo Aseguinolaza (2001).

En este sentido, creemos importante distinguir que cuando leemos la infancia como tópico de los poemas intentamos pensar el corpus poético como ilustrativo y no como reflejo de ciertas relaciones culturales.<sup>7</sup> Y cuando leemos la infancia como *figuraciones o dibujos imaginativos* observamos cómo la infancia emerge desde lugares paradójicos entre otredades significativas o desdoblamiento de las subjetividades que enuncian y se filtra en el discurso poético desde la imaginación o desde la fantasía. En este sentido, coincidimos con Premat (2016) cuando afirma que “el niño permite pensar en el ahora de la colectividad” (69) y en esa misma línea, con Fumis (2016) cuando apela a que la infancia se presenta como marca de lo actual (190) ese espacio sin origen que podría ser, en palabras de Premat “una bisagra que articula el mundo fantasmático y el mundo escrito” (78).

---

<sup>7</sup> Coincidimos con Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (2017) que: “No se trata tanto, en nuestro caso, de emplear los textos literarios como referentes directos de procesos históricos, sino de analizar la correlación entre las diversas series históricas, a través de un análisis crítico del texto poético que no pierda de vista su indudable dimensión histórica y cultural, y su funcionalidad pragmática.” (181)

Para salir del debate entre historia y ficción, o entre lo real y verdadero frente a lo verosímil y ficticio, estos autores retoman a Paul Ricoeur (2003) para dar cuenta de que entre un relato y un acontecimiento más que una relación de reproducción existe una relación metafórica, por esto apuntan a establecer dicha relación; sosteniendo que el texto poético como “documento histórico” es: “un espacio donde se produce la negociación de los movimientos simbólicos de los grupos sociales (Jameson 1989), como un elemento de la estructura del campo cultural regida por la lógica del intercambio simbólico”. (Bourdieu 1995).” (183).

Bajo esta lógica, intentamos discernir qué sujetos despliegan estos niños escritos y dibujados imaginariamente dentro de cada poética y estética de autor porque el desafío de este trabajo será aunar ambas perspectivas para dar cuenta de una cartografía completa de la infancia en los corpus de ambos autores.

## 2. Poetas en su serie: Del *sensismo* y la *otra sentimentalidad* a la *poesía de la experiencia*

### Resumen del capítulo

En el siguiente capítulo analizamos el modo en que, alrededor de los años 80 en España, entre las líneas estéticas de la poesía social y la de los novísimos, comienzan a aparecer otras voces. Desde estas nuevas vías, se vislumbra una lírica cómplice, cercana a la realidad referencial que pone en el lugar central al lector, como lo fue *la otra sentimentalidad* impulsada por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador; o tal es el caso del frente *sensista* en el que circunscribe Fernando Beltrán quien, junto a Miguel Galanes, Eugenio Cobo y Vicente Presa, confluía en diferenciarse de la poesía de los años 70.

Revisamos cómo *la otra sentimentalidad* de Luis García Montero intentó responder a la propuesta machadiana sobre la dimensión histórica de una nueva sentimentalidad, como él mismo expresó: “La poesía será un discurso distinto cuando sirva para ‘decir’ otra moral, otra forma de mirarse a los ojos” (1993: 198).

Desde la visión de Fernando Beltrán, también en la búsqueda de una estética más realista que acerque a los lectores, su propuesta confluye en una lírica *sensista* que, como expresa Iravedra (2007a) despojada de expectativas ideológicas o teóricas se definía como: “un programa mínimo, casi negativo, que se detenía en presentar una alternativa plural a una práctica culturalista de la poesía que se sentía por entonces aún bien asentada.” (2007a: 141) Desde esa inmersión en lo cotidiano y en la búsqueda de un idioma terrenal y táctil, Beltrán traza su poesía como una *poesía entrometida*, adjetivo con el que define su propósito de denuncia y de testimonio de lo social.

Entendemos que tanto la *otra sentimentalidad* como el *sensismo* se van conjugando en un paradigma mayor, en el que confluyen poetas de distintas generaciones pero que se acercan de una u otra forma, a la poesía de la generación del 50. Este giro estético que abarca expresiones diversas pero que posee rasgos distintivos como el anecdotario biográfico, la narración y la referencialidad, entre otros, se denomina como *poesía de la experiencia* (Langbaum, 1957) y ambos autores trabajados aquí, pueden incluirse -con distintos matices- en esta amplia vertiente figurativa.

Cabe aclarar que los estudios críticos y los ejes centrales desde donde se han estudiado las poéticas de ambos autores se recuperan en los capítulos de cada autor: tanto en los inicios del 3 (“Luis García Montero en su serie crítica”) como en el 4 (“Fernando Beltrán en la serie crítica”) indagamos en el contexto historiográfico, el campo intelectual y el *habitus* de cada poeta.

## 2.1. La otra sentimentalidad de Luis García Montero

Como aclaración previa al desarrollo de este apartado, creemos que indagar en las razones de adscripción de cada poeta a determinada corriente estética puede resultar reduccionista o injusto porque en las agrupaciones de tendencias muchos autores quedan relegados o marginados. No obstante, creemos que en este marco, el siguiente recorrido cobra sentido porque nos permite ahondar con los manifiestos, los ensayos y otras autopoéticas (Casas, 1999)<sup>8</sup> de García Montero y de Beltrán; proyectando un universo de reflexión que cobrará mayor importancia en los capítulos subsiguientes de esta tesis porque dichos escritos refuerzan la mirada infante que leemos en la poesía de los autores, funcionando como su columna vertebral.

Entre los años 70 y 80 del siglo pasado, impulsada por una gran ebullición cultural, surge en Granada el fenómeno poético *La otra sentimentalidad*, el cual se consolidó a partir de algunas manifestaciones colectivas puntuales que dieron lugar a trayectorias muy personales y distintas entre sí. Sus inicios están marcados con la publicación del libro *La otra sentimentalidad* (1983) en el que sus precursores –Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero–, visibilizan sus consideraciones sobre la creación poética. En sus escritos reclamaban por una poesía entendida como práctica social, desde una postura ético-crítica con implicaciones ideológicas y sociales.

En el manifiesto que escribe García Montero<sup>9</sup> cita un verso de Bécquer que expresa: “¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo”. Ante éste, el poeta granadino reflexiona: “Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura; lo demás nos lo han repetido con demasiada frecuencia: la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto.” (1993b: 185). Desde esta perspectiva, Montero y su grupo intentaban responder a la propuesta machadiana sobre la dimensión histórica de una nueva sentimentalidad, como leemos:

---

<sup>8</sup> Pensamos las autopoéticas, desde la ya clásica conceptualización de Arturo Casas (1999) quien las concibe como: “una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas.” (210) También nos remitimos a Ruiz (2018) en su tesis doctoral revisa exhaustivamente el debate en torno a la categoría de autopoéticas y luego insiste en: “la importancia de considerar como autopoética toda tipología textual que ponga en escena al autor, sin importar el género del cual provenga.” (137) En sus estudios de la obra de Benjamín Prado define a las autopoéticas como manifestaciones de la puesta en escena del autor porque esto le permite profundizar en los procedimientos de construcción de la postura autoral.

<sup>9</sup> El manifiesto de García Montero, también titulado *La otra sentimentalidad* es publicado unos meses antes de ser recogido en la antología granadina en el Diario *El País* (7 de enero de 1983). La versión se encuentra en línea: [https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html)

Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad alguna. [...] Este cansado mundo finisecular necesita *otra sentimentalidad* distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía. (García Montero 1993b: 188)

El fragmento al que García Montero hace referencia pertenece al “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses” en el que enuncia que: “Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y esta, a su vez, nuevos valores”. (Machado, 1989: 710) Las ideas machadianas impulsaban la búsqueda de esa nueva sensibilidad y propiciaba una escritura comprometida. Como explica Bagué Quílez (2006), la etiqueta de *otra sentimentalidad* se presentaba como antítesis a la de la *nueva* sensibilidad con la que Castellet había definido a la generación del 68, la de los poetas novísimos de orientación culta. Con respecto a esto, la poética de Luis García Montero se enfrentó con el discurso modernista, el de la canonización de la vanguardia; es decir que su opción antivanguardista –que toma al cambiar de tono con respecto a su primer poemario– no remite a la vanguardia histórica de los años 20 y 30, sino a la de los Novísimos de los 70 y 80. Como expone Joan Oleza:

[..] la crítica que Montero dirige a las poéticas vanguardistas y neovanguardistas denuncia la contradicción de una intención que se propugna revolucionaria pero que se canaliza a través de la ruptura de la comunicación, de la disipación del sentido, del colapso de la relación con el lector. (2008: 15-16)

En este punto, consideramos que hacer una lectura crítica de la poesía de los novísimos supera el recorrido previsto en este trabajo, por esto sólo remarcamos que los novísimos manifestaron su oposición a la poesía anterior, tratando de crear una nueva realidad a través del poema. Esto difiere de la propuesta de García Montero quien intentó reapropiarse de la tradición literaria española, cuestión que explica con detenimiento Joan Oleza en el artículo citado.

Por otra parte, es importante destacar la figura de Juan Carlos Rodríguez quien se ve completamente ligado a las ideas iniciales de *la otra sentimentalidad* como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada de los poetas que impulsaron el manifiesto. En diálogo con sus postulados teóricos, los poetas defendieron una concepción de la poesía ligada a sus lecturas desde una línea marxista y estructuralista de Louis Althusser.

Años después de los inicios de la *otra sentimentalidad*, Rodríguez (1999) observa en retrospectiva una serie de escritos que produjo durante los primeros años en los que se

impulsó el grupo y reflexiona sobre las bases y los antecedentes que hicieron posible su desarrollo, tal como fue la reflexión profunda sobre la ideología y la cultura y la defensa del carácter histórico de los sentimientos. Uno de los textos de esa compilación es el que Rodríguez leyó en la presentación del libro de Luis García Montero *El jardín extranjero*, premio Adonais en 1982. Allí narra los inicios del autor y expresa: “De la noche a la mañana ‘el niño’<sup>10</sup> se nos había convertido en profesor y al día siguiente el profesor se convirtió en lo que real y verdaderamente era: un poeta fuera de serie” (170). Rodríguez remite allí al significado de lo que en ese momento ya se llamaba *la otra sentimentalidad* y se refiere a pensarla de la siguiente manera:

[...] no hablamos de una *sensibilidad nueva* (como si se tratara de una moda o de un neokantismo moral), sino que hablamos de una *sentimentalidad otra*, lo cual, como ustedes habrán supuesto ya, indica una cuestión radicalmente distinta. Como también entendemos de una manera radicalmente distinta el propio término de sentimentalidad: como el aire que se respira, como el agua en que se nada, como el inconsciente que nos habita en cada gesto de vida o escritura. Jamás en el habitual sentido, también kantiano, inscripto en esa dicotomía en la que lo sensible se opondría a lo racional como una pareja de gemelos / inversos, etc. En absoluto. Si nosotros reivindicamos otra sentimentalidad, donde incluimos la situación de la contingencia vital, de la historia como realidad de piel, de la tolerancia o la ternura, es sencillamente por el respeto que pedimos para una situación vital habitable, transformable, desde la convicción de que, en efecto, la historia se puede transformar; si hablamos así de respeto o de ternura vital –nunca dulzona– lo hacemos, simplemente, como un arma de vida diaria frente a la violencia establecida. (175)

El autor clarifica que el valor de la palabra poética pensada desde esta sensibilidad otra implicaba llevarla a una transformación de lucha cultural. La necesidad era conseguir una práctica materialista de la poesía que se asuma como un instrumento más de la lucha ideológica, de modo de modificar su naturaleza ahistórica a su realidad histórica o de clase. Y como expresa Bagué Quílez (2006) “García Montero heredó de Juan Carlos Rodríguez la idea de la radical historicidad de la literatura, la crítica a la noción convencional de sujeto y la preocupación por el inconsciente colectivo de su tiempo” (100). En este sentido, como plantea Badía Fraga (2005) los presupuestos de esta *otra*

---

<sup>10</sup> En el capítulo 3 de esta tesis, en el que indagamos en el campo intelectual y el *habitus* de García Montero, incluimos una reflexión sobre la figuración del poeta como “el niño”, tal como lo nombra su profesor, Juan Carlos Rodríguez. Además, respecto a esto, Laura Scarano (2004: 17-18) retoma ese retrato fundacional y lo enriquece a partir de las voces de otros poetas y amigos de García Montero.

*sentimentalidad* recuperaron a Machado y las lecturas que de él ya habían hecho los poetas de la generación del 50: “el rechazo de la concepción expresiva de la poesía, la lectura acertada del sentimiento en su carácter histórico y la consideración del mismo como eje del verso por su calidad de espacio intermedio entre subjetividad y objetividad, entre individuo y realidad.” (16).

En una conferencia leída en la Biblioteca de Andalucía en el año 1992, el poeta granadino ya planteaba que la poesía es inútil porque vivimos en una sociedad burguesa y en un sistema capitalista que devora sus propios mitos para desarrollarse. De este modo, impulsaba la idea de que la poesía será útil si sabe participar en la elaboración de una respuesta como plasmación adecuada de una experiencia estética contemporánea. Como él mismo defendió en ese escrito: “Nada más útil que la literatura, porque ella nos enseña a interpretar la ideología y nos convierte en seres libres al demostrarnos que todo puede ser creado y destruido (...)” (1993a: 39-40).

En este escenario, García Montero afirmó su poética a través de una lírica cómplice que, nutrida por modelos figurativos, se proyectó aceptando un realismo posmoderno<sup>11</sup> que incluyó mundos imaginativos y filtros autobiográficos. Con la expresión de complicidad recuperó a algunos poetas del 27 y del 50, como poetas que para él han podido crear las condiciones de una verosimilitud poética emocionante, es decir, que han podido objetivar la experiencia o crear un realismo experiencial en su poesía.

Veinte años después de los manifiestos publicados por el grupo de poetas de la *otra sentimentalidad*, Díaz de Castro (2003) retoma los escritos para reflexionar sobre ellos con una antología donde repone una muestra representativa sobre los inicios de esos jóvenes poetas quienes, unidos por la amistad y el compromiso, brindaron una etiqueta

---

<sup>11</sup> Al referirnos a un *realismo posmoderno* seguimos los planteos de Luis Bagué Quilez quien en su libro *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006) retoma una historización del debatido concepto de posmodernidad desde sus inicios hasta las concepciones de los años ochenta, teniendo en cuenta los estudios de Jameson y Lyotard, Hal Foster y Gianni Vattimo.

Para pensar estas cuestiones en la literatura española, Bagué continúa la línea teórica inaugurada por Joan Oleza (1993) defendiendo un *realismo posmoderno*, el cual podría recomponer la relación entre el sujeto y el mundo y entre el autor y el lector. En este sentido, el autor explica que: “La noción de realismo posmoderno señala un corte transversal en el debate teórico contemporáneo, ya que alienta un regreso a la norma ilustrada tras constatar la crisis del modernismo y las vanguardias. Este tipo de realismo abre la producción lírica hacia un ámbito que intenta combinar el bagaje teórico de la posmodernidad con los requerimientos históricos del presente. Una considerable proporción de la poesía cultivada en las últimas décadas se localiza en el punto de encuentro entre los dos términos del sintagma acuñado por Oleza. Mientras que el componente posmoderno procede de la reutilización de los preceptos divulgados en la Ilustración, de acuerdo con Habermas, sus mecanismos retóricos remiten a una acepción interiorizada del realismo.” (Bagué Quilez, 2006: 32).



para impulsar sus producciones poéticas. En el caso particular de García Montero, el autor postula que:

[...] desarrolla la lógica de Machado en una doble dirección. En primer lugar, con un nada paradójico distanciamiento de la propia intimidad para analizarla mejor y poderla construir en el poema. En segundo lugar –y de manera diferencial-, con la formulación de un proyecto a la vez estético y ético, antiburgués y de signo progresista, en la que otra forma de entender la realidad exige otra forma de entender la poesía, que apuesta, en fin, por la inteligencia pero también por la ternura [...] (2003:24)

Díaz de Castro (2003) reflexiona que la revisión de la historicidad y la afirmación de la ternura como concepción de la vida tanto personal como colectiva, fueron espacios propicios para el impulso de una poesía ficcional; desde la que la utilidad y la creación, iban de la mano. En este sentido, como plantea Scarano (2010b)

[...] el granadino se destaca desde el comienzo, porque articula un pensamiento crítico que, tanto a través de sus libros de poemas como por medio de una decena de lúcidos y provocativos ensayos, medita sobre estos problemas que nos interpelan: cómo sentir la historia desde la propia intimidad, cómo hablar el lenguaje de todos sin diluir la identidad personal, cómo comprometer nuestra conciencia sin renunciar a los vínculos sociales. (1)

Entendemos que, desde la *otra sentimentalidad*, se revisaron las relaciones entre literatura e historia y esta tendencia estética no buscó tanto escribir una poesía comprometida como “poner a la poesía en un compromiso” (Bagué Quílez, 2006), es decir, separar a la ideología de sus aparentes verdades y reflexionar críticamente sobre ellas.

Si volvemos al verso de Bécquer elegido por García Montero, “¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo” podemos agregar que los poetas de la *otra sentimentalidad*:

[...] trataron de escribir no ya arrancando de lo colectivo sino de la propia subjetividad aunque concebida ahora de una manera *otra* —como la encarnación de un conjunto de valores históricos— que hacía posible reivindicar para la poesía la recuperación de una individualidad solidaria, situada en el espacio de la historia y con una implicación social: esta sería la base de una escritura del yo objetivado [...] fundado en una proyección de lo privado sobre lo público. (Iravedra, 2003: 9)

Si bien la propuesta inicial de *la otra sentimentalidad* con el tiempo va tomando diversos caminos, es interesante observar la importancia de esas bases fundantes. En este

sentido, Candel Vila (2019) postula que en su último poemario *A puerta cerrada* (2017), García Montero vuelve a las ideas que dieron inicio a su poética, y en su análisis los recupera, destacando que en la poesía monteriana algunos de esos ejes son el rompimiento con la herencia romántica para pensar nuevas subjetividades, la relación entre la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía y el poema siempre pensado como una puesta en escena que se construye desde mecanismos ficcionales.

## **2.2. Del *sensismo* a una *poesía entrometida***

En el contexto en el que se desarrolla *la otra* sentimentalidad también empieza a vislumbrarse otra propuesta, llamada *sensismo*. Uno de sus libros fundacionales fue *Aquelarre en Madrid* del poeta ovetense Fernando Beltrán por el cual obtuvo el accésit del Premio Adonais en el año 1982 y que funcionó como impulso al designo práctico de este programa estético.

En un cuestionario propuesto por Araceli Iravedra (2010), el poeta reflexiona sobre los inicios de su poética. Allí explica:

Pertenezco a la generación del 80, y dentro de ella, al *sensismo*, una de las tendencias que transformaron la estética culturalista de la década anterior. Una poesía que, tras larga travesía del desierto, acabó por ponerse angustiosamente de moda, consagrando lo trivial y anecdótico y desvirtuando así aquel deseo inicial de que más que una «poesía de la experiencia» lo que pretendíamos hacer era «poesía desde la experiencia». Es sólo un matiz, pero cambia mucho las cosas. (Iravedra, 2010: 155)

A partir del *sensismo* el poeta intentaba anclarse en una estética realista que acerque a los lectores y convocaba desde un lugar individual una comunicación social vinculada a su tiempo histórico. En el año 1987, el autor se refería a estas cuestiones en un manifiesto titulado “Perdimos la palabra” que publicó en el diario *El País* donde critica la poesía de los novísimos, quienes a partir de una decidida voluntad rupturista con toda la literatura previa y un talante provocador –muy en la línea de los movimientos vanguardistas de entreguerras– intentaban ignorar la tradición literaria española, excepción hecha de algún poeta del 27. Allí, Beltrán hace referencia a ese culturalismo de los 70 en los que se pierde el lenguaje cotidiano y la poesía establece una distancia con los lectores. Sin embargo, el escritor atisbó una luz, pensó que con las nuevas generaciones la poesía todavía podía recuperar su “latir existencial” y puso su mirada hacia el entorno, la biografía y la experiencia propia, dándole vida a, como él mismo

expresó: “un vitalismo que descubre que la felicidad, la tristeza y la metáfora viajan sentadas a menudo en ese autobús al que nunca habíamos prestado demasiada atención.” (1987: 2). En este sentido, marcó claramente una distancia respecto a la estética de los novísimos:

Una estética en la que bebimos inicialmente los recién llegados y de la que huimos como alma que lleva el diablo —o el «diario» más bien, que era lo que realmente comenzaba a interesarnos— quienes poco a poco comprendimos que aquellas aguas muertas de la también llamada poesía novísima o veneciana, no podían, o no queríamos que así sucediera, conducirnos a ninguna parte. (Iravedra, 2010: 156)

En 1980, Fernando Beltrán conoció a Eugenio Cobo, Vicente Presa y Miguel Galanes con quienes compartió anécdotas y tertulias en el conocido Café Gijón y con quienes cultivaba los inicios del *sensismo*. Según Bagué Quílez (2007):

El sensismo nació con la finalidad de demostrar que la poesía no tenía valor en sí misma, sino que su auténtico valor residía en la vida, en la emoción y en la experiencia personal que aquella transmitía. Esta corriente se erigió en propuesta programática, para cuya difusión sus componentes realizaron una distribución de papeles: Galanes se encargó de crear la teoría literaria del grupo; Presa de introducir dicha estética en coloquios, debates y mesas redondas, y Beltrán de poner en práctica la poesía cotidiana que propugnaban esos autores. (116)

Con relación a esto, Sánchez Torre (2007) explica que “el término sensismo propuesto por Miguel Galanes apuntaba al protagonismo de los sentidos y del sentimiento [...] frente a la artificiosidad y a la frialdad racionalista del culturalismo novísimo” (2007: 98). En este sentido, el *sensismo* nació de la inquietud de desmitificar la poesía y el rol del poeta, identificándolo con el hombre de la calle.<sup>12</sup> Desde esta línea estética se planteó una noción propia de individuo y de su proyección social y se apostó a una poesía realista y urbana.

Para Bagué Quílez (2007), esta corriente tomaba la cotidianidad con la finalidad de sintetizarla en una poesía en donde pudieran convivir la emoción y la meditación personal. Los sensistas encararon este proyecto con el uso frecuente de un tratamiento argumental y narrativo de la anécdota y el uso de un lenguaje imaginativo y

---

<sup>12</sup> No olvidemos que la obra de Beltrán se traduce al francés como *L'Homme de la Rue* y también publicó una antología de poemas titulada *El hombre de la calle* (en español) prologada por Leopoldo Sánchez Torre en el año 2001 en la Diputación de Granada, Colección Maillot Amarillo.

multirreferencial, a través del cual también intentaban indagar en un acercamiento a los lectores a través del empleo de la ironía y la relativización de la dicotomía razón y sentimiento. Sin embargo, tal como plantea este autor:

el sensismo no consiguió apuntalar una definición precisa ni consolidar una poética congruente. Su desaparición se puede localizar en torno a 1985, como acreditan los poemarios que sus antiguos componentes publican por entonces: *Condición de una música inestable* (1984), de Miguel Galanes; *Arena de memoria* (1985), de Vicente Presa, y *Ojos de agua* (1985) de Fernando Beltrán. (119)

En 1989 Beltrán publica “Hacia una poesía entrometida” (Manifiesto fugaz)<sup>13</sup> en el que plantea que la situación de la poesía última no es optimista porque más allá de su calidad estética ha fracasado en su voluntad de conectar con los lectores. Como él mismo enuncia:

Fuimos, eso es verdad, una de las muchas jóvenes poesías que han convivido en la década, y como tal, abordamos una época, dimos nombre a varios movimientos o tendencias; creamos infinitas y efímeras revistas y nuevas colecciones; publicamos varios libros cada uno y asistimos a un determinado número de recitales, congresos y encuentros. Serán, por todo ello, inexorablemente, los más afortunados de entre nosotros, carne de estudiosos; fósiles de molde para museos filológicos a los que; si pretendíamos llegar, nos gustaría hubiera sido tras acercar siquiera alguno de nuestros versos a las personas que viajan cada mañana en nuestro mismo vagón de metro. (Iruvredra, 2010: 153)

Pero para superar esas sensaciones, el poeta comienza a afirmar el rumbo que quiere tomar con su propia escritura: conectarse de manera más cercana y construir mejores vínculos con la colectividad de su tiempo: “De lo que sí me gustaría convencerme es de que la poesía volverá a ser latido, reflejo y claroscuro acantilado de las muchas dudas y miserias que a diario quedan restallando en la trastienda de estos ostentosos tiempos que corren”. (154)

Allí también marcaba una distancia con respecto a otras líneas estéticas del realismo experiencial, apostando a una poesía no *de* la experiencia sino *desde* la experiencia; para no caer en simples anécdotas y convocaba —desde un lugar individual— una comunicación social vinculada a su tiempo histórico. Como advierte Sánchez Torre

---

<sup>13</sup> Este manifiesto se publica por primera vez en octubre de 1989, en la Revista *Leer* N°24. La versión que reproducimos se encuentra recopilada en: Iruvredra (2010) *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización* (poéticas 1980–2005).

(2007), intentaba reivindicar el papel fundador del sensismo y establecía las bases de un proyecto que sus futuros libros irían perfilando con mayor nitidez. Beltrán resume su opinión con respecto a la poesía que ya había expuesto en el año 1993 en un artículo publicado en Oviedo:

«*Poesía eres tú*» es la más breve de cuantas definiciones sobre poesía he escuchado a lo largo de los años, pero sigue siendo para mí la más válida y rotunda. La más vital también. La que huye de todo academicismo retórico para confesar por las claras que es a ese múltiple, variable e infinito «tú» que me rodea —los días, los amores, las noticias, los otros— al que dirijo los ojos, el corazón y el cerebro con los que miro, siento y trabajo, y al único al que pretendo devolverle escrito y convertido en poema vivo, útil y «practicable» —como muy bien dice Jorge Riechmann— todo el material en agraz que pone a mi alcance y, ¡ojalá!, no deje nunca de hacerlo. Al fin y al cabo todo esto de la literatura no es más que una búsqueda, como cualquier otra, de amor y compañía. (Iravedra 2010: 155-156)

Asimismo, en una entrevista del año 2006, Beltrán expresa de qué forma entiende su escritura, refiriendo que cada poética es diferente pero que en su caso habría que tomársela como un estado de ánimo más que como un estado de opinión. Y en relación con el poeta plantea que este: “habita instantes, eso es todo, como un *ocupa* de la realidad, que no se apropia nunca de la verdad absoluta, pero sí de pequeñas verdades” (Corbellini, 2006: 5).

Entendemos que la poesía de Beltrán se conjuga en la proyección del sensismo a una poesía entrometida, poesía que es *ocupa* de la realidad, que interpela al tú del presente y que se instala en la realidad cotidiana.

### **2.3. Hacia un paradigma mayor: la *poesía de la experiencia***

Araceli Iravedra (2007a) explica que la constitución de un nuevo paradigma estético comienza a vislumbrarse a partir de dos antologías. En *Las voces y los ecos* (1980) de José Luis García Martín se agrupaba una muestra poética en la que ya se podía vislumbrar una renovación. Y unos años después, con la antología de Luis Antonio de Villena (1986) se observa una mayor contundencia de dicho giro estético, porque poetas de distintas generaciones priorizaban un coloquialismo expresivo, y sus propuestas eran cercanas a las desarrolladas por los poetas de los años 50.

Por otra parte, el rótulo *poesía de la experiencia* nos remite al texto de Robert Langbaum *The poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary*

*Tradition* del año 1957 que llega estudiado e interpretado a partir de las lecturas del poeta Jaime Gil de Biedma, quien reelabora la noción langbaumiana entendiéndola que es:

aquella que presenta una realidad «integrada» en la que ha sido superado el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones (entre la experiencia y la idea), sin dejar de expresar, al mismo tiempo, la precariedad y los límites subjetivos de esa integración. La poesía de la experiencia mostraría así una conciencia clara de la distancia entre la realidad y la poesía nombraría una singular manera de elaboración poética. (Irujo, 2007a: 29-30)

En el prólogo de la edición española de este libro, Álvaro Salvador explica que su traducción, es importante en los años 90 porque con el impulso de las corrientes estéticas de los años 80, hay una puesta en valor de la obra de Jaime Gil de Biedma y de los poetas de la generación del 50, así como de los principios teóricos que la alimentaron. Fue Jaime Gil de Biedma quien cita por primera vez a Langbaum en su ensayo “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” donde plantea que “la poesía no aspira a otra cosa que lograr la unificación de la sensibilidad.” (1980: 51). El libro de Langbaum le parece clave para pensar la creación a partir del movimiento ilustrado pero como explica Álvaro Salvador, la propuesta del autor inglés: “no se identifica con un ‘estilo’ —operación que sí se ha efectuado con demasiada frecuencia en España—, sino con lo que podríamos definir como un «inconsciente poético» mucho más amplio y que, según Langbaum, se desarrolla a lo largo de lo que él mismo llama nuestra ‘tradición moderna’.” (1996: 14). Salvador entiende que hay distancias, matices y lagunas entre lo que se ha leído en Gil de Biedma y lo que Langbaum realmente dice. En esta línea, para Pulido Tirado (2000) Gil de Biedma “aprende del inglés que el yo poético es distinto del yo real, premisa fundamental para los poetas de los ochenta que saben ya que la poesía es ficción, aunque sus poemas estén plagados de anécdotas vitales íntimas, de «experiencias» personales, de un lenguaje coloquial y en apariencia cotidiano.” (509)

Pero más allá de esta cuestión, Juan Carlos Rodríguez explica que el experiencialismo de la generación de los poetas del 50 había supuesto una cotidianización concreta de la experiencia, conservando el esquema de la dicotomía entre la vida y la poesía, entre la literatura y la realidad. Ya en los años 80, “la poesía empezaba a considerarse como una forma de vida (una forma de vida ideológica) y el nuevo experiencialismo cambiaba pues de sentido al partir de la nueva perspectiva ideológica (y de escritura) en que se inscribía”. (Rodríguez 1994: 49)

Bagué Quílez (2006) plantea una síntesis para entender sus características centrales:

Desde sus orígenes, la poesía de la experiencia diseñó un programa de normalización lírica basado en la reivindicación de la cotidianidad urbana, la existencia de un pacto biográfico entre el autor y los lectores, y la concepción de la poesía como un género de ficción. *Verosimilitud, tradición y utilidad* fueron palabras fundamentales en el discurso experiencial de primera hora. Frente a la verdad, la poesía de la experiencia defendía la verosimilitud como fuente de la complicidad; frente a la ambición demiúrgica de las vanguardias, la relectura personalizada de la tradición; frente a la definición de la poesía como un pasatiempo inútil, una noción de utilidad asociada con la memoria colectiva y con la dinámica de la historia. Todo ello se sintetizaba en la idea de que la poesía era una modalidad particular de la literatura. (337)

En 1994, Luis García Montero escribe “La poesía de la experiencia”, un texto leído en una intervención en la Universidad de Salamanca, donde dice no sentirse identificado por ningún grupo pero reconoce sentirse cómodo con los poetas que “defienden ciertas tradiciones y algunos conceptos literarios como la ficcionalización del yo, la palabra urbana y el conocimiento moral de la individualidad.” (16) Hacia el final del escrito, hace pública su adhesión a la etiqueta, cuando enuncia:

Quizá el concepto de poesía de la experiencia, denostado, malinterpretado, convertido en insulto, no esté mal del todo, si nos lo tomamos en serio, en la amplitud de su historia, que no tiene nada que ver con las polémicas coyunturales. Sus ecos ilustrados ayudan a entender el trasfondo del debate, una discusión útil en una época en que la modernidad debe buscar salidas, nuevas puertas en su propia tradición, que la salven de las voces sonoras de los sacerdotes más irracionales y de los economistas más pragmáticos. (20)

Si bien en el tercer capítulo de esta tesis profundizaremos en las premisas que García Montero construye en su poesía, con este texto y con otros ensayos de su autoría, entendemos —como plantea Morante (2011)— que el poeta defiende algunas cuestiones centrales:

“el sujeto no levanta acta de su estar sino que concede sentido estético a la realidad; la poesía es un género ficcional que aporta conocimiento al construir la subjetividad; el diálogo con la tradición permite el uso de un lenguaje cotidiano en el que la naturalidad es una estación de llegada y el poema un punto de encuentro.” (70)

El panorama general nos permite entender que los poetas de los años 80 desde direcciones plurales buscaron adherirse a una línea rupturista respecto a la generación anterior, si bien no todos rechazaban explícitamente la estética novísima, al menos buscaban superarlos y por ello, muchos de ellos convocaban a los poetas del medio siglo.

Iravedra (2007a) explica no se puede recortar con precisión la realidad designada por la etiqueta de *poesía de la experiencia* ya que la misma conquistó e incluye diversos programas estéticos, tal como lo había explicitado Villena en su propuesta. Sin embargo, la investigadora propone que lo que generalmente se excluye se relaciona con las poéticas experimentales y del neopurismo así como también las relativas a la antipoesía de aliento civil. De esta manera, la poesía de la experiencia no es un movimiento uniforme sino que se erige como una tendencia plural. Y a partir de esto, la autora reflexiona:

la estética de la experiencia nació con rasgos reconocibles. Hoy, el concepto se ha desleído y perdido entidad al desdibujarse unos rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdotario biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse, y al agigantarse las fallas internas y la diversidad de registros que desde el inicio estorbaron la compacidad de la corriente. (Iravedra 2007a: 157)

Por otra parte, Orihuela (2018) hace una fuerte crítica a la poesía de la experiencia y sus adeptos, y plantea que fue el trabajo “Poesía y poder” (1993) que impulsó el colectivo *Alicia Bajo Cero*, el que produce un discurso disidente hacia el interior del grupo, cobrando visibilidad. En esa línea piensa que:

Con ellos, se inician, en los noventa, una serie de movimientos de resistencia que habían venido creciendo desde los márgenes y que marcarán algunas de las prácticas poéticas y experimentales empeñadas en hacer visibles las tragedias, los desmanes del capital, la lucha de clases, los falseamientos de la realidad y las posibilidades aún inéditas de explorar nuevas formas de relación y vinculación colectivas. Esta nueva poesía política, comprometida, insurgente y, a la vez, alejada del viejo realismo social, pudo haber alcanzado en 1998, gracias a la edición de *Feroces*, antología de la poesía radical, marginal y heterodoxa, una cierta visibilidad y consistencia grupal de no haber sido por lo heterogéneo del volumen final, que se editó pensando más en lo que de espectacular podría haber en hacer público un conjunto de poetas raros, que en un libro que trajera la atención sobre la existencia de estas corrientes críticas que señalaban un punto de inflexión o, al menos, el cuestionamiento generalizado de muchos de los planteamientos de la poesía de la experiencia. Y si bien este objetivo no se consiguió, tampoco se ha podido evitar que las voces críticas sigan creciendo por los márgenes. (2018: 32)



Como explica Iravedra (2010) Orihuela se constituyó como una de las figuras centrales del colectivo *Voces del extremo*, un grupo que desde la marginalidad buscaba confrontar con la estética experiencial. En un trabajo previo, Iravedra (2003) ya advertía sobre las diversas vertientes que buscaban alejarse de la poesía de la experiencia y allí coincide con Orihuela que fue el Colectivo Alicia Bajo Cero (núcleo que giró en torno a la Unión de Escritores del País Valenciano) quienes hicieron el análisis más demoledor al grupo experiencial. La investigadora analiza los diversos argumentos a los que en ese momento apelaba dicho colectivo y los coteja con los contraargumentos que en distintos textos fue haciendo García Montero. De este modo explica:

Luis García Montero [...] insiste en la significación de la puesta en duda de las actitudes marginales, del cuestionamiento de esa estirpe del sujeto poético orgulloso de su marginalidad: la única consecuencia de ese orgullo ha sido —a juicio del poeta granadino— la renuncia a la Historia, [...]. En suma, no se trata en ningún caso de acomodarse en los valores establecidos, pero rebelarse contra ellos autoexcluyéndose, situándose al margen de los pactos sociales, no es sino caer en la trampa sibilina del poder que ha pretendido excluir a los poetas de la república y a los individuos de los centros de decisión. (2003, 11-12)

Observamos que el panorama es complejo y excede el marco de esta tesis. No obstante, comprendemos que desde sus inicios la poesía de la experiencia abrió diversas polémicas, con argumentaciones a favor y en contra. Con matices o sin ellos, esta línea estética no puede pensarse en un marco hermético ni uniforme. Es claro que con sus diversas variantes y posiciones en el interior del grupo y en sus márgenes, ha despertado una heterogeneidad de manifestaciones y discursos que provocaron su imposición en la agenda crítica.

Si volvemos a los autores en los que nos centramos en esta investigación, resta plantear que las estéticas de ambos poetas se encauzaron de diversas maneras en la gran tendencia de la *poesía de la experiencia*. En el caso de García Montero, creemos que ya desde muchos de sus ensayos críticos y por sus trabajos dedicados al poeta Jaime Gil de Biedma, el escritor conduce explícitamente su poesía a la línea experiencial. Según Elisa Sartor (2012), en la Conferencia “Los argumentos de la realidad” (1992), el autor pone en evidencia su tentativa teórica de dirigir su propia poesía en el cauce de la poesía de la experiencia, relacionándola firmemente en la tradición ilustrada. Cuestión que corroboramos al retomar otro de sus ensayos más explícitos, el leído en 1994.

Distinto es el caso de Fernando Beltrán, quien defensor de la estética sensista, planteó la idea de una poesía *desde* la experiencia, como ya hemos apuntado, en su manifiesto de 1989. Su compromiso giró en torno a pensar una “poesía entrometida”, una poesía *ocupa* que contenga un lenguaje que refuerce la presencia de los vínculos con la sociedad, con el “hombre de la calle”.

Otra diferencia que podemos establecer, se relaciona con que *la otra sentimentalidad* desde la que comenzó García Montero tuvo presupuestos ideológicos más sólidos que el *sensismo* del que provino Beltrán, aunque ambos movimientos confluían en “el firme empeño de retomar para la poesía un pulso vital y sociable, vuelta la palabra hacia el entorno, la biografía, el sentimiento y la experiencia” (Iravedra 2002: 3). Como expone Sánchez Torre, coincidimos en pensar que desde el sensismo:

hubo, en el fondo, un planteamiento revisionista de la propia noción de individuo y de su proyección social, que sin el amparo de presupuestos ideológicos sólidos como los que sustentan la proclamación de la historicidad de los sentimientos hecha desde *la otra sentimentalidad* viene a afirmar una misma necesidad de relativizar la razón y el sentimiento. (Sánchez Torre 2007: 99)

Un acercamiento que constatamos en ambos autores, es el planteo que ellos mismos hacen sobre sus propios escritos, es decir, ambos pretenden que sus textos se relacionen con la idea de *utilidad*. En esta cuestión ahondaremos en los próximos capítulos, pero adelantamos que para Luis García Montero: “la poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, (...) las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderlas (...)” (1992: 35-36). Y encontramos en Beltrán un supuesto similar cuando en el prólogo de su poesía reunida, expone: “Como me reconozco aún en el famoso lema de los antiguos goliardos: Bajemos a las plazas, y en la no menos mítica proclama de los modernos cantautores: Aunque mis letras sean tristes, espero que mi música sea feliz... Y útil.” (2011: 10)

### 3. La infancia, «territorio de una educación sentimental»

#### Resumen del capítulo

En el presente capítulo nos centramos en la poética de Luis García Montero, observando de qué manera la crítica especializada lee su obra poética, dando cuenta que la infancia no ha sido abordada de una manera sistemática. En este sentido, reconstruimos el estado de la cuestión, para dar cuenta que su obra es estudiada a partir de una problemática urbana (Scarano, 1999, 2002, 2004a, 2004b, 2008), a partir de su defensa de una poética de la experiencia y del compromiso (Iruvredra 2007a, 2007b, 2010, 2013, 2016), o destacando su lectura ilustrada del romanticismo (Abril y Candel Vila 2009); así como también subrayando el carácter histórico de la intimidad o caracterizando su poesía como una poesía realista (Rodríguez, 1999; Scarano 2010a, 2010b; Oleza, 2008; Mainer, 1997, 1998, 2009; Ferrero, 2012, 2014).

Para analizar su obra, leemos un primer bloque con su poesía de la década de los años 80, en la que se incluyen: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Poemas de Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *En pie de paz* (1985 -2015) y *Rimado de ciudad* (1981- 2015). Un segundo apartado, en el que indagamos en su producción poética de la década de los años '90, específicamente: *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998) y algunas de sus producciones en prosa o prosa poética publicada en esa época: *Luna del sur* (1992), *Quedarse sin ciudad* (1994) y *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999). En el tercer y último bloque, analizaremos sus poemas de los años 2000, nos referimos a: *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio* (2010). En este último tramo, también establecemos relaciones con otros textos que el poeta publica pasada dicha década como lo son: *Balada en la muerte de la poesía* (2016) y *A puerta cerrada* (2017). De este modo, la investigación incluye todos los textos que se presentan en la última edición de su *Poesía completa (poemas de 1980 – 2017)* de Austral, TusQuets Editores y se agregan algunos textos en prosa que son productivos en esta indagación.

En el análisis nos detenemos en la aparición de las infancias visibles como de las infancias imaginarias a partir de las que surgen diversas figuraciones: los niños de la posguerra, la intimidad de la niñez, los niños urbanos, los niños que aprenden; así como también la relación entre niñez y compromiso.

### 3.1. Luis García Montero en la serie crítica

Luis García Montero, docente, investigador, ensayista, narrador, director del Instituto Cervantes, poeta, es una figura que se construye desde diversas aristas. Desde los años 80 no ha dejado de escribir y publicar poesía.

A fines del año 2016, tuvimos la oportunidad de entrevistar a Luis García Montero y en ese encuentro, al preguntarle sobre la infancia, él nos respondió: “en mi teoría poética, es muy importante pensar la infancia como una *educación sentimental*, cuando uno se educa sentimentalmente, a eso le doy mucho valor.” (2016) Es por ello que pensamos todo este capítulo bajo ese título.

Por otra parte, la investigadora Candel Vila (2019, 2020) analiza las últimas producciones poéticas de García Montero teniendo en cuenta los postulados por los que el autor había luchado desde su primera etapa como poeta y retoma cómo vuelven a manifestarse en su poética última desde una educación sentimental. En este sentido, entendemos que el entramado de esta, nos permite establecer relaciones entre los postulados que fundan su poética y la aparición de la niñez. Este cruce es productivo porque constatamos que la infancia funciona como un eje vertebrador que promueve la poesía del granadino.

Laura Scarano (2004), quien ha investigado su obra poética en profundidad, lo presenta con la figuración que de él hace su profesor Juan Carlos Rodríguez (1999) cuando lee una presentación en el Palacio de la Madraza de Granada, luego de que el poeta ganara el premio Adonais con su libro *El jardín extranjero* (1982). Allí el maestro expresa:

Lo llamábamos *el niño*. Con dieciocho años ya andaba por París y se carteaba con Baudelaire y con Lacan. Y en Viena con Freud, en Baeza con Antonio Machado, en Barcelona con Gil de Biedma y en Nueva York con Hammet y Chandler. Incluso se cuenta que un día paseó por Brooklyn — para ganar su puente — con Lorca y con Ángel González y que les contó que había visitado a Alberti en Roma y en Madrid. [...] Un día ganó un premio [...] De la noche a la mañana *el niño* se nos había convertido en profesor, y al día siguiente, el profesor se convirtió en lo que real y verdaderamente era: un poeta fuera de serie. (1999: 169-170)

Si bien existen muchas maneras de caracterizar a García Montero, nos parece central que uno de sus retratos fundacionales lo constituyan como un niño. En este sentido, para Scarano (2004) también existen otras series de auto-imágenes que García Montero traza entre su perfil de poeta y su poética de autor. Indagaremos en ellas en este

capítulo porque estas problematizan su retrato y son determinantes para entender su apuesta estética.

En el monográfico que la Revista *Literal* le dedica al poeta en 1998, Antonio Jiménez Millán (1998) hace alusión a las razones de dedicar el número a un joven poeta. Tras veinte años de amistad, el entusiasmo de repasar su obra en ese momento de esplendor cobra importancia en lo personal:

Como decía al principio, me alegro de haber coordinado este número de *Literal*. Detrás de él quedan conversaciones, viajes, libros, tardes de fútbol en el viejo campo de Los Cármenes con ese burgalés serio y apasionado que es don Luis, padre del poeta. Ahora, espero impaciente el resultado, para poder comentarlo con Luis y Almudena al lado de Irene, Elisa y Laura, probablemente viendo el mar. (10-11)

Resulta interesante que en esa descripción el poeta no queda solo, se lo piensa en comunidad y en familia. Como las figuraciones que se desprenden en otro apartado de la Revista titulado “Imágenes” donde distintos autores retratan al artista, y Luis Antonio de Villena (1998) recuerda que en el año 1982 cuando conoce a *Luisito* lo siente como un joven provinciano, ligeramente retraído. Pero inmediatamente agrega: “Esa impresión no la he vuelto a tener ya nunca. Si Luis García Montero ahora es tímido, lo es sólo (hacia adentro) como el niño escondido que todos llevamos en el corazón.” (34)

Para Vicente Gallo, García Montero: “se convirtió en Luis y, muy pronto, en Luisito, porque su sencillez y cordialidad naturales, unidas a ese algo de niño travieso que asoma a menudo en muchos de sus gestos, exigen en seguida el cariñoso diminutivo.” (38). Con estas imágenes, observamos una insistencia en retratar al poeta asociado al mundo de la infancia. Si bien sabemos que son miradas subjetivas que no determinan la poética del autor, ni el análisis que hacemos de su obra poética, nos parecen importantes para entender las figuras que García Montero desplegará de sí mismo: en sus imágenes de autor y en la conjugación de su estética particular. En esas relaciones, en sus tensiones y variaciones, leemos una poética donde la infancia se hace presente. Sin embargo, tal como expresamos al inicio de esta tesis, las intervenciones críticas de los lectores especializados han profundizado el análisis de su obra desde otras aristas.

Algunas de las perspectivas que han hecho una fuerte aparición en la escena crítica son aquellas que giran en torno a cómo se expresa la problemática urbana en su poesía, (Scarano, 1999, 2002, 2008, 2010a); otras han estudiado los mecanismos por los que el poeta ha defendido una poesía experiencial y una poética del compromiso (Iravedra

2007a, 2007b, 2010, 2013, 2016) o las que destacan su lectura ilustrada del romanticismo (Abril y Candel Vila 2009); así como también las perspectivas que subrayan el carácter histórico de la intimidad o caracterizan su poesía como realista (Rodríguez, 1999; Scarano, 2010a, 2010b; Oleza, 2008; Mainer, 1997, 1998, 2009).

Nos interesa en este punto, explicar brevemente algunas de las ideas centrales que se desprenden de los ejes señalados. Respecto a la problemática urbana en la poesía de García Montero, Laura Scarano (1999) plantea que la poesía contemporánea se satura de urbanidad a partir de la recuperación de los modos típicos del habitar en las ciudades. Tanto allí, como en trabajos posteriores (2002, 2008), postula que en la poesía contemporánea aparecen dos gestos extremos que dominan la relación problemática del sujeto con la ciudad. Su propuesta gira en torno a pensar que en la poesía española contemporánea se revela un pasaje que va del antagonismo a la complicidad que refunda la ciudad y al hombre que la nombra y que la habita. Según sus reflexiones, la poética de García Montero funda un nuevo lenguaje poético urbano en el que se produce una identificación entre poeta y ciudad, en el que se amalgaman sujeto y objeto. Desde esta perspectiva, considera que la poesía del autor granadino despliega nuevas maneras de pensar a los sujetos y de mostrar los rasgos epocales que configuran el territorio urbano. De estos estudios, surge la edición de la antología *Poesía urbana* (1980–2010) –con prólogo y selección de poemas a su cargo– en la que Scarano (2002) plantea que la poesía del autor posee dos gestos; por una parte, un *gesto antagónico* que diseña a un sujeto moderno que se enfrenta a una ciudad opresiva en la que debe construir una mirada crítica y en la que el discurso diseña planos enfrentados y, por otra parte, un *gesto cómplice* en el que el sujeto posee un sentido de pertenencia y una identidad originada y originaria de la ciudad. En este sentido, “el pasaje del antagonismo a la complicidad revela la fractura epistemológica que refundará la ciudad y al hombre que la nombra y habita, al filo del milenio.” (13)

Por otra parte, la poesía de García Montero es leída en relación con el pasaje que se da de su propuesta inicial con *la otra sentimentalidad* a una estética más amplia, como lo es la *poesía de la experiencia*, cuestión que conlleva a caracterizar su poética como una poética del compromiso. La principal investigadora que trabaja esta cuestión es Araceli Iruveda, quien profundiza en el estudio de la obra del poeta porque apela a que éste propone una voz que conserva una voluntad de compromiso con “lo público”. En este sentido, el análisis que hace en su libro sobre la *poesía de la experiencia* (2007a) le permite dar cuenta de un panorama que sale de los límites de esta línea estética,

planteando nuevos debates sobre “lo poético” y “lo político” y sus derivas en la conceptualización del compromiso. A partir de allí, indaga en la poética de García Montero como uno de los principales poetas de la experiencia, destacando su defensa y su adhesión al rótulo utilizado. En trabajos posteriores, Iravedra (2010) afirma que, si bien la relación entre poesía y política ha sido desprestigiada, observa que hay una revitalización y una reapertura del debate en torno al compromiso en la poesía española:

Incluso el modelo comunicativo de la corriente figurativa, en su voluntad de adecuación a la realidad inmediata, ha derivado en no pocas ocasiones hacia un discurso de irisaciones cívicas: sin falta de invocar ahora las implicaciones críticas del «realismo singular» de Luis García Montero, o la «épica subjetiva» de sus compañeros de viaje en la «otra sentimentalidad», pensamos en un generalizado ensanchamiento del horizonte temático, que supera la introspección sentimental propugnada por las primeras manifestaciones de la tendencia, y favorece la reflexión y la crítica sobre ciertos aspectos de la arena de «lo público» que habían sido relegados de la escena costumbrista posmoderna. (19)

La poética de García Montero y sus implicaciones éticas y estéticas, le permiten a la investigadora ampliar la mirada y profundizar en las relaciones entre el compromiso, la poesía y la democracia; tema que comenzó trabajando años antes, con su coordinación del número monográfico de la revista *Ínsula* “Los compromisos de la poesía” (2002) y los que amplió años después, al revisar el impulso de nuevas políticas poéticas y su engranaje con el canon, en trabajos como *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX* (2013) y en la antología crítica *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* publicado en el año 2016.

Además, los postulados que propone Iravedra (2010) se inician a partir de la recuperación de un texto que García Montero publica a modo de prólogo del libro *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI* de José Mariscal y Carlos Pardo, titulado “Poetas políticos y ejecutivos bohemios” (2003) donde reflexiona sobre el carácter histórico de la literatura y plantea que la profesionalización del oficio del poeta contemporáneo no tiende ya a crear distancia entre el lenguaje del poema y el de la sociedad, sino que se rige por una voluntad de ciudadanía.

También en el año 2003 las ideas de García Montero aparecen en otro libro sobre literatura y compromiso, nos referimos a *Literatura y compromiso social*, en el que participan varios autores, entre ellos Felipe Benítez Reyes, Caballero Bonald, Santiago Carillo, Almudena Grandes y García Montero, entre otros. El poeta granadino escribe un

apartado en el que señala algunas de las claves históricas de la relación entre los intelectuales y la política, donde expresa:

(...) la relación de los intelectuales con la Historia, y las consecuencias políticas de sus obras, son complejas y van mucho más allá de su propia voluntad, y, por tanto, mucho más allá del contenido que ellos quieren dar a sus propios libros. Yo concibo la Literatura como un ejercicio ideológico, no estrictamente político, sino ideológico. El escritor reproduce, crea, mueve una determinada concepción del mundo, marcada por una educación sentimental, ideológica. En este sentido, cuando un escritor, en un momento concreto, escoge una palabra, un adjetivo, habla del amor, de la sexualidad, del cielo o de la tierra, está expresando una determinada concepción del mundo, y responde a la sociedad en la que ha sido educado y a la sociedad donde ha aprendido a pensar sobre sí mismo, sobre su propia intimidad. Por tanto, las relaciones entre la Literatura y el intelectual con la Historia están más allá de su propia voluntad. (36-37)

Dichas conexiones, lo llevan a reflexionar sobre un debate que cree abierto desde la Ilustración y que se continúa con el Romanticismo. En el horizonte del Siglo XVIII con la Ilustración, comienza a definirse un nuevo concepto del intelectual, el cual para el poeta es “alguien [...] que utiliza su saber como una forma de intervenir en la realidad para construir la felicidad pública.” (37) Y a principios del XIX, el movimiento romántico matiza los valores universales de la razón, los saca de la abstracción y los ubica en un momento concreto de la historia. Por ello plantea: “Hay que aprender a vivir con las contradicciones históricas de la propia situación española, que no pueden obviarse. Más que dictados universales, hay que valorar situaciones concretas, porque lo que es revolucionario en un país puede acabar siendo reaccionario en otro.” (39).

A partir de sus insistencias en esas inquisiciones, surge otra perspectiva desde donde se estudia su obra poética. Nos referimos a los trabajos que comienzan a gestarse en el año 2008 en un curso titulado “La poesía de los 80. Homenaje a Luis García Montero”, dirigido por Rafael Morales Barba, María Jesús Zamora y Xelo Candel Vila, en la Universidad Autónoma de Madrid. Allí, disertaron sobre la obra del granadino, poetas y muchos de los críticos españoles más importantes del momento. El curso formó parte de un ciclo anual permanente que denominan *Poesía y divergencia* en el que cada año se realizan diversas lecturas y se plantea el estado de la cuestión en el panorama de la poesía contemporánea. Al año siguiente, Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila, a partir de lo acontecido en ese encuentro, editan el libro *El romántico ilustrado. Imágenes de*



*Luis García Montero* en el que recopilan las intervenciones realizadas, más otras aportaciones que se fueron agregando después, convocadas por el interés literario.

En el libro prevalece la caracterización de su poesía como una poesía realista consciente de su ficcionalidad frente al tradicional planteamiento de la poesía realista como mimesis de lo real objetivo, tal como plantea Joan Oleza (2008). Y en este sentido, Iravedra (2009) agrega que el poeta despierta un «realismo singular» “que funda el compromiso literario en la interpretación de la experiencia personal desde un punto de vista histórico [y] apuesta por la integración del espacio público en el horizonte de la vida cotidiana.” (66) Además, como lo plantea el título del libro, se reflexiona sobre la poesía de García Montero desde su “romanticismo ilustrado” desde donde se retoma lo que recuperamos en líneas anteriores. Según Candel Vila (2009):

Para García Montero, la poesía puede resultar útil sólo en la medida en que es capaz de representar estéticamente nuestras experiencias de la realidad. Este sentido moral del concepto de utilidad tiene su origen en la ilustración. El autor no cree en una lectura lineal de la historia, por ello postula hacer una lectura romántica de la ilustración. Ello permitiría la unión de la conciencia de la temporalidad humana con la conciencia histórica y racional. La ética es lo que puede salvarnos del caos del mundo. Al defender la utilidad de la poesía lo que se pretende es aportar al concepto una serie de valores humanos, lo cual conectaría también con los intereses positivos de la ilustración dejando de lado la consagración de la inutilidad que se heredó de los románticos. (389)

Este eje de lectura se complementa con el desarrollo crítico que establece su figura tutelar, el profesor Juan Carlos Rodríguez quien desde sus inicios pensó la poesía de Montero como “una práctica ideológica de transformación” (1999: 178). Como él mismo sostiene: una poesía que se afirma produciéndose como radical historicidad de la vida, y, a la inversa, de una vida que se produce como histórica a través de la ideología – consciente o inconsciente- que se despliega en cada signo de la escritura del texto. (173)

También en esta línea Pedro Roso (1998) explica cómo en la escritura de García Montero se trazan relaciones de una poética posmoderna con la ilustración. Roso plantea que los poetas de los años 80 necesitaban reencontrarse con la tradición con afán selectivo, y en el caso del poeta:

Rescatando la función desacralizadora de que los filósofos ilustrados reclamaban a la razón, por un lado, y asumiendo, por otro, el legado plural de un pensamiento crítico —cuyas raíces marxistas él mismo se ha encargado de subrayar—, García

Montero ensaya una lectura más que comprometida con la tradición poética de la modernidad. Para él la vanguardia no es sino el momento culminante de un proceso histórico que, desde el romanticismo hasta hoy, ha contribuido decisivamente a la formalización de una determinada *idea* de la poesía. Y eso es lo que ha venido haciendo [...] mostrar los andamiajes de esa *idea*, desmontar su sentido, desvelar sus espejismos. (1998: 66)

Por otra parte, en nuestro país, Laura Scarano es quien más ha profundizado en el estudio de la obra poética y ensayística de Luis García Montero. Existen dos textos claves que la investigadora publica en el año 2004. Nos referimos a *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero* (2004a) y *Luis García Montero. La escritura como interpelación*. (2004b) En el primero, Scarano propone un análisis sobre su poesía publicada hasta ese momento, centrándose en tres ejes: establece una cartografía amorosa para leer los ritos de la intimidad; luego, revisa las travesías del concepto de historia y sus tensiones con la esfera privada y pública y; por último, puntualiza en la escenificación ficcional del yo para observar cómo desde una poesía realista se tensiona lo biográfico y lo ficticio.

En el segundo libro, Scarano estudia todos los ensayos que el poeta publica en formato libro hasta ese momento, para indagar en la articulación que el poeta traza entre sus afirmaciones y revisiones de la historia literaria y, su propia poética. Allí, la autora analiza la genealogía realista de la poética y de la tradición monteriana, cuestión que amalgama con otras nociones defendidas por el poeta, como lo son la ficción en el género lírico, la utilidad de la literatura o las implicancias éticas a las que apela en sus ensayos.

Para Scarano (2005), la poesía que se impulsa desde la línea estética que se abre con *la otra sentimentalidad* y luego con la *poesía de la experiencia*, se construye no desde el autoanálisis sino mediante la ficción histórica y la experiencia privada. Según ella, el programa que el poeta promueve —ya desde sus postulados en el ensayo *El realismo singular* (1993c)—: “propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico” (67).

En esta línea, también existen varios trabajos críticos que leen su poesía en conexión con el realismo y teniendo en cuenta el carácter histórico de la intimidad. Como, por ejemplo, Ferrero (2012, 2014) desde donde la autora plantea que:

La singularidad del realismo monteriano no está dada por su *originalidad* o su carácter novedoso y rupturista, sino por aludir al cruce de una singularidad (que vale tanto como individual) y la historia. Ese yo individual no designa una esencia, sino que se da

históricamente y por lo tanto, está construido a partir de su interacción con los otros [...] (2012: 39)

Ferrero observa que el realismo monteriano presenta una mirada más sociológica y política que rigurosamente literaria o estilística y que sin hacerlo explícito en sus textos programáticos, Montero apela a pensar el realismo en un pacto histórico y contextual entre autor y lector desde el que se apropia de una determinada tradición poética.

José Carlos Mainer (1998) focaliza en que para García Montero la poesía es una experiencia escrita de un sentimiento verosímil, y de allí entiende que lo verosímil para el poeta es “lo que puede ser compartido: la poesía pública y colectiva que dio a soñar Antonio Machado” (57). En este sentido, Mainer destaca la importancia de volver a hablar de la “utilidad” en poesía: “García Montero la ha resucitado en su sincero afán de superar cualquier forma de narcisismo, porque [...] hay que reencontrar, lejos de fundamentalismos iluminados, el “protagonismo de la poesía contemporánea” (57) y es en una lectura progresista de la postmodernidad donde el poeta encauza su escritura.

De los trabajos críticos recuperados hasta aquí, damos cuenta que en general la poesía de García Montero es leída en conexión con sus postulados autopoéticos, es decir, se inicia y está condicionada por sus trabajos ensayísticos que constantemente dialogan con su producción poética. Por ello, en esta tesis, si bien no desatendemos estas conexiones, nos interesa hacer hincapié o centrar nuestra lectura en su poesía. Desde la descripción y el trazado de una cartografía de infancia, podemos generar nuevos aportes.

### **3.2. La poesía de los años 80: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Poemas de Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *En pie de paz* (1985-2015) y *Rimado de ciudad* (1981-2015)**

Como hemos indicado con anterioridad, Luis García Montero entra en la escena literaria española con la publicación de su poemario *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), ganador del premio Federico García Lorca.

Con este primer libro escrito en prosa poética, el autor reconstruye un espacio singular en el que conviven los tópicos del cine negro norteamericano con las representaciones del García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Además, ya desde el primer epígrafe, el poeta convoca la tradición con los versos de Quevedo: “... Es hielo abrasador,

es fuego helado...” (917)<sup>14</sup>. El uso del epígrafe se convierte en un elemento vertebrador del poemario, siendo en su mayoría de textos de autores como Raymond Chandler, James P. Donleavy, Dashiell Hammett, Boris Vian o Agatha Christie. Pero también permite establecer un juego con su propia producción: en el apartado de poemas titulado “Dos” el uso de distintos versos propios utilizados como epígrafes aluden a la construcción de otro poema, es decir, amplían los sentidos y dinamizan la palabra poética. Esta disposición planificada nos remite a la experimentación, a la experiencia de juego.

El primer poema que luego se replica casi en su totalidad en el final, nos convoca:

Desde Brooklyn la noche te margina. Debajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que le llegue el orgasmo. Estás ausente. Pero todo discurre como si no tomaras los ojos de un viejo espiando el último reducto de los parques a oscuras. Acechas amantes, y te amanece el cuerpo (sonámbulo casi), y es que acaso en este punto sepas lo que eres, y tus manos contemplan aquello que prohibiste de ti mismo. Tímidamente amigo de la muerte. ¡Aquel amanecer desde el Puente de Brooklyn! (917)

Observamos que la interpelación al tú es constante, cuestión que es visible desde el título del poemario y, con la incorporación de la prosopopeya, la ciudad se expande como mujer. Contemplar, acechar, espiar, tejen la figura de un *flâneur* contemporáneo que deambula en el espacio de la ciudad ya no como lugar objetivo sino como espacio subjetivo, espacio del “observador apasionado” como lo llama Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (2019). Además, en dicho ensayo, Baudelaire también hace hincapié en la relación intrínseca entre el artista y su manera de mirar. Es allí, desde donde se desprende su idea de curiosidad como capacidad que es ineludible en la infancia, tal como lo expresa: “(...) el genio no es sino la *infancia recobrada* a voluntad, la infancia que ahora está dotada, para expresarse, de los órganos viriles y del espíritu analítico que le permiten ordenar materiales acopiados de manera involuntaria.” (11).

La idea de *flâneur* en este libro es central por la disposición de la voz en los poemas: en casi todos los versos existe un “yo” que enuncia, y cuenta lo que observa y lo que vive a un “tú”, es decir interpela al otro, pero a la vez se apropia de la voz de ese tú. Como,

---

<sup>14</sup> En caso de que no se indique lo contrario, las páginas citadas de los libros de poemas de Luis García Montero se corresponden a última edición de su *Poesía completa (poemas de 1980 – 2017)* de Austral, TusQuets Editores, citada en la Fuentes primarias de la bibliografía final de la tesis.

por ejemplo, cuando leemos: “Pero todo discurre como si no tomaras los ojos de un viejo espiando el último reducto de los parques a oscuras.” (917)

En el escenario particular del poemario, repleto de fabulaciones oníricas, aparecen ciertos arrebatos que nos remiten a los rastros de la infancia. En este sentido, como sostiene Badía Fraga sobre la mirada: “Esta capacidad, consustancial a la etapa infantil, sume al que la experimenta en un estado de embriaguez ante una realidad que se observa como novedosa” (191).

Leemos en el final del tercer apartado:

Después se hace tibia y decente la esfera de tus límites y  
desciendes al borde de los ojos: tu piel y él sobre el abismo,  
rompiendo aquel dilema de cuerpos para el cielo, de noches con  
historia, mientras un arrebato sin freno de amantes puntuales  
destrenza en humo el rastro de tu infancia. (933)

La infancia se borra, se pierde en lo tangible, pero se recobra como ganancia en otros aspectos: en los modos de mirar y de experimentar el mundo, el poeta cuenta como los otros observan y viven la ciudad con ojos de niño: con la curiosidad se tejen los dibujos de infancia. En el último poema se reiteran los versos del inicio, y luego de la repetición, leemos:

Estás temblando el ritmo de la noche sobre el puente. Recuerdas los  
momentos que nada significan  
—que se dejan romper de cualquier forma—  
y lo peor es verse vestido ante la luna. (936)

El temblor y el miedo se unen a la mirada de la luna, esta es la gran observadora, otra vez la personificación que resignifica la escena sobre el puente, y no es un hecho menor la elección del cambio de la forma: el poema que es en prosa, aquí elige el corte de verso, corte del trazo del dibujo, corte de la etapa de la vida. La infancia se evapora en el aire, solo quedan rastros, intermitencias, escenas momentáneas que sólo se pueden recuperar desde la voz del poeta.

En 1982, García Montero publica *Poemas de Tristia* en colaboración con el poeta Álvaro Salvador, bajo el nombre de Álvaro Montero. El primer poema titulado “Los automóviles” establece una vinculación entre la vida y la constitución de la ciudad. Los versos del inicio equiparan el año del nacimiento del poeta (1958) con la llegada de los automóviles: “Los automóviles llegaron aquí un año de repente, / y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos / cincuenta y ocho entonces.” (33) Esa comparación le permite remontarse al escenario de la casa de su niñez, donde: “Nos fue dado el amor / de pronto

por la vida y sus cosas pequeñas, / armarios diminutos donde encerrar la infancia.” (33)  
De esta manera, el libro continúa con un tono melancólico, yendo y viniendo entre dos temas: el amor y la muerte, ambos atravesados por la reflexión del tiempo.

Muchos de los poemas que giran en torno al tópico amoroso, se construyen desde la inocencia propia de los juegos de los niños: “Date por muerta, / amor, / es un atraco. / Tus labios o la vida” (39). Con la exageración de la hipérbole y la implementación de la metonimia se construye un juego en el que el amor no tiene grises. Juego que se resignifica con el título del poema “El lugar del crimen” porque abre asociaciones específicas para pensar el amor y refuerza la metáfora: amar y morir como los polos que se atraen. El dibujo de infancia para hablar del encuentro amoroso se replica en el siguiente poema sin título:

Yo te ofrezco la magia:

esconderme tu boca  
detrás de las muñecas,  
hacer tu desnudez  
invisible en mis hombros.  
¡Desaparezcas tú!  
Debajo de mi espalda  
salgan sólo tus manos  
en forma de palomas

y atónita  
preguntas  
en qué parte del acto  
pudiera estar el truco. (40)

La magia y los trucos tiñen el poema de un tono de inocencia y simpleza, donde se incita a la amante para que recobre una mirada nueva porque, en otras palabras, para amar hay que mirar de nuevo, hay que tener ojos de niño.

También el amor se construye como juego en “Secreto” (46) que con precisas metonimias el poeta construye el encuentro prohibido entre los amantes. La infancia aparece como irrupción de la lengua, lengua que se desprende de los mandatos sociales, donde lo prohibido es posible: “y allí / sin los silencios / del joven que se enfrenta” (46) se abre una lengua del acuerdo, que sobrepasa cualquier discurso moralizante. Esto se amplifica con el poema que continúa donde leemos: “Se agradecen aquí / ciertos breves descuidos del lenguaje / como adverbios de tiempo y de lugar / que nos permiten coincidir ahora / en el oscuro reino de la vida. (47)

Por otra parte, el amor también se recupera desde lo familiar, como sucede con el poema “El envés de la trama” donde los versos se inician con una marca autoficcional<sup>15</sup>: “Nosotros los Montero, tuvimos en común / el lento amanecer de la calle Lepanto” (52). El amor familiar se construye en la casa natal, desde donde la meditación sobre el paso del tiempo se manifiesta:

Empezar por Chopin  
sería necesario: como un reloj su piano,  
la caricia de ese cuerpo invisible  
que es el tiempo, cuando la vida entonces  
era sólo una anécdota y el futuro quizá  
aún estaba en su sitio. (52)

Y así como en el primer poema hay referencia al año del nacimiento del poeta, existe otro poema titulado “1966”, que nos remite a la infancia del poeta. Allí la fecha se lía con una anécdota que varios años después, García Montero recupera en su libro *Un velero bergantín* (2014) donde recuerda la primera vez que su padre le lee *La canción del pirata* de Espronceda. En este poema expresa:

Era otro el mar; o tal vez una historia  
de libertad y ron  
donde pensar feliz en la distancia.  
Quién no guardó un pirata  
debajo de su piel,  
quién no buscaba pólvora en la espuma  
del último espigón  
o escondía  
la boca del diablo sobre los rompeolas. (53-54)

El eje del tiempo vertebra el poema y se manifiesta en los primeros versos de cada estrofa, en las que con anáforas y variaciones leemos: “Es otro el mar”, “Es otro el mar que vimos”, “Era otro el mar, o tal vez una historia”, “Era otro el mar”. Y en los últimos versos refuerza que, si bien ese mar de la infancia era otro, ahora queda “tal vez una esperanza de ron... (o de marea) / un secreto con rumbo a la deriva” (54), versos que hacen eco con los del primer poema: se trata de encerrar la infancia en armarios diminutos.

---

<sup>15</sup> Para profundizar en el análisis de la poesía autoficcional de García Montero, son centrales las investigaciones de Laura Scarano: su libro *Vidas en verso: autoficciones poética* (2014) editado en Santa Fe por Ediciones UNL y su artículo (2015) “«Aquel tímido Luis...» García Montero en los bordes del nombre” publicado en *Cuadernos del hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. Nº 4. Roma. 45-73.

En el último poema, con su título “Aventura en la ciudad cerrada”, la idea de “aventura” establece una relación con los juegos de infancia y la figura de Espronceda también es convocada desde la intertextualidad. Como plantea Chirillo (2002):

Desde un principio se notan las alusiones, claras aunque sutiles, al *Estudiante de Salamanca* de Espronceda. Estos ecos se empiezan a notar con la presencia de dos amantes como personajes de esta “aventura”, así como en *El Estudiante de Salamanca* los personajes principales son una pareja que también camina por la ciudad: la muerte y don Félix de Montemar. (11-12)

Como poema de cierre, esta aventura recapitula los tópicos trabajados a lo largo del poemario: el amor, la muerte y el tiempo en el escenario urbano y los une desde la utilización de cadenas semánticas que remiten a los poemas ya leídos: pólvora en los labios, crimen, pasión. También aquí se utilizan varios de los procedimientos que hemos observado: la ciudad tiene características humanas: “sobre su piel de luces escondidas” (59), “como un brazo extendido / yacerá la ciudad a tu regreso (...)” y se reitera la apelación constante a la segunda persona: el yo que enuncia se dirige a un tú, característica particular de su primer poemario. Además, coincidimos con Chirillo (2002) cuando sostiene que:

En este poema García Montero arremete contra la soledad y la violencia urbana, creando una imagen poderosa de Granada como un cementerio lleno de muertos. Aquí el hombre y la muerte se encuentran tomados de la mano en un recorrido que los lleva sin pausa hacia la destrucción, idea que es subrayada a través de los ecos del *Estudiante de Salamanca*, aunque en este poema es el hombre el que va guiando a la muerte por su ciudad. (13)

Y en este sentido, es un hecho significativo que la ciudad en esta aventura, no es cualquier ciudad, es Granada: su ciudad natal, aquella donde se encuentra la calle Lepanto de la casa familiar. Aquella donde las “aventuras” fueron posibles. La infancia se construye como un eje que dialoga con el tiempo, se encuentra en las meditaciones y reflexiones profundas que el poeta hace en estos poemas.

En 1983 García Montero publica *El jardín extranjero*, ganador del Premio Adonáis en 1982. Como plantea Rodríguez (1982) en la presentación del premio, los poemas disponen una reconstrucción del sí mismo a través de tres niveles que se interrelacionan: la ciudad, el amor y el símbolo. Y podríamos considerar cómo, desde el inicio, la infancia se hace presente en todas esas instancias.



El poema que abre el libro comienza con un recuerdo de infancia: “Será porque el amor tenía entonces / el color de las lámparas de gas / y yo tan pocos años que miraba / caer en las hamacas / una lenta experiencia de cansado / septiembre.” (69) Como dice Rodríguez: “la ciudad es un verano de niñez” (174) desde donde se contempla el jardín y las caídas de las tardes, un jardín “donde nada pasaba” (69). Allí, el adulto memora: “Y era un tiempo feliz el que vivimos, / según dijeron luego. De mi infancia recuerdo / dos zapatos vacíos y azules en el suelo, / el olor de la casa, / sus ojos y los tuyos que llegaron despacio / igual que aquellos sueños / heridos tibiamente por un lápiz de labios, / carmín desesperado de posguerra.” (69-70) Y luego de unos versos, reitera: “De mi infancia recuerdo la bruma de los barcos / y una luna deshecha, tatuada en el mar.” (70). Estos recuerdos de infancia se construyen metonímicamente, como fragmentos de imágenes que se activan desde el presente de la adultez. Hay una constatación de que la infancia fue feliz no por los recuerdos en sí, sino porque otros se lo han relatado luego. Porque “Todo me llega débil como un baile lejano” (71). Y el cierre del poema retoma la escena de infancia del inicio y la contrapone con el presente del yo que enuncia: “Será porque el amor soñaba entonces / el color de las lámparas de gas / y yo recuerdo ahora / su fría insuficiencia, colgada sobre un mástil / que nos dejó en la tierra. / Entonces, / tal vez tú lo recuerdes, / nos hablaba en voz baja la luz de la ciudad.” (71). Vista desde la adultez, pareciera que la infancia no iluminaba tanto como parecería, sin embargo, la reflexión del final, construida con una prosopopeya y una metáfora sinestésica, permite reconocer que el adulto ya observaba en esa escena una proyección de la ciudad, una proyección de vida. Y esa proyección se refuerza con la voz que se dirige a un tú, ese otro con quien ha compartido la experiencia, que ha sido testigo de esos recuerdos. Esto también se relaciona con otro poema del primer apartado, que se titula “El arte militar”, donde avanzado el poema, leemos:

Hemos hablado mucho cuerpo a cuerpo  
y el arte militar no es sólo el gesto  
de caballos o tanques en la infancia.  
Tampoco la verdad.  
Sucede en general que el mundo cambia,  
no demasiado rápido a menudo,  
que un día  
es extraño sentirse detenido  
con demasiadas cosas escritas en la piel  
y uno se encuentra en medio de todo cuanto era,  
desconcertado y torpe,  
sacrificando incluso la nostalgia. (75)

Rememorar el pasado es atravesar el tiempo de la posguerra, las herencias de la posguerra. El poema carga con alusiones autobiográficas que se cuelan aquí porque el padre del poeta, Luis García López, tenía la graduación de teniente y estuvo desde 1956 en la Compañía de Alta Montaña de Sierra Nevada. En este sentido, el “arte militar” fue algo que el poeta conoció desde niño. Además, como explica Morante (2011), García Montero en su primera adolescencia practica equitación en la Real Sociedad Hípica de Granada, institución en la que: “el temprano apoyo de Capitanía General transforma la fisonomía del club al servir de zona de uso para el regimiento de caballería, por lo que en las instalaciones es frecuente la presencia de militares.” (17). Con estos datos se resignifican los versos, el arte militar fue parte de una infancia en el hípico. Algo similar sucede en “Hospital de Santiago” donde leemos: “Entramos en Santiago. / Parecido / al olor a caballos de la infancia. / algo nos atrapó seguramente.” (78). El poema se construye como una narración que nos lleva hacia las metáforas. En este caso, la observación del recorrido por el hospital se equipara con el recorrido por el tiempo y la historia, donde: “Desde los arcos / nos miraban caídos los párpados del tiempo, / y nos sentimos débiles en medio / de la vida.” (78). Y unos versos luego: “Y casi sorprendiendo / una postura obscena de los mitos / traspasamos ocultos corredores, / huellas abandonadas, naves / y escaleras flotando torcidas sobre un mar / de escombros que descansan, / charcos de tiempo, / vidrios, / que nos dejaron solos / en las entrañas turbias de su reloj / varado.” (78-79). La descripción y las sensaciones que provocan el recorrido y el paisaje se confunden con otro más profundo, el paisaje que nos permite ingresar en la imaginación y la memoria. En estos versos se dibuja la infancia porque desde los ojos del adulto se renueva la mirada y todo lo observado se compara y se mide con lo que fue observado en la infancia: “Como cuando se crece de repente / todo fue más pequeño / y una lejana sensación de asombro / se adueñó de nosotros.” O versos después: “Parecidos / a los caballos blancos de la infancia / pisamos las ruinas de un imperio.” (79) El poema funciona como una ensoñación de infancia, donde observar los lugares de la ciudad posibilita renovar la mirada, teñirla de inocencia: “entre las cicatrices de un viento que pasaba / tal vez para decirnos / de qué manera crece la hierba del silencio, / cómo tiemblan los patios de soledad y tarde.” (80)

En el poema “Como cada mañana”, García Montero también tiende a acercarse a los mecanismos de la narración y su construcción es similar al que leímos con anterioridad: en este caso, se memora la infancia con un recorrido por la ciudad hasta la llegada al colegio. El yo que enuncia pasa del presente al pretérito para describir las

acciones y las sensaciones de “cada mañana”. Coincidimos con Lorenzo Ares (2012) cuando sostiene que:

La voz poética rememora la infancia en el contexto del ambiente deprimido de la posguerra, pero esta toma de conciencia íntima resume y representa un sentimiento colectivo, ya que finalmente el recuerdo de su soledad simboliza la soledad de toda una generación: «Ahora sé/ que en aquella ciudad deshabitada/ la gente andaba triste,/ con una soledad definitiva/ llena de abrigos largos y paraguas». (2012: 72)

La melancolía que se teje en el paisaje urbano, también se hace visible en el poema “Sonata triste para la luna de Granada”. El poema se construye con un tono coloquial que va y vuelve del pretérito al presente y allí, la infancia aparece en los versos autobiográficos que describen la ciudad natal en la posguerra:

Aquí  
no tuvimos batallas sino esperas.

La guerra fue un camión que nos buscaba,  
detenido en la puerta,  
partiendo con sus ojos encendidos  
de espía  
y al abrigo del mar.

Más tarde  
entre canciones tristes de marineros rubios  
todo quedó dormido.

De balcón a balcón  
oímos la posguerra por la radio,  
y lejos,  
bajo las luces frías de las plazas,  
ancianas sombras negras paseaban  
sosteniendo en las manos  
nuestra supervivencia. (86)

La metáfora donde aparecen las “ancianas sombras negras” refuerza la distancia desde donde el yo poético miraba la ciudad y su metamorfosis. Luego, la ciudad se amalgama con la amada: “esta ciudad me mira con tus ojos de musgo” (87) y es la unión de la ciudad y el amor lo que permiten la presencia de una mirada inocente e infantil sobre los cambios del paisaje. Ahora en la ciudad: “los tejados sonrían cada vez más extensos / y así / como una ola, / entre la nube abierta de todos los suburbios, / esta ciudad se rompe sobre las alamedas, / bajo los picos últimos / donde la nieve aguarda / que suba el mar, que nazca la marea.” (88)

En el apartado que sigue a continuación, titulado “En los días de lluvia” el amor y la ciudad son los protagonistas, como sostiene Scarano (2004): “[...] el espacio de la naturaleza se convierte en escenario amoroso, pero aparece deudatario de los contornos y hábitos urbanos, como las excursiones a las afueras de la ciudad para vivir el amor a cielo abierto, entre árboles, lluvias y nieves”. (65). En este sentido, consideramos que en esa unión que el poeta propone entre el amor y la ciudad, también aparece latente una figuración de infancia, la cual se hace presente a partir de la mirada inocente que provoca la posición infantil en el adulto y desde donde la mirada del enamorado puede equipararse con la mirada de un niño que descubre sensaciones nuevas, experiencias como si fueran “las primeras”, o haciendo relación con el título del libro, donde la misma mirada y el cuerpo del yo poético se proponen como “extranjeros”:

Lo sé. Hemos sido extranjeros  
hablándonos por señas demasiado cercanas,  
ansiosos en las calles  
de una nueva ciudad,  
esperando tal vez que nos fotografien  
delante de este amor y de sus cicatrices,  
eso que confundimos con nuestros sentimientos  
o acaso  
—en noches de locura—  
con una sensación de humedad en los ojos. (98)

La última parte de *El jardín extranjero* está dedicada al profesor Juan Carlos Rodríguez. Con el título de “A Federico, con unas violetas”, leemos un grupo de poemas que homenajean a García Lorca, y coincidimos con De Albornoz (1998) cuando plantea que: “La historia personal del protagonista poemático, siempre veladísima, anda por las tres partes del libro: en la última está aún más velada que en las otras: mas ese Federico que llega a Nueva York en 1929 “recorriendo los puentes/ como un gesto sin fondo”, es el poeta que realmente vivió antaño unas experiencias y, a la vez, una proyección de quien ahora lo evoca”. (94) Con esa culminación damos cuenta que el poemario construye la educación sentimental de la que hablamos al inicio, García Montero dialoga con la tradición, como lo hace en los versos finales del poema “El arte militar”, con los que creemos, se resume la reflexión general de todo lo leído. Con un intertexto de Góngora que también lo utiliza de epígrafe, culmina: “Para nosotros / (los sentimentales / de una generación que siempre ha vuelto, / que ha regresado siempre hacia estas calles / pisando la dudosa luz del día, / con un instinto helado / por los ojos) // es difícil sentirse pasajeros / de este extraño rimado de ciudad.” (75). El poeta, plantado en un escenario urbano que

se entreteje con el tópico amoroso y a partir de la memoria de lo vivido, construye su educación sentimental y eso le permite entrar y salir de la infancia, tener una mirada extranjera sobre los objetos del mundo y las sensaciones que este provoca.

La unión profunda entre el amor y la ciudad de la que hablábamos en *El jardín extranjero* (1983) también es retomada en *Diario cómplice* (1987), libro donde el amor comienza a entretejerse en el acontecer de la vida cotidiana, donde la escritura se convierte en memoria de lo vivido. Como su título lo indica, en este “diario” el yo poético con sus máscaras aborda la relación amorosa. Como plantea Scarano (2004):

La continuidad melódica de este diario íntimo que se presenta sin embargo volcado al tú amado como interlocutor, es interrumpida en mitad de su curso por la intersección de otra sección («Fragmentos recogidos en un epistolario»). Se trata de un remedo de cartas amorosas, deliberadamente fragmentarias e inconexas, frases sueltas y enunciados truncos, que acentúan la ficcionalidad de ambos personajes y la factura verbal de la experiencia. (32-33)

Por otra parte, para Morante (2011) en el poemario se expresan dos voces, una que refiere al sujeto lírico masculino, el cual secuencia su meditación en los poemas iniciales y finales mientras que el mundo femenino se incluiría en la sección de los fragmentos de las cartas. Esto refuerza la cuestión de la complicidad con el otro, estableciendo un diario centralmente dialógico.

El tópico amoroso, como dijimos con anterioridad en relación con los primeros poemarios del autor, también es descubierto o vivido en el deambular mismo por la ciudad, es decir, en las experiencias de pisar las calles se encuentran nuevos modos de entenderlo y de poetizarlo. Como leemos en el primer poema “Invitación”:

Yo bajé a la ciudad  
en esa hora incierta,  
presentida,  
donde tiritan todos los semáforos,  
en ese campo oscuro,  
dibujado,  
donde sopla la brisa de los taxis  
con su reflejo a musgo,  
donde la luz oculta  
las ojeras brillantes de los barrios,  
poniendo en cada cuerpo  
una mirada larga, una escena vacía. (116)

Con ese deambular el poeta con mirada de niño les da entidad a los objetos de la calle como los semáforos y los taxis y luego, con reiteradas anáforas, convoca a la amada: “Llámame, / voy a volver contigo, / recorriendo despacio las calles que no existen / cuando tú no me llamas, / caminando por ti / a través de la ira pequeña de la tarde.” (117) El amor y la ciudad se confunden y se complementan a través de comparaciones, metáforas y metonimias, como leemos en la culminación del poema: “Los portales abiertos, / los anuncios, / me recuerdan tu piel, / ese reino sin dudas / donde pretendo hablar del horizonte. / El horizonte / como la barra sucia de un bar desconocido / en la que nunca me podré apoyar.” (118)

Los dibujos de infancia en *Diario cómplice* se relacionan con el tiempo elegíaco propio de la niñez, ese tiempo íntimo que perdura en el adulto. En otras palabras, la presencia de la intimidad desde la temática amorosa permite que vuelvan las ensoñaciones de infancia porque el amor se construye desde la mirada curiosa, inocente y perpleja del enamorado como un niño, donde la experiencia es siempre una novedad. Como sucede en los versos: “Como un gato tendido, / nos vigila tu ropa / al final de la cama” (132) o el amado se encuentra “jugando a ser el viento en un armario” (135) o “Tal vez no envejecemos. O es acaso que el tiempo / se quitó los tacones para no molestarnos.” (150) Los recuerdos de infancia le permiten realizar una reflexión que se profundiza con abruptos encabalgamientos, como cuando leemos:

Yo amé la soledad, pero es mentira  
que con ella creciera. No recuerdo  
las alambradas rotas de la luna  
si no es con otros ojos, ni conozco  
más ilusión que el mar cogido en otras manos.  
Pero también aquí, también confusamente,  
vigilada por libros con insomnio, por discos  
no del todo elegidos,  
solías tú esconderte en la penumbra,  
habitar las bodegas del silencio,  
buscando una razón para subir más tarde  
a cubierta, con luna. (190)

Y esa meditación permite que la ciudad sea construida como un territorio infantil: “temible y despiadada como un buque pirata” (191) o un lugar peligroso como cuando expresa: “Me persiguen / los teléfonos rotos de Granada, / cuando voy a buscarte / y las calles enteras están comunicando.” (178) En otras, el yo poético se convierte en ciudad: “Y yo soy la ciudad mientras te miro, / ese calor de plásticos y cuerpos.” (138)

Además, la infancia se presenta por fuera de lo personal, convocada con metáforas en la relación amorosa e incluida con otros seres sociales que habitan las ciudades: “Faltan tus opiniones a mi lado, / mientras gritan los niños abrigándose, / con paso del colegio, y los obreros / aceleran la marcha necesaria / delante de mucamas, de soldados / que confunden sus ropas con los tonos / enfermos del invierno.” (201)

En el poema final “Invitación al regreso”, el viaje en barco trae la figura desdoblada de un niño como héroe, donde el regreso es volver al origen y a lo íntimo: “El coraje y la fuerza del crepúsculo / os llevarán al fondo de lo ya conocido, / y veremos fragatas sobre los charcos negros, / pero la silueta desdoblada de un niño / no será frágil ni tendrá cansancio.” (208). Los dibujos de infancia nos envían al territorio de la imaginación y de la memoria.

Como lo indica el título, en *Rimado de ciudad* (1981- 2015) se incluyen sonetos en los que las rimas consonantes suenan en el transcurso de toda la lectura. En el primer poema “Espejo, dime”. Montero vuelve a la anécdota que abre el primer poema de *Tristia*, que refiere al año 1958, año de su nacimiento. Allí, interpelando explícitamente al lector, expone sus versos:

Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada.  
Mi carácter se hizo bajo una luz hendida

de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada.  
Pero ya la posguerra y el sueño provinciano  
sufrían en los barrios la primera cornada

y crecí en la partida del constructor urbano,  
barajadores, juego, apuestas y descarte,  
ediles consentidos, juramento en vano. (975)

La rememoración autobiográfica le permite establecerse como un niño urbano, la identidad forjada es deudora de esa ciudad y sus cambios y metamorfosis. Como agrega después: “Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte / de pasar mucho tiempo bajo la misma luna” (975). Y es en ese recorrido donde revisa su biblioteca y enumera las lecturas y los poetas que marcaron su educación sentimental:

Es poco original, pero mi biblioteca  
fue de Espronceda, Bécquer, don Antonio Machado,  
Alberti y Luis Cernuda. He bebido en el agua  
de Jaime Gil de Biedma y estuve fascinado  
por Lorca, con su mundo del cuchillo y la enagua,  
cuando el misterio hacía de íntimo enemigo  
y la luna bajaba a mirarme en la fragua. (977)

El poema “Poética” consta de una primera parte (I) y una segunda (II). Ambas se construyen con la forma del soneto, (la primera se compone principalmente de versos alejandrinos, en cambio la segunda, usa la versificación clásica, con versos endecasílabos). En ambas partes la reflexión sobre la poesía se relaciona con vivencias cotidianas, con lo familiar o con un sujeto que medita desde la ciudad, como leemos en los primeros versos: “Las cuatro de la tarde. Familiar devaneo. / Todavía la mesa está sin recoger.” (979) o como culmina la meditación de la segunda parte: “la luz cruel de la cafetería, / las sombras de la calle cuando salgo.” (980) En ambas composiciones, la poética construida por García Montero se relaciona con un tiempo histórico, donde la vida y los sentimientos se entrecruzan entre un realismo singular y la utilización de voces ficticias. En ese mundo particular, desde la forma de los poemas ingresa la tradición métrica y rítmica, y puede tomar prestadas las modulaciones de los poetas que forman parte de su educación sentimental, amplio arco que incluye a poetas como Góngora, Garcilaso, Bécquer, Machado, Lorca, Alberti, Cernuda o Gil de Biedma.

En el poema V, se presenta un soneto en tono de sátira, la muerte aparece como una mujer:

Si se acerca será tranquilamente,  
con una cola larga de caballo  
y el instinto en la piel, casi de mayo  
su roja suavidad adolescente.

Sirena de polígono, la muerte  
traerá por ojos cálidos cuchillos.  
Vendrá de las alarmas por los brillos  
de un horizonte urbano para verte.

Tal vez la lleve al mar. Sin un reproche  
huirás de la ciudad sobre su coche  
que atropella la luna y la violenta.

¡Viejo príncipe azul sin cenicienta!  
Demasiada pasión para una noche,  
sobre todo si es noche de tormenta.

En este poema se presenta una irrupción de infancia. En su presentación lúdica o burlesca de la muerte, el poeta toma descripciones que provienen del universo de los niños para reversionarlos: la muerte es sirena, el príncipe azul no tiene a cenicienta. El soneto se convierte en una sátira que se alimenta de fantasías que se producen en un escenario



urbano, donde el mar, la luna, la noche y el coche, completan la escena. El estilo de este poema se afirma en otro, la famosa “Égloga de los dos rascacielos” donde la fantasía y las prosopopeyas se instalan en el escenario de la ciudad y donde la tradición lírica se renueva y se tensa: los versos funcionan como una parodia a Garcilaso, o al decir de Oleza (2008) funciona como un “homenaje irónico”. La figuración de infancia se sostiene en la habilidad que da el juego creativo que produce el poeta, la habilidad para salir de lo conocido. En el apartado del inicio, la égloga invita expresamente al lector a que escuche a los dos rascacielos, sus lamentos y desgracias:

Tú, lector de esta Edad,  
confundido en la masa,  
que al regresar a casa  
del trabajo, sin ninguna ilusión,  
te detienes un punto en la estación  
del Metro, o tú que vuelves con la prensa,  
triste de corazón,  
en un sucio autobús sin recompensa;  
tú, irascible lector, que por la prisa  
y a causa de Rutina ya no sientes  
querella ni motín, si has olvidado  
lo sabio que fue ser adolescentes  
con tentación de amor y de sonrisa,  
escucha el lamentar desconsolado,  
el trágico cuidado  
de estos dos edificios,  
que perdieron juicios  
para ganar entrañas y fatiga  
-a pesar de ser hierro, piedra, viga-  
por una Ninfa ingrata. Los olvidos  
de su dulce enemiga  
te confían, lector, enternecidos.

Y luego de que hablen los dos rascacielos, el yo poético invita al amor a retirarse y lo hace con versos donde la naturaleza cobra vida: “¡Retírate a las nubes más secretas / lo mismo que hace el sol! La luz cobarde / huye llorando lágrimas violetas.” O luego, “De rosa el horizonte en rojos arde / las estrellas deshacen sus maletas, / se le cierran los ojos a la tarde” y culmina: “mientras que vigilando su fortuna, / abre los suyos la impaciente luna.” (999). Las personificaciones cargadas de inocencia nos llevan a la ironía y es allí donde irrumpe la infancia. En “Las nostalgias del marinero” también se vuelve a las lecturas de la infancia, son memoria viva del poeta, germen del poema: “Ebrio de potestad, / feliz como el pirata de Espronceda, / el capitán se queda / pensativo en su propia libertad, / mira el mar y desprecia / la sorda prosa de la tierra necia, / allí donde es

lo mismo / decir frontera que decir batalla, / allí donde es mejor el más canalla” (1010). El final nos permite entrever que la voz que enuncia también se siente cercana a ese capitán aventurero, la vida puede equiparse con esos personajes de las lecturas de la infancia, traen rimas y poemas en la adultez: “A la luz de la lumbre, yo te cuento / la historia de este joven navegante, / porque también me siento tripulante / de un barco que se queda a sotavento.” (1014).

Otro tono cobra el tripulante en su libro *En pie de paz* (1985-2015), cuando en el primer poema, titulado del mismo modo, expresa: “O quizá como el náufrago que se amarra a un mástil / luchando con las olas y con su agotamiento. / En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, / a vosotras antiguas camaradas del mundo.” (940). El tono nostálgico se mantiene en todo el poema, ya alejado de los juegos de palabras para llevarnos a una reflexión de otro tipo: “porque busco hasta el límite roto de mi consciencia / esa ciudad oculta debajo de la mano / que me llama sin nieve en la mitad de un sueño / para hacer el amor o darme una noticia.” (940)

En el poema “Son de paz” (959) el poema se dirige a un tú, pero también podemos leerlo como un desdoblamiento de la voz, donde una voz joven parece dar órdenes y consejos a un sí mismo del futuro. Leemos: “VIGÍLATE a ti mismo / cuando hables de paz. / Que no lleguen a los himnos victoriosos / donde el amor no llega. / Que no te hagan injusto tus verdades / igual que tus mentiras. / Que el miedo no te obligue a ser valiente.” (959)

El tono nostálgico continúa en “País abandonado” en el que las dudas existenciales se amplifican: “Ahora no sé qué tengo. / Tal vez soy un periódico sin gente, / tal vez el viento triste / que pone el vertedero en la mano del niño.” (965) La niñez se encuentra ahora en la estela de las metáforas, acompañando el tono de incertidumbre, el ser como materia de las cosas, como un ser minúsculo, que como una sensación se posa en las manos de un ser indefenso.

En el último poema, la infancia se presenta desde otra perspectiva, aquí se habilita una lectura en clave autobiográfica. Desde su título “Conversación con Elisa”, el paratexto nos remite al nombre propio de la hija de García Montero y los versos nos llevan a recomponer esta relación padre-hija. Como veíamos en “Son de paz”, en el que los versos nos llevan a pensar en los consejos a su propia imagen del futuro, aquí la meditación y los reparos están dedicados a la niña:

Cuando cierres la puerta  
y traigas en los ojos

la próxima derrota,  
piensa que yo he partido  
más batallas que tú.

Cuando tu soledad  
pese en las multitudes  
y los indiferentes,  
piensa que yo he vivido  
más sólo que tú.

Y cuando te avergüencen  
por acudir al frío  
de los que te llamaban,  
piensa que yo he deshecho  
más nieve que tú.

La vida nunca es fácil,  
pero vas a entender  
su corazón alegre,  
tenaz y melancólico,  
igual que yo.

Porque aparecerá  
cualquier día del año  
alguien mucho más joven  
y más desobediente,  
igual que tú.

Recibirás entonces  
la mejor recompensa.  
Todo tendrá el sentido  
y una mirada limpia,  
igual que tú. (971)

El cierre del poema nos confirma lo que planteamos con anterioridad. Para el poeta la mirada infantil, es una mirada limpia, la que es capaz de cobrar nuevos sentidos, nuevas sensaciones.

Hasta aquí hemos analizado los poemarios de Luis García Montero que comprenden toda la primera etapa de su producción, en el arco temporal que comienza en la década de los años 80. En este primer momento, la infancia se presenta desde distintas perspectivas. Por un lado, se conecta con el deambular del poeta que, con una mirada de niño motivada por la curiosidad y la novedad, capta las experiencias del mundo, impulsando nuevas maneras de darle entidad a los objetos de la calle. El recorrido es centralmente urbano: en ocasiones la ciudad es construida como un territorio infantil, en otras, el yo poético se convierte en ciudad. Además, la infancia se presenta tanto en la

esfera íntima, con la recuperación de un tiempo elegíaco que perdura en el adulto; así como también se manifiesta metafóricamente por fuera de lo personal, desde la observación a otros espacios y seres que conviven en las ciudades.

Por otro lado, la infancia también se filtra en relación con otros tópicos que los poemas desarrollan como el amor, la muerte, el tiempo. El dibujo de infancia habilita un modo diferente de reconstruir la escena amorosa porque desde las ensoñaciones de infancia el amor se construye desde la mirada curiosa, inocente y perpleja del enamorado como un niño, donde la experiencia es siempre una novedad.

Asimismo, los dibujos de infancia nos envían al territorio de la imaginación y de la memoria. Se manifiestan desde un polo del juego, de la aventura, hacia un tono más nostálgico y retrospectivo, lo que permite también el ingreso de una niñez en clave autobiográfica.

### **3.3. La poesía de los años 90 y sus derivas en prosa: *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998), *Luna del sur* (1992), *Quedarse sin ciudad* (1994) y *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999)**

A inicios de esa nueva década, Luis García Montero publica *Las flores del frío* (1991). El libro consta de cuatro apartados y su título remite de inmediato a la obra de Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (1857). Desde la alteración del título: “se insinúa el punto de vista que va a dominar el tema: el personaje sufre, como todo el mundo, la maldición del tiempo; pero su sufrimiento tiene también, como el de todos, causas históricas.” (Rovira, 1998: 977).

La primera sección se titula “Definición del frío” en el que leemos canciones dominadas por una densidad sombría desde las que la voz que enuncia pareciera deambular y detenerse, donde los procedimientos utilizados apelan a construir una especie de letargo o de lentitud. Como leemos en “Canción impura” donde desde las anáforas, las repeticiones de palabras o versos y los encabalgamientos provocan esa sensación:

En tus ojos la noche es amarilla,  
el tráfico muy lento, derruido.  
Y nada más. Portales  
que suenan a ceniza,  
pasos en hueco, lámparas cansadas.

Pero el alba tampoco es otra cosa.  
No hay nada más. El miedo  
a levantarse de la silla  
y el tráfico muy lento, derruido,  
y los portales hechos de ceniza,  
y los pasos en hueco,  
y el estupor cansado de las lámparas. (225)

O como sucede en “Canción desalojada” cuando se enuncia:

Porque la tarde cae  
Como una forma de sabiduría,  
  
y es también una edad,  
una balanza fatigada,  
donde la vida empuja más que el peso de un sueño.

Y va la tarde todavía  
cayendo aún más, más tristemente,  
con ese desmayo color de las preguntas  
sin respuesta,  
que es el color del tiempo,  
el color de los viejos autobuses  
cruzando la ciudad.

Son como tardes  
y arrastran viejos su pintura ambigua.

Por eso estás de espaldas,  
mirando hacia el vacío como todos,  
desventurado, anónimo,  
en medio de la espera que conduce  
tus pasos en la noche:

y ya no sabes  
si será la noche

una forma difícil de la luz,  
una interrogación desalojada  
o simplemente soledad y frío. (233-234)

De esta manera se construye el tono melancólico del poemario, donde las asociaciones que el frío despliega se relacionan con la perplejidad, el escepticismo y el hastío, unidos en entornos de meditación y reflexión. Este apartado llega a su máximo esplendor con los poemas de la segunda sección, reunidos bajo el título “Casa en ruinas” en el que se presentan cuatro poemas en los que se dibuja la infancia. Desde los primeros versos el yo poético describe el paisaje con el que se encuentra, hasta que se va adentrando a la casa de la infancia:

Aquí, donde se juntan realidad y recuerdo,  
vienen a recibirte los primeros escrúpulos.  
Pero esta luz de piel endurecida  
no te conoce ya,  
no atiende a la caricia de tu mano.

Regresas a un olvido. Nada traes  
si no es el hueco de la última bandera  
y esta oscura leyenda  
que hay en el frío de tus ojos fríos  
buscando una mirada.

Eres como un extraño familiar,  
como el niño de los días borrados,  
la huella que redime este silencio  
de jóvenes escombros  
que a costa de no ser se sobreviven. (246)

La figura del niño es construida desde la distancia, el adulto se instaura como observador de su propio pasado, como se expresa en las primeras líneas del segundo poema:

Como miedo y misterio intervienen los pájaros.  
Se ha detenido el niño. La espesura  
estancada del agua  
le pregunta quién eres, cuándo pasas,  
y levanta las líneas del palacio en ruina,  
su temblorosa realidad. (247)

En el recorrido por los restos de la casa abandonada, el sujeto que memora, trae los recuerdos de su niñez, pero los prolonga en la lentitud y describe al niño desde el desdoblamiento con el uso de la tercera persona:

En soledad va el niño, lentamente,  
pequeña su figura y pensativa,  
mientras el aire cruje  
como un peldaño envenenado  
y en las paredes flotan nombres, fechas, dibujos,  
confesiones sin público. (247-248)

El tiempo presente de la enunciación puede detenerse, porque como plantea: “Hay un silencio de fotografía.” (248) Y el poema culmina unos versos más abajo, enunciando:

Memoria de sentirme  
añadido en aquella lentitud,  
sobre la superficie del estanque,  
como una línea más, como una sombra,  
como el grito de un pájaro. (248)

En ese final, el poeta reconoce como propio lo memorado, como pronuncia, se siente añadido en esa lentitud de la niñez y se encuentra “sobre la superficie del estanque”, referencia a “esa espesura estancada del agua” que en un principio interrogaba al niño y que el adulto miraba desde la distancia. Comprendemos que el poeta no mostrará esas “confesiones sin público” pero en los intersticios de su escritura, se encuentra un niño que lo interroga como hombre, lenta interrogación que se despliega en esa casa en ruinas, y que al final se amalgama con la figura del adulto. Y en el tercer poema de la serie, irrumpe un dibujo de infancia desde la ensoñación del adulto, desde donde:

Yo voy con la luz fabricadora,  
especulando  
en el rincón que espera una mirada  
para ser como barco, castillo con almenas,  
bosque perdido, cielo traspasable,  
territorio de sueños,  
casa en ruinas donde ser un niño,  
donde ser lo que viva y nos convenga. (249-250)

Aquí, el desdoblamiento de los versos anteriores, se borran y desde la imaginación (“luz fabricadora”) se apela a la construcción de ser niño junto con la constelación de ser barco, castillo, bosque, cielo: todos se encauzan en los territorios de los sueños. La ensoñación del adulto posibilita la materialización del poema y los restos de la casa en ruinas funcionan como la metáfora de lo que se memora y de lo que se olvida. Y desde allí, leemos en el último poema:

Vuelvo con el muchacho silencioso  
que estuvo aquí, midiendo sus pupilas,  
comprobando el perfil de su estatura,  
su juego solitario. Tiembla la superficie  
del estanque amarillo  
y pasan sombras como nubes,  
y con ellas mis ojos, y todo se contagia  
de memoria que llega hasta el principio  
de su edad y formula una pregunta.

Sólo los niños saben pensar en los recuerdos,  
por eso viven abrazados  
y se confunden con la lentitud.

No, ya no es el tiempo  
quien extiende la débil violeta de sus dominios  
en esta casa abandonada,  
sino el primer escrúpulo  
que vive en el calor de su experiencia

hecha con luz de otoño,  
una ciudad destituida  
y este mar sin orilla, espuma de mis días,  
voluntad por la niebla rodeada. (251)

El adulto vuelve con el niño (“vuelvo con el muchacho silencioso”) y los ojos se contagian porque es desde la infancia que se puede recordar en el presente. En este sentido, coincidimos con Rovere (1998) cuando sostiene que el “ahora” demanda en poesía más invención y distanciamiento que el ayer y que esto se resuelve en el poemario, porque: “las diversas situaciones y momentos del libro, casi todos en presente, parecen reordenarse en una sola jornada imaginaria en la que la acción y reflexión son ya inseparables. El presente es aquí un teatro de operaciones en el que el actor es obligado a verse actuar.” (97-98) Cuestión que sucede en el segundo apartado, “Casa en ruinas” desde donde el “tratamiento de la significación de las cosas hace pensar en *Ribera de los alisos*, de Jaime Gil de Biedma.” (98) Como hemos dicho con anterioridad, la educación sentimental del poeta incluye la figura de Jaime Gil Biedma y este poema de infancia se incluye en esa tradición, trazando un puente intertextual con el poeta del medio siglo.

En el tercer apartado del libro, la infancia se presenta con tres poemas dedicados a su hija mayor, Irene. La clave autobiográfica permite leer un alejamiento de la estela melancólica y de la tristeza que leíamos en un principio, y se centra en el intercambio afectivo, es decir, en el optimismo que provoca la emoción y el amor entre padre e hija. El segundo y el tercer poema de la serie giran en torno a la novedad. El segundo, “Nueva salutación del optimista” expresa: “Irene no conoce todavía / la palabra resaca.” (257) Con esos versos, el poeta recrea una escena cotidiana en la que la niña ha madrugado y demanda atención: “Salta por los barrotes, / de su horario, se anuncia / con un grito de selva inexplorada / corre por el pasillo hasta la cama, / de mi pelo se cuelga, con mi espalda fabrica / una pista de baile” (257) las hipérboles le permiten mostrar el malestar que siente el yo poético, después de una noche de borrachera. Sin embargo, en esa situación plantea: “Es la primera vez / que la ira no afecta al importuno. / Juro que no repetiré, sé que no debo / acostarme tan tarde, tan borracho, / bajo un sol que ya tenga / mala cara de sueño y aspirina.” (257) El tercer poema se titula “Irene mira por primera vez la lluvia” (258) Allí, esa primera experiencia de observación del mundo, le permite al poeta pensar en otras experiencias que vivirá su hija y con ello se abre la reflexión. La culminación del poema es una meditación desde la cual se plantea que, si bien la vida y la poesía pueden mezclarse, siempre hay que quedarse del lado de la vida, del lado de los



deseos: “Lo repiten mil veces los libros de poesía. / Vive y sueña despierta / el difícil derecho que tendrán tus deseos / a reclamarte a tiempo, a pensar por sí mismos.” (259) El consejo gira en torno a vivir y soñar despierta, cuestión que hace eco con las ensoñaciones, esas que pueden convertirse en obra poética.

Un año después de este libro, Luis García Montero publica *Luna del sur* (1992), el cual se compone centralmente como relato o prosa poética. Estas narraciones ya habían sido publicadas en el suplemento “Artes y Letras” del periódico *Ideal* de Granada en dieciocho entregas, entre el 10 de noviembre de 1989 y el 22 de junio de 1990. En la versión publicada en el año 1992, se agregan como cierre tres poemas: “Sonata triste para la luna de Granada” que forma parte de *El jardín extranjero*, “Espejo, dime” de *Rimado de ciudad* y el segundo apartado de *Las flores del frío*, “Casa en ruinas”, que se divide en cuatro poemas numerados y hemos analizado con anterioridad.

*Luna del sur* gira en torno a recuperar experiencias de la niñez y la adolescencia vividas por Luis García Montero en su ciudad natal, Granada. Si bien desde las primeras páginas, hay referencia explícita a una vida en primera persona, luego evidenciamos distintas instancias de enunciación. El libro comienza con un apartado que se titula “Fotografía”, en él se describe una escena, en la que hay un ‘yo’ que observa una fotografía de su pre- adolescencia. A medida que avanza la lectura, el narrador expresa hacia el final:

La infancia es una forma de mirar, un modo de sentir la realidad estable del mundo, la servidumbre de querer aprenderlo todo, sorpresa tras sorpresa, porque no hay distancia ni dudas, porque las cosas son como son, no se cruzan por medio gestos o representaciones y las hojas de los árboles no saben todavía desaparecer. [...] La infancia es una forma de mirar. Sé que había otro tiempo... (1992: 10)

Observamos que el ‘yo’ se borra y ya no se habla de la infancia del personaje que muestra la fotografía, sino que se refiere a la infancia en general. Creemos que esta operación discursiva no es inocente y muestra —ya desde las primeras páginas— un modo escritural y el estilo que se conservará durante todo el texto, en un vaivén que oscila entre la infancia en particular (la autobiográfica / autoficcional) y el modo en tercera persona que se aleja de lo meramente autobiográfico para pensar a la niñez como un modo de ver el mundo. Modo de ver especial porque —retomando a Baudelaire (2019)— se caracteriza como una mirada que siempre está embriagada, sedienta de novedad.

En segundo lugar, queda expuesto que *Luna del sur* no es una novela, sino que se conforma como un género híbrido que mezcla la narración, el relato, el ensayo y la lírica. La narración se sustenta con un tono apelativo y con mecanismos del discurso que instalan la persuasión, acercándose al estilo ensayístico. De este modo, observamos que el texto no impulsa un sistema de conocimiento universalmente aceptado, sino que éste es siempre relativo. Y por ello, surge de los recuerdos y los olvidos, de escenas recortadas que no tienen ni origen ni totalidad porque la memoria, como mecanismo discursivo, selecciona y jerarquiza cierto pretérito por la necesidad de un presente.

El segundo apartado, titulado “Calle Lepanto” nos lleva a las referencias que hemos leído en alguno de sus primeros poemas. Aquí, el envío a la calle de la casa natal es particular:

En aquella cubierta salpicaba todos los días el oleaje de la urdimbre ciudadana, con una especial intimidad distante, propia de la situación céntrica, pero a la vez escondida. En este tipo de calles, envueltas ahogadamente por la espuma social del centro, uno aprende a escuchar el rumor de las ciudades, y yo recuerdo, como una prehistórica sensación infantil, descifrada desde la oscuridad cálida de la cama, el rumor de los lentos amaneceres de la calle Lepanto, los amaneceres de una ciudad provinciana que rayaba en los años sesenta. (11-12)

Desde la infancia, el poeta se siente interpelado por el rumor de las ciudades, tema que luego será transversal y recurrente en toda su poética, aquí vuelve como “una prehistórica sensación infantil”, que es descifrada al despertarse, cuestión que nos remite a las ensoñaciones que, tejidas en la infancia, vuelven de modo poetizable.

En el apartado titulado “Pastelería Bernina” se narra la experiencia de la panadería que el personaje frecuentaba de niño, espacio donde “el sabor de los pasteles se apaga en la boca como un atardecer” (1992: 17). Aquí, luego de recuperar recuerdos de la niñez, es recurrente que el relato autobiográfico se desplace y se centre en reflexiones que son propias del poeta, ya que desde su adultez delibera sobre uno de los temas de la tradición machadiana y de muchos otros poetas: el tiempo. En ese pasaje, nos encontramos la generalización de su discurso: “Algunos teólogos medievales pensaban que [...]” y el estilo del modo impersonal (“en ocasiones se necesita la estatura moral del niño [...]”) que funcionan de modo apelativo, tratando no sólo de pensar en su niñez sino incluyendo la de otros. Estas ideas hacen eco con las *Confesiones poéticas* que Montero publicará un año después, desde las que planteará que en la literatura: “Sólo se puede vivir la historia en primera persona. Pero la primera persona no cae de las nubes, es una construcción de

la historia” (1993: 11). La necesidad de historizar la subjetividad, es uno de los ejes de *Luna del sur*.

En otro apartado retoma a partir de un intertexto, “Romance Sonámbulo” (1928) de García Lorca cuando expone cómo su imagen de la Alhambra es pensada e imaginada desde la poesía de aquel. El primer recuerdo del niño sobre su ciudad se relaciona con dicho poema, en el que se describe la muerte en un aljibe. Y García Montero abre el capítulo diciendo: “El primer recuerdo de la Alhambra tiene que ver con el agua y con la muerte.” Y más adelante agrega:

Recibo con misterio la palabra aljibe, pero la desatiendo absorto en la curiosidad del mecanismo que me cuentan: una cadena interminable, un cubo que desciende en la profundidad hasta llegar a las entrañas de la Alhambra y sube luego befiendo en la estrechez oscura, chocando con las paredes, derramándose. [...] Los niños que se pierden en la Alhambra acaban en el aljibe. Debo tener cuidado. Siento un escalofrío que me inmoviliza. (1992: 27)

En estos pasajes existen marcas que son centrales para desentrañar el modo del discurso, por ejemplo: el cambio del uso de la persona gramatical. El relato del niño comienza con el uso de la primera persona (“recibo con misterio”) y luego se generaliza utilizando la tercera persona del plural (“los niños”). Además, en ese último párrafo citado damos cuenta que el tiempo de la enunciación contagia al tiempo de lo enunciado, es en el ahora (se utiliza el tiempo presente) de la enunciación que el autor plantea: “Siento un escalofrío que me inmoviliza”. Se entiende que ese miedo es parte del recuerdo del niño, sin embargo, la utilización desde ese presente de la enunciación remarca el homenaje hacia el poeta del 27, mostrando que los poemas que conforman nuestra identidad, son aquellos que se han establecido como parte de un imaginario colectivo, que forman parte de la cultura y de la historia de un país, como es la poesía de García Lorca. El aljibe y la muerte como elementos que sirven para describir la ciudad natal, y que lo han marcado desde la niñez, siguen instalados en su presente. En este sentido, la figura de García Lorca también le sirve para poder explicar su elección por la escritura, como enuncia en “El paisaje de los libros”:

Uno empieza a escribir porque alguien lo ha hecho antes; por eso se comienza plagiando, viviendo la fascinación de un mundo simbólico que ha sido capaz de turbarnos, de poseernos, empujándonos hacia una primera necesidad de contar lo que nos pasa. De García Lorca fueron las primeras imágenes, enseñadas a mi madre con timidez, temblorosamente, única conocedora del secreto”. (1992: 64)

La infancia está marcada por la lectura y la escritura de una constelación de poetas que García Montero rescata en sus producciones, tal como vimos en sus primeros poemarios a partir del diálogo consciente con la propia tradición. Asimismo, esta escena da cuenta de cómo los dibujos imaginarios de la infancia vuelven al poeta con el deseo de re-habitar y revivir las sensaciones que provocó la fascinación de la lengua poética. Porque como afirmará en otro apartado: “los libros preferidos en la infancia son en realidad los libros definitivamente preferidos” (43). O luego, cuando piensa cómo responder a la pregunta “¿Cómo y cuándo empezó usted a escribir?” el poeta responde: “Nunca puedo contestar con la fecha de una determinación precisa, pero siempre tengo el sentimiento de que mi gusto por la escritura nació como una extensión adolescente de los juegos infantiles” (56).

Otro tema que se desprende de la lectura se relaciona con el tratamiento poético de la ciudad. Como plantea Laura Scarano (2010b), García Montero instala un nuevo lenguaje poético urbano en el que se produce una identificación entre poeta y ciudad, en el que se amalgaman sujeto y objeto. En esta oportunidad, se recupera el escenario de la plaza, símbolo de la democracia por excelencia, ya que es el lugar donde el niño forja su mirada y entiende el funcionamiento de la ciudad:

Todo se va quedando en la retina del niño. [...] En esta plaza puede aprender el modo con que su ciudad entiende el bullicio, las aglomeraciones a las faldas de la iglesia en los días de fiesta, el vértigo de los mercados que se montan y se desmontan, casetas de juguetes o libros, tronos de Reyes Magos y escenarios de chacolines, barquillos, procesiones. (1992: 32)

La textualización de los recuerdos de la niñez surgen como el enclave desde donde emergen sus convicciones de poeta, es decir, el colectivo lo atraviesa siendo niño, pero luego él, en su rol de poeta, hace del colectivo un espacio donde la escritura se ve dominada por lo moral y lo político. Observar la ciudad es en realidad observar a los otros, aprender a convivir con ellos. Como el autor plantea en otro fragmento, utilizando un tono didáctico: “Quien sufre como algo suyo la quema de los bosques [...] debe aprender a participar en los besos ajenos, no al modo desagradable de las interrupciones, sino como un derecho personalísimo a reconocernos en el deseo y la felicidad.” (1992: 37) Y en ese apartado también rescata a otro poeta español de la Generación del 50, a Ángel González, citando su “Inventario de lugares propicios para el amor”. Homenaje a partir del cual el niño aprende a partir de la convivencia con otros, los ritos del amor:

Es cierto [...] hay una geografía urbana para el amor, un territorio particular que el niño aprende en sus primeros paseos solitarios, mirando los besos con cierto miedo de clandestinidad, porque son las imágenes originales de un mundo que todavía desconoce. (1992: 38)

En el pasaje titulado “Lauro” el poeta recupera la relación que tuvo de niño con la Real Sociedad Hípica de Granada, de la cual hemos hecho referencia al analizar los poemas de *El jardín extranjero*. En este apartado recuerda los momentos compartidos con su caballo Lauro y enuncia:

Mi potro y yo salíamos a campo abierto, apurando los paseos hasta el atardecer. Me doy cuenta ahora de que el ritmo de pensamiento tiene la cadencia de los pasos de Lauro, pasos de cuello alargado y rienda suelta, regresando siempre demasiado tarde en medio de la falta de luz. Recuerdo la ciudad parpadeante, las primeras casas que nos recibían como el agua de un puerto recibe a sus barcos. El sonido de las herraduras en el asfalto nos sacaba a los dos del asombro y la soledad compartida. (21)

Entendemos que las experiencias de la infancia son las que vuelven a modo de irrupción: el ritmo del pensamiento se compone de los tiempos de esa escena, los sonidos de las herraduras vuelven como ecos, y se establece un paralelo desde el que volver a la infancia y volver a la ciudad es parte de lo mismo.

El último apartado en prosa se titula “Y final sin tiempo y con espacio”. En él se amalgaman las preocupaciones del autor por los temas que atraviesan todo el libro: la ciudad, la poesía, el modo de entender el mundo y los sentimientos. La anécdota describe su recuerdo de un hospital abandonado que se encontraba muy cerca de la casa de sus padres. Y es allí donde:

El laberinto de las habitaciones y los escombros se despliega ante los ojos del niño como un mapa de sorpresas interminables, como una interrogación que lo mantiene en vilo, atado a la inquietud, a la curiosidad, a la presencia renovadora de los descubrimientos. Va por una casa en ruinas y construye palacios y aventuras con las sombras, intrigado, sacándole partido a cada aparición. Es esta capacidad de sorpresa lo que permanece, lo que debe acompañarle siempre, mezcla de miedo e inquietud necesaria, alargado cada paso como una apuesta que no se pretende dominar del todo, como una huella que escapa de sí misma y se niega a la inmovilidad. (1993: 72)

Creemos que esta escena es clave para leer su poesía porque esa “capacidad de sorpresa” es la que vuelve de manera constante en sus poemas, esa mezcla de sensaciones

difíciles de explicar, es la que irrumpe como figuración de infancia y esos momentos de irrupción son los que le permiten elaborar una identidad de adulto:

Cada persona tiene una ciudad que es el paisaje urbanizado de sus sentimientos. Yo soy inevitablemente como un paseo con los ojos abiertos por estas calles que siguen estando llenas de sorpresas, de imágenes confundidas en el tiempo. (72)

La culminación de *Luna del sur* se completa con los poemas que hemos analizado con anterioridad y desde los que observamos la recuperación de la experiencia infantil en la ciudad. Un yo poético que, embriagado de niñez, recupera a la ciudad como espacio emblemático para el encuentro con los otros y defiende una poesía que no olvida ni al tiempo, ni a la imaginación ni a la memoria.

Unos años después, García Montero publica *Habitaciones separadas* (1994) libro que resultó ganador en 1993 del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe y que luego es reconocido con el Nacional de Poesía. El libro se hilvana en una urdimbre que, desde estrategias narrativas, se reparte en tres apartados: “En otra edad”, “En otro amor” y “En otro tiempo”, los cuales concluyen con una poética. Como plantea Morante (2011) el trasfondo de este poemario nos evoca el personal proceso del desengaño y desde allí se justifica el tono elegíaco. Además, como lo indican los títulos de las distintas secciones nos encontramos con un sujeto descentrado, que está siempre en otro lugar o viviendo otro sentimiento, otra sintonía.

En el poema que abre la sección “En otra edad”, titulado “Fotografías veladas de la lluvia” la experiencia personal del protagonista, se convierte en una experiencia generacional. Como plantea Brines (1998) acerca de este poema: “el tiempo que va cambiando al protagonista actúa del mismo modo sobre el entorno en el que vive la colectividad a la que pertenece.” (99-100) Como leemos en los primeros versos:

Cuando los merenderos de septiembre  
dejaban escapar sus últimas canciones  
por las colinas del Genil,  
yo miraba la luz,  
como una flor envejecida,  
caerse lentamente. Lo recuerdo.

Y recuerdo en mi piel la enfermedad  
de las horas inciertas. Por los alrededores  
la mirada del niño primogénito  
parecía saberlo.

Bombillas  
contra un cielo sin fondo,  
pintura de las mesas  
más pobre y sin verano,  
botellas dejadas sin un solo mensaje  
y la radio sonando  
con voz de plata  
como los álamos del río.  
Antes que los humanos  
los objetos aprenden a vivir en otoño.

Hasta un golpe de lluvia.

Entonces sí  
hay mujeres y hombres que corren al invierno  
con gritos sorprendidos todavía  
en la palabra agosto.  
La lluvia de repente  
que le devuelve a España su existencia  
de periódico antiguo  
y pone hacia el final de las películas  
un beso triste, un dolor censurado. (293-294)

El poema va del pretérito al presente porque la reflexión luego refiere a cómo se entra y se sale del recuerdo: “Del verano se sale igual que de un recuerdo” (294) y unos versos debajo: “Pero del mismo modo / al recuerdo se vuelve igual que a los veranos” (294). La meditación que va y viene en el tiempo, permite la reflexión final: “Nos duele envejecer, pero resulta / más difícil aún / comprender que se ama solamente / aquello que envejece.” (296) Aquí, el tiempo de la infancia se recobra melancólicamente porque le permite hacer palpable el paso del tiempo. Si volvemos a las palabras de Brines (1998) coincidimos en que: “Esta lograda sección puede leerse como una amorosa elegía de la niñez y de la juventud perdidas. Su tono es de una melancolía voluntariamente retenida.” (100). En este apartado, la ciudad “de otro tiempo” va de la mano, el espacio urbano también aquí es central y permite la construcción de mundos paralelos. En “Unas cartas de amor” leemos:

Mientras miro la casa recuerdo vuestras cartas:  
barrio antiguo, nobleza  
entre vulgares edificios sórdidos  
poco a poco asumidos,  
nostalgias de un amor  
que se duerme en costumbre o se despierta en odio  
y define el silencio de la noche  
al sabernos la sombra de un deseo  
tan diferentes de nosotros mismos.

Han cambiado los números,  
estas cartas no hubiesen encontrado su destino.  
Yo puedo regresar hasta vosotros,  
porque se crece siempre en busca del pasado,  
vuestra ciudad de aquel otoño  
también me pertenece,  
y vuestros sentimientos,  
que dejasteis escritos a causa de una guerra. (298)

El recuerdo de la ciudad y sus geografías le permiten volver a otro tiempo, la infancia y la ciudad se cuelan y fabrican al sujeto. Pero también el escenario urbano, le permite reflexionar sobre la propia existencia, como en el poema “Enero” donde leemos: “He habitado en un nombre. De repente / la ciudad que me hizo se deshace, / excluyendo de su tiempo mi experiencia.” (302). Y la imposibilidad de hallarse en un lugar propio, continúa en “Ciudad” donde expresa:

Pero de pronto cambia el mundo en las ciudades,  
y aunque sé que cultivo mi deseo,  
para vivir aquí entre los jóvenes,  
recorro sus caminos y comprendo  
que traigo la distancia  
no sé si de otra edad o de otra tierra,  
testigo de otra gente  
que no sabe beber, que tiene prisa  
y que aprende a besarse en los rincones,  
con otra historia, con su propio tiempo.

La ciudad no me sigue, va con ellos.

Y escucho atentamente por si algo mi llama,  
para sentirme vivo,  
para ir aprendiendo con la noche  
cómo ladran ahora los fantasmas  
del tiempo y la poesía. (303-304)

El tono de tristeza también se presenta en “Los espejos” poema que puede leerse en serie con “Espejo, dime” de *Rimado de ciudad*. Si en aquel observábamos cómo el poeta volvía a su año de nacimiento; aquí, los espejos permiten volver al mundo familiar: “La luz de los espejos familiares / se apiada de nosotros, sin embargo, / nos ayuda a fingir, y por afecto / o por costumbre llega a perdonarnos.” (309)

En la segunda sección, “En otro amor”, uno de los poemas recupera el tono lúdico característico del poeta, nos referimos a “Life vest under your seat”. La novedad del poema es que se mezclan voces, dispuestas como collage entre una despedida amorosa y



la voz de una azafata dando recomendaciones antes de despegar el avión. Esta experimentación remite a sus poemas de los inicios, donde se presentan los juegos intertextuales y de voces de diferentes ámbitos, tal como veíamos en *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*.

Otro poema que es central en este apartado del libro es “Garcilaso 1991”. Aquí se sale de las dudas existenciales que observábamos en la primera parte y también se utiliza como recurso la intertextualidad y el collage. El poema toma los versos de Garcilaso para establecer un paralelo entre un amor cortesano y un amor del siglo XX. En este juego, donde la ciudad es protagonista, leemos:

*Mi alma os ha cortado a su medida,*  
dice ahora el poema,  
con palabras que fueron escritas en un tiempo  
de amores cortesanos.  
Y en esta habitación del siglo XX,  
Muy a finales ya,  
preparando la clase de mañana,  
regresan las palabras sin rumor de caballos,  
sin vestidos de corte,  
sin palacios.  
Junto a Bagdad herido por el fuego,  
mi alma te ha cortado a su medida.  
Todo cesa de pronto y te imagino  
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,  
la ley de tus edades,  
y tengo miedo de quererte en falso,  
porque no sé vivir sino en la apuesta,  
abrasado por llamas que arden sin quemarnos  
y que son realidad,  
aunque los ojos miran la distancia  
en los televisores.

A través de los siglos,  
saltando por encima de todas las catástrofes,  
por encima de títulos y fechas,  
las palabras retornan al mundo de los vivos,  
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,  
pero sabe cambiar junto a nosotros,  
aparecer vestida con vaqueros,  
apoyarse en el hombre que se inventa un amor  
y que sufre de amor  
cuando está solo. (324-325)

Si bien el poeta es consciente del paso del tiempo, del cambio entre los vínculos, es el efecto que provoca la prosopopeya utilizada en el final, la que permite una irrupción de infancia. Allí donde la poesía aparece “vestida con vaqueros” y puede ayudar al yo a inventarse ese amor, a decir algo nuevo. Y esa invención se patentiza en el siguiente poema “Aunque tú no lo sepas” en el que se refuerza:

Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo,  
hicimos mil proyectos, paseamos  
por todas las ciudades que te gustan,  
recordamos canciones, elegimos renunciadas,  
aprendiendo los dos a convivir  
entre la realidad y el pensamiento. (326-327)

En el tercer apartado, “En otro tiempo”, el poema “El lector” nos retrotrae a las escenas de *Luna del Sur*, donde el poeta deambulaba por la plaza de la niñez. Aquí se retoma ese espacio que le permite poetizar la ciudad y los seres que conviven en ella. El lugar es central porque desde allí surge la imaginación, es la zona desde donde se puede inventar y jugar, remitiéndonos al territorio de la infancia:

Está la plaza llena todavía.  
Desde el balcón, sentado con un libro,  
comparto en soledad la jubilosa  
caída de la tarde.  
Después habrá un misterio en cada esquina,  
un silencio de tilos y de sombras.  
Descenderá la noche  
Saltando como gato de ojos brillantísimos  
y por el decorado de la plaza,  
lejos ya del rumor de los talleres,  
veré cruzar extrañas siluetas,  
un loco en su caballo,  
un monarca asesino,  
una mujer adúltera de sueños descompuestos,  
el sabio que ha vendido su alma, detectives  
cargados de derrota,  
piratas infernales  
y también burocráticos seres con cartera  
que esconden en su vida rutinaria  
un estrangulador,  
un resistente  
de guerras y ciudades sometidas  
o tal vez un poeta.

En mitad de la plaza hay alguien que se vuelve  
y levanta los ojos  
para buscar la luz en mi ventana,  
el faro de la noche y sus fantasmas. (345-346)

En la serie enumerada por el observador, ingresan desde mujeres y seres burocráticos a monarcas y piratas, y en el cierre del poema aparece la complicidad con un otro. La plaza es el lugar simbólico y real del encuentro, donde conviven la realidad y la imaginación, y donde se convoca al lector, como indica el título del poema.

El último poema que reúne los tres apartados, se titula “Poética” y desde el comienzo también nos encontramos con un observador, que desde el paisaje que bordea su casa puede poetizar la escena. Desde allí, el yo que enuncia le da sentido a los elementos y a las figuras inconexas que traza: “aparecen objetos sorprendidos / mundos sin nombre, / vida que se confunde con la muerte” (353), que emergen como una figuración de infancia al darles entidad en el poema, que culmina:

Y sobre el cauce vuelan muchas tardes  
pájaros y miradas, solitarios  
rostros que se persiguen en el agua,  
buscando un tiempo vivo y detenido,  
una memoria  
en la que sujetarse.

Yo no le debo besos,  
pero quise deberle este poema. (353-354)

El cierre nos remite a los poemas de *Las flores del frío* del apartado “Casa en ruinas” en los que el niño se mira en el estanque de agua y rememora al observar su imagen. Aquí, nos sumergimos en la misma lentitud, en la misma atmósfera contradictoria de un “tiempo vivo y detenido” desde donde se puede memorar. Consideramos que esta poética afirma todo lo leído en el poemario, desde el que la vida, la muerte, la imaginación, el paso del río y el paso del tiempo, entre otras cosas son las excusas para escribir un poema.

Así como observamos que la ciudad es el escenario central de *Habitaciones separadas*, la escritura de este eje continúa en *Quedarse sin ciudad* (1994). Escrito en prosa poética, desde sus primeras páginas dialoga con su libro anterior. Dijimos que en los poemas “Enero” y “Ciudad” de *Habitaciones separadas* el sujeto se pierde en la ciudad, no se halla en ella porque esta lo excluye. En este libro, la temática se amplifica: “la ciudad que nos hizo nos deshace y en los escombros vuelve a edificarnos.” (358) Desde ese deshacer y renacer que provoca la ciudad, ingresa el tiempo de los sueños: “(...) en los sueños conviven todos los tiempos de una misma ciudad” (358) y una figuración de infancia, desde donde las ciudades cobran vida: “Detrás de una mirada

duermen todas las ciudades que desaparecieron. Están tendidas, con una respiración casi imperceptible, en un claro del bosque, años arriba, atravesando la juventud y la adolescencia, la infancia y los recuerdos heredados, esos que existen como fotografías de un tiempo que pasó sin nosotros.” (359)

Las ciudades también son definidas desde las bibliotecas, desde las que predominan las lecturas imaginativas de la infancia, porque son: “Bibliotecas que están acostumbradas a las sirenas de los barcos y se sumergen cada atardecer en una nostalgia de marinero.” (360)

Para pensar en la ciudad natal también se recurre al espejo unido a los relatos de la niñez, como enuncia: “[...] el espejo hechizado nos habla de otro mundo que nace sin nosotros, la hermosura de una Blancanieves que provoca envidia o cólera, o tal vez la marca definitiva del extranjero.” (361). O como plantea líneas después: “Granada se mira en el espejo de una metáfora.” (362). Desde aquí vuelven las prosopopeyas que marcamos como recurrentes en sus primeros poemas, desde las cuales los emblemas de la ciudad cobran vida:

[...] la Alhambra guarda silencio frente a la ciudad y se deja mirar, responde igual que una metáfora a los ojos inquietos de los que deben buscarla.

Aparece detrás de una esquina, entre los edificios, encima de una plaza, en el parabrisas del coche que espera un semáforo. Aparece de pronto, erguida y noble, encerrada en sí misma, capaz de sugerir agua libre y descanso a todos los corazones que tienen clavado un anzuelo de humo. (362)

Cuatro años después, Luis García Montero publica *Completamente viernes* (1998). Con una estructura dual, el volumen se divide en dos secciones: la primera llamada “Los días”, en la que predomina un yo enamorado con alusiones autobiográficas y la segunda, llamada “Las palabras” donde los poemas se focalizan en un inventario nominal que permite ampliar la reflexión poética y expandir la cadena semántica más allá del tópico amoroso pero que la vez, confirma su presencia en el entorno y en la realidad cotidiana. En este sentido, como plantea Ángel González (1998): “En la poesía de Luis García Montero, realidad y deseo no se excluyen, se integran en la totalidad de la experiencia amorosa junto con los sueños y el tiempo, un tiempo que no es el de la eternidad, sino el plazo más razonable de los días que al poeta le faltan por vivir (...)” (109)

En relación con la infancia, es significativo el poema “Poética”. Este se abre con una escena anecdótica donde se habla de poesía. Luego, en la segunda estrofa, se expresa:

Yo te hablo de comas y mayúsculas,  
de imágenes que sobran o que faltan,  
de la necesidad de conseguir un ritmo  
que sujete la historia,  
igual que con las manos se sujetan  
la humedad y los muros de un castillo de arena. (397)

La necesidad de construir una poética que se sujete a la historia, se funda en la convicción de que la poesía debe montarse como una puesta en escena, en la que la subjetividad no puede manifestarse como una expresión literal de las emociones, sino que tiene que construirse como un simulacro, desde las máscaras que impulsan desde lo ficcional. Luego, el poema avanza: “igual que con las manos se sujetan / la humedad y los muros de un castillo de arena”, imagen metafórica que nos remite a pensar la poética como un trabajo artesanal, efímero, que puede derrumbarse muy rápido, algo muy sensible. Y es aquí donde se filtra una figuración de infancia: la escena muestra el juego de los niños, es decir, la poesía es como ese juego, en el que las manos pequeñas moldean nuevos mundos fugaces, pequeños, transitorios, pero tan importantes y necesarios.

En los versos finales, se compara el mundo de los poetas con el mundo de los “trabajadores de oficina”:

Ya sé que otros poetas  
se visten de poeta,  
van a las oficinas del silencio,  
administran los bancos del fulgor,  
calculan con esencias  
los saldos de sus fondos interiores,  
son antorcha de reyes y de dioses  
o son lengua de infierno.

Será que tienen alma.  
Yo me conformo con tenerte a ti  
y con tener conciencia. (398)

El campo semántico de los que administran, los que calculan, se contrasta con lo enunciado al final, que se convierte en algo central; en otras palabras, más que el valor de la poesía y la poética, es tener más experiencia y vida. Por eso creemos que la metáfora de infancia se vuelve importante y se refuerza con el cierre, porque es allí donde ciframos el sentido que García Montero le da a su poética.

Como dijimos con anterioridad, este primer apartado se centra en el desarrollo de una historia de amor. Como leemos en el poema que lleva el título del libro “Completamente viernes”, aquí el enamorado espera encontrarse con su amor, y el yo que

enuncia vuelve a ser el “observador apasionado” que leíamos en los primeros poemas del granadino. En los primeros versos, se describe una casa limpia, ordenada porque es un día “completamente viernes” y luego a partir del paseo, las cosas que fluyen alrededor, se vuelven poéticas, porque ese día:

Como yo me lo encuentro  
cuando salgo a la calle  
y está la catedral  
tomada por el mundo de los vivos  
y en el supermercado  
junio se hace botella de ginebra,  
embutidos y postre,  
abanico de luz en el quiosco  
de la floristería,  
ciudad que se desnuda completamente viernes. (406)

El amor penetra en el merodeo por la ciudad, y los ojos se vuelven nuevos, curiosos, las figuras que se trazan remiten luego a la experiencia:

Así mi cuerpo  
que se hace memoria de tu cuerpo  
y te presiente  
en la inquietud de todo lo que toca,  
en el mando a distancia de la música,  
en el papel de la revista,  
en el hielo deshecho  
igual que se deshace una mañana  
completamente viernes.

La mirada inocente de infancia irrumpe en el modo de la expectación, y en el cierre del poema, la nevera cobra vida y es quien sugiere el título del poema:

Cuando se abre la puerta de la calle,  
la nevera adivina lo que supo mi cuerpo  
y sugiere otros títulos para este poema:  
completamente tú,  
mañana de regreso, el buen amor,  
la buena compañía. (406-407)

En el segundo apartado “Las palabras” aparece la meditación a partir de palabras que cobran una carga afectiva y confidencial, como remiten los sustantivos elegidos en los títulos: amor, ciudad, coche, crueldad, deseo, esperanza, mortalidad, muerte, mundo, noche, pasado, poesía, política, realidad y vejez. En ellas, también se cuelan algunas figuraciones de infancia, como leemos en “La ciudad”: “y hay niños que acostumbran a dormirse / soñando con un perro” (425) o en “El mundo” donde un conserje del hotel se parece al personaje mitológico que siempre es referenciado como un niño: “No se llamó

Cupido / aquel conserje rubio de ojos infantiles / que nos dejó la llave / de la segunda noche en el primer hotel. / Pero sentí su arco, / la flecha que cruzaba las sombras del vestíbulo / y buscaba la luz del ascensor / antes de que la puerta se cerrase.” (443)

En el último poema “La vejez”, la figuración de infancia aparece con la recuperación de un relato autobiográfico, que funciona como una salida de la niñez:

En la cabaña de Sierra Nevada,  
cuando cumplí los quince años,  
me regaló mi abuelo su puñal,  
la cabeza de lobo  
con un baño de plata consumida,  
y clavó mi estatura  
en la pared del norte,  
la que está junto al lago.

Uno setenta y cinco  
y los ojos con vida por delante  
y el corazón sin musgo,  
en edad de crecer.

Recuerdo sus palabras de nieve deshaciéndose.  
Con el sol de la tarde,  
durante algunos años movedizos,  
el reflejo sediento de aquel lobo de plata  
bajaba hasta la orilla,  
y mi abuelo,  
que sostenía ya la vida con sus manos,  
frágil como una caña de pescar,  
hablaba del regreso,  
hermanaba vejez y juventud,  
encerraba en el futuro en la memoria,  
porque el tiempo es vereda de montaña  
que sube hasta la cima  
y nos deja caer del otro lado.

Cuando el musgo confunde un corazón  
con la pared trasera de una casa,  
cuando los ojos mueven una mirada líquida,  
se doblan los caminos y volvemos  
a la estatura de los quince años.

Por eso me detuve  
en la cantina de los leñadores  
el primer día que subimos  
juntos a la cabaña  
y compré este puñal,  
otro lobo de plata,  
con el que regalarte  
la vieja herida en la pared trasera,

los límites del tiempo y de mi edad,  
un pacto con la luz,  
más entregada que la sangre.

Voy a bajar contigo  
hasta el reflejo de mis quince años.  
Perder altura sobre el agua fría  
de los recuerdos y sus formas,  
tendrá sentido,  
porque en el lado seco de la luz  
puedo buscarme un soplo de calor,  
un refugio en la nieve,  
si las bocas descienden a la vez  
y se apagan sin duelo  
al ritmo de una historia y sus derivaciones. (456-457)

Recordar la escena le permite ahora al adulto, comprar otro cuchillo igual para regalárselo a su amor, a modo de símbolo, como entrega de los años que quedan de su vida. De este modo, cumple con la posición del abuelo para hermanar la juventud y la vejez, y para recuperar al menos el “reflejo” de su juventud. La compañía y el amor es lo que le permiten “perder altura” y recuperar el espíritu de joven. Como considera González (1998): “La concepción del amor como un acontecimiento sin duda fundamental que se produce *entretanto* disponemos del tiempo que la vida nos concede y *entre todo* lo que forma parte de la vida [...] es lo que, en primer término, confiere singularidad al libro de García Montero.” (110).

Casi entrando al segundo milenio, Luis García Montero publica *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999). La lectura de este particular libro entre la producción del poeta, nos lleva a preguntarnos: ¿qué hay de infancia en un texto dedicado a los niños? ¿Irrumpe allí a modo de “dibujo” o sólo nos remite a un tópico, a un uso, a una representación?

Si nos adentramos en estas *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999), nos encontramos con ciertas instrucciones para leer o escribir poesía que García Montero dedica a los niños. Estas reflexiones escritas en prosa se organizan en apartados que, desde el inicio, intentan desmontar ciertas representaciones o prejuicios que refiere a ciertos modos comunes de pensar libros de niños. En las primeras páginas plantea:

¡Un poema! ¡Hay que hacer un poema! Y ya está, parecemos condenados a imaginar la historia de un caballito que vio a un patito volar muy alto por encima de la granjita para avisar a una ovejita de que había bajado del monte un lobito con mucho apetito. Y si cambiamos la granja por el zoo, enseguida vemos una jaulita llena de monitas, un osito que se baña en un laguito y



una foquita jugando con una pelotita. Con tanto diminutivo, se nos van a quedar los labios como la trompita de un osito hormiguerito. ¿A vosotros os gusta comer hormigas? En vez de meter los labios o las narices en un hormiguero, los poetas suelen mirar por la cerradura para ver lo que pasa detrás de las puertas. Son unos curiosos. (9-10)

De comienzo observamos que a partir del uso de la ironía García Montero intenta desmontar ciertas representaciones de lo que se esperaría de un libro para niños. La referencia final sobre los poetas como los curiosos, que miran por el ojo de la cerradura, nos lleva de inicio al modo en que piensa su propia poética: el poeta es quien ingresa de lleno a la intimidad. Esta afirmación es defendida por García Montero desde sus primeros manifiestos poéticos, como el de *la otra sentimentalidad*, que en 1983 publica junto con sus compañeros Álvaro Salvador y Javier Egea, espacio donde se instala en una línea estética desde la cual reflexiona sobre el carácter histórico de la intimidad y de la experiencia. Esto se refuerza en los últimos párrafos de esta primera lección en la que enuncia: “La poesía está a veces en un rincón de la cocina, en el armario, en el espejo del cuarto de baño, en la calle que se ve desde la ventana o en las historias que nos cuentan algunos amigos. Un poema puede esconderse en el bolsillo del amigo al que nunca le pasa nada o en el del amigo al siempre le pasa de todo.” (12)

Por otra parte, en el desarrollo de cada lección recupera algo de lo dicho en la anterior, de modo de complejizar el planteo. La disposición de cada una de ellas sigue un recorrido didáctico y divulgativo, en el que la apelación al lector niño es clave, pero en el que también los adultos estamos incluidos: de inicio nos libera de los prejuicios que podríamos tener sobre la literatura infantil y nos invita a aprender a mirar. La propuesta implica desacralizar el lugar que suele tener la poesía, acercarla a la realidad cotidiana y conocerla para poder desmitificarla, porque como plantea: “las cosas dependen de la forma en que las miramos nosotros, hablan por teléfono con nuestra intimidad, conocen nuestros secretos, los rincones de nuestro armario.” (37). Como dijimos al analizar sus primeros poemarios, esto nos acerca al “observador apasionado”, ese que conserva sus ojos de niño para poetizar la realidad.

El desafío se complejiza al enseñarnos algunas figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y la prosopopeya, porque “esas palabras tan raras, son simplemente los lazos de complicidad que hay entre el poeta, el lector y el mundo”. (40)

En estas lecciones la infancia se hace visible como el tópico disparador porque las modalizaciones del discurso se disponen y se regulan poniendo el foco en el destinatario

niño. Sin embargo, los problemas y los temas en los que García Montero indaga en su poesía y en sus ensayos poéticos, también se instalan en este texto. Por ejemplo, luego del ejercicio de aprender a mirar como poetas, el autor piensa una relación directa entre la poesía y el tiempo. Para introducirnos al tema, intercala entre las lecciones cuatro poemas que se denominan siguiendo las estaciones del año: el invierno, la primavera, el verano y culmina con el otoño. Haciendo uso de los procedimientos poéticos que explicó con anterioridad, el tiempo es elaborado desde diversas metáforas, prosopopeyas y metonimias. Y luego, sin perder de vista al lector infante, pero direccionando el discurso a los adultos, enuncia:

Las personas mayores piensan que solamente ellas comprenden la melancolía, la nostalgia y los sentimientos temporales, porque resulta imprescindible cumplir muchos años para emocionarse delante de un atardecer, una fotografía o un reloj. Pero no es verdad. Los niños mantienen también sus conversaciones con el tiempo y esconden a veces una gota de melancolía en los ojos. Los niños saben que los números del reloj no siempre se comportan igual, que dependen de nuestro sueño, nuestra alegría o nuestra prisa. Y saben que en los almanaques duermen los recuerdos, las metáforas más importantes de la vida. (59)

Con influencias machadianas, desde los inicios de su trayectoria poética, García Montero ha reflexionado sobre la relación entre el tiempo y la poesía, tema que le permitió meditar y definir un tiempo histórico de los sentimientos, centrándose en la intimidad, la imaginación y la memoria. Y es en la infancia donde los recuerdos permanecen. Sobre esto apunta en las lecciones:

Las cosas conservan un tamaño infantil en la memoria, aunque nosotros vayamos creciendo. La memoria es un armario en el que cabe casi todo. Podemos guardar lo que queramos y tirar lo que verdaderamente nos hace falta.

Las cosas dependen de la estatura de nuestros ojos. La memoria siempre va con nosotros como un amigo amable, pero muy fantasioso, que nos cuenta la vida a su modo y juega con la realidad, llamándonos la atención en pequeños detalles, olvidando otros, cambiando el tamaño de las cosas. (70)

Que las cosas conserven un tamaño infantil en la memoria es algo central para nuestros postulados. Las personas crecemos, vivimos un tiempo cronológico, pero es allí en la imaginación, que se atesora lo infantil, lo que queda como ensoñaciones de infancia. Como planteamos al inicio de esta investigación, y siguiendo a Bachelard y a Canseco,

en la memoria se aloja una lengua despojada de las obligaciones, una lengua balbuceante que siempre latente, puede irrumpir poéticamente.

Por otra parte, García Montero piensa el oficio del poeta desde la relación con la sociedad. Como leemos: “El poeta nace y se hace. Y algo muy importante: nace y se hace en la sociedad. Los poemas y las sociedades se construyen con palabras”. (80) Esta reflexión nos acerca a algunos de los postulados que se impulsan desde *la otra sentimentalidad*, desde donde García Montero afirma su poética a través de una lírica cómplice que establece relaciones entre la intimidad y la experiencia, experiencia que siempre es compartida.

Con la expresión de complicidad recupera a algunos poetas del 27 y del 50, como los precursores que le permitieron crear las condiciones de una verosimilitud poética emocionante, es decir, que han podido objetivar la experiencia o crear un realismo experiencial en su poesía. Por ello, en estas lecciones invita a los niños a buscar fotos de “poetas de verdad” y en esa enumeración nombra a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Luis Cernuda, una constelación de poetas que han sido fuente de inspiración en su propia obra, que han marcado su educación sentimental.

Además, las lecciones le permiten reflexionar sobre la literatura y como ésta se entreteje tanto en el espacio público como en el espacio privado: la poesía está en una plaza, ahí donde compartimos con los demás, donde “somos una conversación” (tal como titula una de las lecciones) pero también nos la encontramos en el cuarto propio: refugio desde donde podemos construir intimidad. En este apartado, el poeta se permite recordar una escena de su propia infancia:

Cuando era pequeño, dormía con tres hermanos en la misma habitación. Si quería jugar, ellos estaban estudiando; si yo estudiaba, ellos querían jugar. Si tardaba en apagar la luz por las noches, mis hermanos protestaban porque les impedía dormir. Nos llevábamos bien y no era difícil ponerse de acuerdo, pero a veces es necesaria la intimidad, un fuego solitario para nosotros solos.

Cada vez que abro un libro, gracias a la escritura, siento todavía la misma sensación de intimidad que descubrí cuando mis padres cambiaron de casa y tuve un cuarto para mí solo. Por eso digo que disfrutar de la literatura es lo mismo que conseguir un cuarto propio. Un libro es como la habitación que llamamos nuestro cuarto. (108)

Nos interesa esta anécdota porque varios años después, en el 2011, el poeta publica un poemario titulado *Un invierno propio. Consideraciones* donde la idea general de esta escena se intensifica, mutando en desplazamientos metonímicos y constelaciones semánticas, tal como lo indica el título. Poemario donde si bien son escasas las referencias a una infancia visible, esta hace su aparición como infancia imaginaria, en el rumor de una lengua que emerge con intermitencias. Allí, la infancia se encuentra vinculada a la elaboración de ejes autoficcionales que también se construyen con los retratos de un entorno familiar, tal como hemos analizado en un trabajo previo (Sierra, 2020) que retomaremos en la siguiente sección de este capítulo.

Además, las escenas autoficcionales que García Montero recupera en las lecciones, establecen un diálogo con las escenas de su niñez en Granada, escenas que hemos analizado en su libro *Luna del sur* (1992). Allí, el poeta recupera la figura de sus maestros, tal como lo hace en estas lecciones, por ejemplo, en el apartado denominado “La rima”, cita poemas de Lope de Vega, Luis Cernuda, Antonio Machado y Jaime Gil de Biedma. Y en unas páginas después, analiza un poema de Federico García Lorca.

El relato que leímos de *Luna del Sur* donde el poeta recupera la figura de García Lorca refiriéndose a que copiaba sus poemas, aquí se retoma en la última lección, “Escribir un poema” en la que afirma la importancia de una educación sentimental y en los alcances de una consciencia poética. Y expresa: “Como yo nací en Granada, mis primeros versos eran una imitación de los poemas de Federico García Lorca. [...] Imitaba e inventaba poemas, a partir de lo que leía. Durante las últimas semanas, mientras estaba escribiendo este libro, he vuelto a leer mis poemas infantiles, aquellos papeles que mi madre guardó en carpetas.” (134-135) Y luego de eso, podemos leer uno de sus poemas infantiles, llamado “El tiovivo de las olas” que es una versión cercana al poema que analiza de Lorca, “Tiovivo”.

Observamos que estas *Lecciones para niños inquietos* recuperan de manera central la infancia como tópico, porque las modalizaciones del discurso están pensadas para un público lector en edad infante. Allí, también dimos cuenta que García Montero establece ciertas relaciones entre las lecciones y sus propios postulados poéticos, porque defiende la construcción de una poesía realista que dialogue con la ficción y que integre el espacio público con el espacio privado. Como plantea en uno de los apartados: “La poesía es el resumen de una sociedad, de una lengua y de un tiempo”. (90) En este sentido, la temática del tiempo le permite trazar filiaciones con otros poetas, pero también con sus propios inicios como escritor, ese niño que copiaba los poemas de García Lorca.

Por otra parte, también encontramos en este libro, algunos ecos de una infancia imaginaria que traducida a ciertos dibujos, irrumpen como rumor, como gérmenes de poemas, como ensoñaciones de infancia.

En síntesis, este libro de García Montero se mueve por la infancia como tópico, porque su ordenamiento apela a construir un diálogo con los niños. Las ironías, las historias, las ocurrencias, siempre modalizadas, están pensadas para ellos. Pero a la vez, el texto no renuncia a las creencias del poeta, no renuncia a sus modos de ver el mundo. En este sentido, estas lecciones se construyen para niños, pero hay una fuerte reflexión poética propia que excede la interpelación al mundo infantil. Esto borra las fronteras que se marcan al inicio y le permiten entrar y salir de la infancia. La irrupción, en este caso, se construye en ese borde: entre lo que es para un niño y lo que no. Por ello la creación de esta línea imaginaria, le permite construir el equivalente: entrar y salir de la infancia es como entrar y salir de su poética.

Hasta aquí hemos analizado los poemarios que Luis García Montero publica durante los años 90. En esta década, también salen de imprenta muchos de los ensayos más importantes de su producción como *Confesiones poéticas* (1993b) o *¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)* (1993a) en co-autoría con Antonio Muñoz Molina, así como también *La puerta de calle* donde reúne las prosas publicadas durante 1995 y 1996 en *El país Andalucía*.

En 1997 da a conocer su relato “La casa del Jacobino” en el diario *El Mundo*, título que luego replica en su libro editado por Hiperión en el año 2003, que amplifica con otros textos breves sobre polémicas literarias, pero donde también reflexiona sobre lo autobiográfico y lo cotidiano. Si bien superan el análisis de esta tesis, en varios de esos relatos, la infancia también se presenta. Como plantea en las primeras páginas de *La puerta de calle* (1997):

Escribir columnas de periódico significa estar en la puerta de la calle y aprender a mirar la ciudad de otra manera. Se trata de jugar con la mirada propia en campos de interés colectivo, reconocerse en un detalle, sugerir como individuo privado algunas ideas de repercusión pública y penetrar con el despego callejero de lo cotidiano en la subjetividad. (11)

Desde el juego con la mirada, como el *flâneur* de los primeros poemas, García Montero siempre está alerta, asechando el mundo con ojos de niño. En ocasiones, desde la mirada del adulto que reconstruye su propio pasado, pero que también se desdobra como otro. Allí, las ensoñaciones del adulto, territorio donde se mezcla la imaginación y

la memoria, posibilitan la materialización de los poemas. En otras ocasiones, la infancia se presenta desde la relación padre–hija, donde la clave autobiográfica nos permite leer los intercambios afectivos y los consejos, donde destacamos la importancia de “vivir y soñar despierta” como cuestión que hace eco con las ensoñaciones de infancia: si bien todos crecemos, hay que resguardar las experiencias fundantes de la niñez.

Por otra parte, también observamos que, en su producción poética, la infancia es recobrada a partir de las experiencias de su propia niñez pero que siempre se tejen con una meditación general sobre el universo infantil. En ese recorrido, la ciudad es el territorio constante desde donde desplegar una mirada que siempre está embriagada, sedienta de novedad. El espacio urbano interpela y vuelve siempre, como “una prehistórica sensación infantil”, marca que permite recuperar desde las ensoñaciones, lo poético; porque, en otras palabras, volver a la infancia y volver a la ciudad es parte de lo mismo.

También, la infancia está marcada por la lectura y la escritura: desde los primeros poemas copiados, al diálogo que se establece con otras voces de la tradición poética: los dibujos imaginarios de la infancia se presentan para recuperar o revivir las sensaciones de fascinación por la lengua poética.

Además, la infancia aparece en un libro que el poeta dedica a los niños. Lecciones que superan el mundo infantil y desde donde el poeta puede entrar y salir de la infancia que equivale a decir que García Montero puede entrar y salir de su poética.

### **3.4. La poesía de los años 2000 y derivas: *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008), *Un invierno propio* (2010), *Balada en la muerte de la poesía* (2016) y *A puerta cerrada* (2017)**

Al entrar al segundo milenio, Luis García Montero publica *La intimidad de la serpiente* (2003). En este libro nos encontramos con un tono que va acorde al cambio de siglo: el yo poético propone un tono reflexivo, de revisión de época, desde donde surge un enfrentamiento con la identidad propia y la identidad colectiva. La serpiente del título aludirá a los distintos cambios de la piel, desde donde también encontramos el trabajo con la memoria tanto personal como con la memoria pública, así como también el desarrollo de poemas que giran en torno a la realidad y los vínculos. Coincidimos con Díaz de Castro cuando apunta que:

Los últimos libros que el poeta nos ha entregado constituyen una reafirmación estética y el replanteamiento sucesivo de un estado de conciencia, en el sentido en que se viene definiendo esta. La

reflexión sobre la edad desde el comienzo de *La intimidad de la serpiente* toma un evidente papel protagonista que da otro aire de balance, de ajuste de cuentas con la propia conciencia, a ese entramado de tiempo y memoria sobre el que fluyen en profusión y diversidad creciente las imágenes en pos de reflejos verosímiles y recuperables de lo sentido y lo pensado. (2009: 108)

*La intimidad de la serpiente* se compone por seis secciones: “Cuarentena”, “Los conflictos del vocabulario”, “Las palabras del perseguido”, “Cambios de piel”, “Los desnudos no son papel de plata” y “Pequeñas elegías infinitas”. Tanto en el tercer apartado como en el quinto, nos encontramos con una recuperación de la tradición del cancionero, que nos reenvía a las influencias de Federico García Lorca y de Juan Ramón Jiménez y que el poeta ya había incorporado, aunque en menor medida en *Las flores del frío*, en *Habitaciones separadas*, así como también en *Completamente viernes*.

Según Bagué Quílez (2006) García Montero, con este libro, radicaliza la densidad meditativa de sus producciones anteriores. A partir de la recuperación de ecos neoclásicos, la mezcla de tonos del lirismo cancioneril y el prosaísmo urbano, así como también por el intercambio entre diversos tiempos narrativos que remiten a lo histórico y a lo contemporáneo.

En su “Canción resistente”, perteneciente al tercer apartado leemos:

Al nacer en un tiempo sin excusas,  
escribí lentamente la novela de un niño.  
Yo buscaba entre sórdidas estampas  
una rosa amarilla y una copa de vino.

Después llegó el momento de las calles,  
de los cuerpos desnudos en el aire de un símbolo.  
Esos fueron mis años. Yo busqué  
una rosa encarnada y una copa de vino.

No fue la realidad, fue solamente  
una de sus canciones la que trajo el olvido.  
Sobre el cadáver de las diez preguntas  
una rosa morada y una copa de vino.

Desde el comienzo leemos la infancia relacionada con la lentitud, tal como veíamos en otros poemas de la segunda etapa del poeta, y los versos que repiten palabras al final de cada estrofa refuerzan esa lentitud. Así como también, la constelación de palabras elegidas: tiempo, símbolo, calles, memoria, realidad y olvido, que van

apareciendo en cada verso, construyen una nueva significación en esta canción “resistente”.

En el cuarto apartado “Cambios de piel”, nos encontramos con el poema “El jardín de la serpiente” en el que se memora el tiempo de la infancia. El poema es como una larga salida al mundo que comienza con el jardín de su casa, universo pequeño donde se reflexiona: “Porque fui bien cuidado en un tiempo difícil” (512) y luego agrega:

Como buenas palabras,  
me explicaron la vida los silencios.  
Silencio del armario que escondía  
camisones de seda,  
silencio de la cómoda con manteles de hilo,  
silencio del cristal y de la porcelana.  
de los dioses desnudos  
y del cajón donde mi padre  
guardaba la pistola.

Pero en aquel tumulto de silencios  
entraban suavemente los ruidos de la calle  
como una lengua familiar,  
y corría el pregón de la existencia,  
lleno de vendedoras conocidas,  
de secretos guardados en los árboles,  
de hormigoneras y amapolas  
sobre la piel de un barrio  
unido a los tranvías y al bar de la estación,  
en el que se juntaban  
los primeros cigarros y la luz del coñac,  
el misterioso afán de los talleres  
y un almanaque de mujer desnuda,  
la gente de los pueblos  
y las motocicletas,  
antes de repartirse por las obras,  
las oficinas y los hospitales. (512 -513)

Del silencio de la casa se transporta al bullicio de la ciudad, el uso del tiempo pretérito refuerza lo vivido, pero luego el yo poético se convierte en tiempo, y en serpiente: “Y así fue como un día / me supe tiempo y quise / reptar hasta el oído de los tiempos / para ofrecer una manzana” (513) y el poema comienza a entremezclar lo autobiográfico con el mito bíblico de Adán y Eva, que le permiten establecer ironías y críticas a la sociedad, abordando la relación conflictiva entre el individuo y la cultura posmoderna. No obstante, lo que nos interesa en este poema, es que la infancia se relaciona con el juego que se establece entre lo que se memora y la experiencia vivida en la calle que vuelve como dibujo de infancia y trae la imaginación donde el niño puede ser



tiempo, serpiente y salir de su realidad para mirar otras, así como también ser otro, y desde la alteridad reconocerse:

En las almohadas del amanecer,  
un impaciente sueña  
sus lecciones de historia y geografía,  
y mi modernidad era un sueño imposible  
nacido de aquel sur con casas pobres,  
la esquina pobre de las esperanzas,  
tan dispuestas a juntar,  
como sol en la nieve,  
las máquinas, los libros y las ensoñaciones. (515)

En estos versos se conjugan el otro “un impaciente que sueña”, con el yo, al que remite con el pronombre posesivo: “mi modernidad”. El adulto puede volver a ser ese niño, desde las ensoñaciones que aparecen como irrupción en el poema.

De este modo, también se reconoce en “Himnos y Jazmines” donde el yo poético se encuentra en un paseo, caminando por Lima: “Estoy en Lima, la ciudad / del aire gris herido / y los pasados luminosos” (520-521) y luego de la descripción por el lugar, se filtra una figuración, un arrebató de infancia:

Pero ante los comercios  
en los que se adormece la madera  
con sequedad de barca corrompida,  
no paso yo,  
sino el rostro del niño  
que cruzó por las tardes de Granada  
con el abrigo triste de los años sesenta,  
heredero de nieves,  
en la melancolía temerosa  
de sus antepasados. (522)

El paseo por ese territorio provoca el desdoblamiento del yo poético en ese “rostro de niño”, desde donde se intersectan otras paradojas además de la contraposición del adulto y el niño: el pasado y el presente, Lima y Granada, riqueza europea y pobreza latinoamericana. Esta singular visión de la historia y el sentirse extranjero en la ciudad de “himnos y jazmines”, lo llevan por la reflexión del tiempo y de la memoria, para concluir: “La máquina del tiempo / no necesita más. Cuarenta años / y el color de mis ojos. / Difícil soledad la de este mundo, / porque mueve sus alas / en el aire mezquino de la Historia, / y sin embargo, vuela / por la luz asombrada de mi melancolía.” (522).

En el poema “Hojas verdes,” el recuerdo de la casa de la infancia se equipara al recuerdo de un día especial que fue “soñado” y luego vivido muchas veces, es decir que el poeta vuelve a modo de ensoñación, la infancia es ese eco:

Como vive el recuerdo  
de la casa infantil donde aprendimos  
la lección del verano,  
yo conservo la imagen aquél día,  
soñado en realidad,  
pero después vivido tantas veces. (524)

Para Bagué Quílez (2006) en este poema, la memoria colectiva se inscribe en la memoria personal desde una reviviscencia de ecos machadianos. Y apela que: “Gracias a este mecanismo elegíaco, García Montero recompone una arquitectura física (la casa de la niñez) y una arquitectura emocional (los recuerdos de la infancia), que se comunican a lo largo de la pieza.” (323).

También en “Las estrellas (Autobiografía)” la infancia aparece con la rememoración: “La falsa erudición / es un modo legítimo / de comprender la ley de las estrellas, / y mi padre otorgaba un nombre a las figuras, / un sentido a la red del universo.” (545-546). Con el recuerdo de esa contemplación, se memoran muchos de los momentos que el poeta recupera en sus producciones anteriores, como las noches de verano en el escenario de la ciudad:

Sobre el rumor que entonces imponía  
el verano infinito de los años sesenta  
al caer en las calles  
de una ciudad antigua y provinciana,  
pasaron las estrellas con sus nombres de espuma,  
la cola de serpiente,  
las pisadas del ciego, el caballo perdido,  
Marte, Saturno, Venus,  
una infección de luz y soledades. (546)

En “Las lecciones de la intimidad” el sujeto poético es un extranjero que se confunde con el tiempo y con el corazón de un niño, donde los paisajes: “son sueños meditados / para que el horizonte / se duerma en el pasillo de una casa.” (551)

En el poema “Nochevieja (1940, 1970, 2000)” se manifiestan los avatares de la vida española, y del pasado reciente. El poema retrata la fiesta en las distintas épocas a las que alude desde el título. En este sentido, como apunta Bagué Quílez (2006): “La estampa de 1940, la única que el escritor no pudo conocer por su propia experiencia, intensifica la tonalidad ficcional del relato, ya que muestra una imagen oscura de la

inmediata posguerra contemplada desde una óptica tal vez infantil.” (321) De este modo, la infancia permite el relato desde el que se retratan las transformaciones sociales en una España primero marcada por la posguerra, luego por el régimen dictatorial y con el comienzo del milenio, sufriendo la coerción inevitable del capitalismo y del neoliberalismo.

*La intimidad de la serpiente* es un libro heterogéneo, en el que se conjugan la experiencia estética, la tradición, la autobiografía, y donde el poeta consolida el tono reflexivo que lo llevan a recuperar la memoria, la historia social, personal y el presente. Habitar esos espacios le permiten una meditación más profunda desde donde hace un balance de época, una crítica a la sociedad actual pero siempre defendiendo un espacio lírico íntimo, a partir del cual se produce un encuentro significativo entre el escritor y los lectores.

Al cumplir cincuenta años, Luis García Montero publica *Vista cansada* (2008). La estructura de este poemario presenta las fases de una historia de familia: infancia, juventud, adultez separadas en seis secciones: la inicial se titula “Preguntas” y luego continúan “Infancia”, “La ciudad que no quiso ser palacio”, “Segundo tiempo”, “Punto y seguido” y en la final retoma el título del poemario “Vista cansada”.

Andújar Almansa (2009) plantea que este libro: “tiene por momentos ese aire reservado y taciturno que suele envolver los diálogos sin respuesta y las preguntas que no pueden responderse.” (193). En este sentido, la primera sección “Preguntas” funciona como una especie de introducción en la que el “lector futuro” será la figura principal. Las preguntas retóricas lo acercan a la realidad literaria y resuenan en la lectura configurando una complicidad: “¿Está lloviendo?”, “¿Estás fumando?”, “¿Estás solo?” (571). Esta complicidad que se teje con los lectores, se irá acrecentando y la referencia a la mirada será constante desde el inicio del poemario hasta el último poema que lleva el título del libro.

La segunda sección de *Vista cansada* merece una atención especial, porque nos encontramos de lleno con la infancia como tópico. El primer poema de esta parte se titula 1958, que nos remite a algunos de los poemas que hemos analizado en sus primeros poemarios porque remiten al año de su nacimiento. Allí, García Montero confronta el recuerdo individual con la historia de la humanidad, recorriendo la barbarie, la civilización, los hechos significativos del siglo XX –como los horrores genocidas o el dolor de la última posguerra– pero hacia el final, sus versos son una apuesta a la vida del sujeto, su nacimiento se orienta a darle valor a las experiencias cotidianas e íntimas, como

leemos: “Desde entonces procuro defender / las noches en mi casa, / los barcos sin bandera, / los inviernos con sol / y las dudas que acaban resolviéndose / en la última página” (579) En este sentido, como expresa Ángeles Mora (2009):

«1958» parece un poema inevitable en este libro, (...) Una técnica que nos acerca y distancia continuamente a nosotros mismos y de nosotros mismos, como sin separación posible la historia y el tiempo se unen en nuestra intimidad y se alejan en incontables acontecimientos. Por eso el final del poema busca el refugio de lo amable y conocido. Esa manera de hacer, ese acercamiento y distanciamiento inseparables dentro del poema, planea siempre en la poética del autor. (35)

En el poema “Infancias” el sujeto que enuncia recuerda imágenes de la niñez: “Ocurre como en todas las infancias, / la mía tuvo un árbol / preciso y navegable, / sólo un árbol / para guardar secretos en el atardecer.” (583). El poema gira en torno al pretérito hasta que irrumpe con unos versos en presente que dicen: “porque la intimidad / necesita una araña que teja sus silencios” (583) y quizá con el final del poema podemos pensar en el cierre abrupto que tiene la infancia, porque desde la visión actual del adulto se recuerda que en ese momento nadie pensó en el pájaro que se cayó del árbol:

y nadie,  
ni siquiera la luz,  
ni siquiera yo mismo  
que nací de mi infancia,  
parecía fijarse  
en el pájaro débil  
que guardaba el secreto de las horas  
y que tembló en la copa de aquel árbol  
hasta caerse al suelo  
como un punto final. (584)

En “Ciudad nativa” también aparecen los árboles de la infancia: “hay recuerdos y árboles forzados a crecer / con la madera deshojada / de un lápiz de colores” (582). La alusión a que los recuerdos crecen como una madera deshojada se relaciona con el propio ejercicio de la memoria, nunca lo que se memora es exactamente lo real, sino que siempre es una construcción desde un presente, siempre hay capas que pueden deshojarse en los recuerdos. De este modo, en el final de “Infancias” hay detalles que no son observados, que no son puestos en la escena, como es ese pájaro débil que tembló en la copa hasta caerse y morir. La nostalgia se condensa en ese memorar, lo que queda de la infancia es lo bello y no lo doloroso o los momentos difíciles de lo que significa crecer. El poema se

escribe desde la adultez, es el adulto quien ahora puede memorar desde otro lugar y desde la introspección más íntima, suponer que la niñez no siempre es una edad ideal.

El poema que continúa en ese mismo apartado, es el que refiere a su padre, titulado “Coronel García”, en éste, el sujeto poético remarca la relación entre la niñez y el tiempo, en la distancia y la cercanía que une y desune el vínculo. En uno de los versos enuncia: “El niño vive en un mundo propio” (585) y más adelante también es el joven quien tiene un tiempo propio, un tiempo distinto al del padre, como leemos: “y junto a la canción entonada en el coche, / feliz y colectiva como un himno, / una tristeza de muchacho / que prefiere quedarse un tono por detrás, / condenado a vivir las soledades.” (586). Más allá del lazo que los une, el poema muestra las tensiones entre ambos, como leemos: “Yo he sido / un amigo de muchos condenado a estar solo. / Tú eras / un joven solitario perdido en un ejército.” (587). Al final del poema, si bien el padre lo espera orgulloso, el sujeto poético enuncia: “Pero el norte y el sur son dos gotas de agua. / Voy a decepcionarte también en mi vejez”. (587). Entendemos que desde la mirada del adulto hay una reflexión profunda sobre las relaciones familiares y como decíamos con anterioridad, lo que se memora no siempre es lo bello, sino que en muchos poemas son centrales los vínculos que se tensionan, las relaciones complejas o paradójales.

Lo mismo sucede con respecto al poema denominado “Madre”, en éste, el poeta reconoce una deuda con su madre, manifestando: “Sólo somos injustos de verdad / cuando sabemos que el amor / no pasará factura” (590). Y es en su propio recuerdo en donde el sujeto puede elaborar una visión distinta de su madre, es decir imaginar que ella —sin dejar de ser incondicional con sus hijos— puede también pensar en ella misma, cuando los versos expresan: “Te llevaré a París. En mi recuerdo / has aprendido algo / de lo que olvidaste en la vida: / pedir por ti, andar por tus ciudades”. (590).

De este modo, la revisión en la poesía de las relaciones familiares, también nos lleva a explorar las ideas en relación con la niñez, como leemos en otro poema que se encuentra en el mismo apartado que venimos analizando, llamado “Asientos reservados”, desde donde se enuncia: “Hay algo serio y roto / en las fotografías de la infancia. / Serio, por los destinos que se cumplen. / Roto, por las condenas imprevistas” (597). Y hacia el final, reitera, remarcándolo ya no en la fotografía, sino en el mismo sujeto: “Hay algo serio y roto / en el niño que fui” (599). El poema hace referencia a los asientos reservados del colegio en los que, a los niños, se les transmitía una ideología en un período dictatorial. Desde allí, el recuerdo no es inocente ya que se construye desde la mirada adulta, y lo roto y lo serio son adjetivos claves para el memorar en el presente, como manifiesta el

final del poema: “La predestinación / no marca los destinos, / pero cubre los pasos del recuerdo”. (599). El cierre del poema nos invita a pensar que las experiencias de vida no pueden cambiarse pero que hay escenas que el recuerdo debe rescatar por una cuestión ética y moral, por ser sujetos anclados a una ciudad, a un país y a un momento histórico; como, por ejemplo, en el poema “Primeros versos” se expresa: “Hablo de aquellos años honestamente rotos” (611).

Con esa rememoración hacia los años de la posguerra, donde al final une sus últimos poemas con sus primeros versos, nos interesa recuperar algunas inquietudes sobre las que hemos meditado en trabajos previos (Sierra, 2017a y 2017b) con relación a la infancia y el compromiso. En esa oportunidad, relevamos las ideas de algunos autores que analizan la relación del compromiso con las poéticas españolas últimas, centrándonos en los aportes de Bagué Quílez (2006), Scarano (2007) e Iravedra (2002, 2007a, 2007b, 2010, 2013). Desde los estudios de Bagué Quílez, podemos sintetizar que los componentes básicos del compromiso en las poéticas que se despliegan en la década de los años 80 giran en torno a la aceptación de una responsabilidad solidaria, así como también a la consolidación de una conciencia ideológica desde donde se repudia la estructura de la sociedad. En este sentido, el autor hace hincapié en que, si bien en cada época el compromiso se constituye de forma distinta y presenta peculiaridades propias, los precedentes inmediatos de los poetas comprometidos de los años 80 son: el realismo social de posguerra (Celaya, Otero, Hierro) y el realismo crítico de los poetas del 50 (González, Barral, Gil de Biedma).

En esa línea, el compromiso se lee a priori como una *constante estética* que recorre la literatura, y que en el escenario de los años 80 y 90 se instala con una “apariencia poliédrica” (341) que en sus palabras: “a pesar de asumir distintos fundamentos sociopolíticos, los textos que se adscriben a una literatura comprometida no renuncian ni a una ampliación del acervo retórico [...] ni a cierta heterogeneidad temática, ya que la incursión en los asuntos colectivos suele ir acompañada de un análisis de la subjetividad, una indagación en los sentimientos amorosos o una veta metapoética”. (341) En sintonía con estas ideas, Scarano (2007b) se centra en un análisis que abarca la intimidad y el inconformismo, porque en sus palabras: “la poesía actual nos desafía desde altares sagrados y profanos, exhibiendo *intimidades inconformes*” (17).

Y desde los aportes de Iravedra (2007a) entendemos que el discurso del compromiso en la poesía española de esos años no es monocorde y lo que uniría las distintas voces se relaciona con la voluntad de un compromiso con “lo público”. En otra

de sus investigaciones, Iravedra (2010) parte de la convicción de que la literatura es un discurso ideológico e histórico y a partir de ello analiza desde una línea histórica la constitución de un canon del compromiso poético que intenta salir de las dicotomías clásicas. De este modo, observa que en la producción poética de los años 80 y 90 los poetas se acercan más a la intimidad que a las intervenciones explícitamente políticas; pero, pese a esto, no dejan nunca de apostar a una ética-estética que es la que hoy se afirma como un modo de compromiso.

Por lo dicho, creemos que si dichas poéticas consolidan un modo o un estilo de compromiso que se caracteriza por el desarrollo atento de la intimidad en sus variadas formas; en consecuencia, esto nos habilita la posibilidad de incluir en esta cartografía del compromiso a las figuraciones de la niñez.

En el caso puntual de García Montero empezamos a vislumbrar la relación entre la infancia y el compromiso con su libro *La intimidad de la serpiente* (2003) desde donde observamos que en muchos poemas la infancia funciona como el puntapié que le permite reflexionar sobre las transformaciones de su época y hacer diversas críticas a la sociedad contemporánea, cuestiones que se profundizan en *Vista cansada*. El tratamiento estético de la niñez le permite a García Montero mostrar posiciones políticas en relación con la historia, a los vínculos, al modo de habitar las ciudades y de convivir con los otros. En este sentido, la aparición de la infancia desde un vértice intimista, también nos permite la reflexión sobre una posible sociedad futura porque la figura del niño se ancla con las preocupaciones colectivas.

Con estas claves de lectura, volvemos a los poemas de *Vista cansada*, a su poema titulado “Morelia” que se encuentra en el apartado “Segundo Tiempo” en el que leemos reflexiones que se relacionan con una etapa de madurez, de conciencia política y social; en este poema específicamente, las escenas de la niñez se amalgaman con los recuerdos de la guerra.

El título del poema nos remite a un hecho concreto de la historia de España<sup>16</sup>, se trató del exilio de 456 niños a tierras mexicanas en el año 1937. Estos niños, hijos de republicanos y recibidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas, fueron instalados en la capital del estado de Michoacán, por lo que se los conoce como los “Niños de Morelia.” Así, leemos en los primeros versos:

---

<sup>16</sup> Para conocer el caso, remitimos al reportaje en el diario *El País* “Aquellos niños, aquellos recuerdos” [en línea] <[http://elpais.com/diario/2007/07/22/domingo/1185076357\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/07/22/domingo/1185076357_850215.html)>

Soy cobarde.  
Pero también mantengo la dignidad. Procupro  
no vender la sonrisa  
que los fuertes esperan.  
Por eso corro hasta mis versos  
como el niño que huye hacia su cuarto  
cuando empiezan los gritos de la casa.  
Me duermo y amanezco.

Ya da el sol en las piedras de Morelia.  
Me levanté muy de mañana  
a caminar las calles  
de una ciudad que ha sido  
ese recuerdo en el que nunca estuve.  
Tampoco estuve nunca en el Madrid bombardeado,  
pero crecí mientras buscaba  
una verdad en la memoria.

Más que la tierra limpia,  
me emociona el paisaje de cultivos,  
las piedras que las manos edifican,  
paredes que comprenden  
un relevo de vidas cotidianas,  
de cuerpos, de murmullos, de tacones,  
que bajan la escalera,  
de peldaños que corren hasta el sótano  
antes del bombardeo. (642-643)

El poema se construye desde una voz adulta que recorre la ciudad de Morelia y, desde el inicio realiza, en varios pasajes, comparaciones que implican la figura del niño, tal como leemos cuando equipara la idea de “correr hacia sus versos” como el niño buscando refugio.

La denuncia de sus palabras se produce a partir de un tono reflexivo, ya que en el recorrido que ese adulto hace por esta ciudad, toma conciencia no sólo del paisaje, sino de los hombres que viven en ella: “las piedras que las manos edifican, / paredes que comprenden / un relevo de vidas cotidianas, / de cuerpos, de murmullos, de tacones”. (642) Como dice unos versos después, en esa ciudad que describe: “El sol abre los ojos / y puede ver la infancia de un país / que huye de la guerra, / que cruza el mar”. (643) como referencia a esos pequeños que fueron exiliados en México.

El poeta observa la ciudad, pero a la vez memora otro tiempo, y utiliza las figuraciones infantiles como puente para trazar ese recorrido, tal como leemos en los versos finales:

Miro la catedral, el internado,



los edificios nobles,  
y en la imaginación,  
donde se viven los recuerdos  
para que las historias generales  
puedan gozar de intimidad,  
agradezco la luz al descubrir  
una nobleza humana  
más alta que las piedras y los bosques.

[...]

Estoy acompañado y solo  
en una plaza de Morelia.  
Pero siento que corro hasta mi habitación,  
siento que me refugio  
de los años, del agua, de la muerte,  
de todo aquello, frío y desarticulado  
como un juguete roto  
que me fue separando de la infancia. (643-644)

En el cierre del poema vuelve la escena del comienzo: la voz adulta se pone en el lugar del niño que huye y busca refugio, y las referencias metafóricas a lo desarticulado o a los juguetes rotos como los restos que quedan de esos niños que tuvieron que exiliarse, son las imágenes centrales que se erigen a modo de denuncia del paisaje que dejó la guerra civil.

Del mismo modo, el poema pone de manifiesto una relación directa con los postulados de la propuesta estética de García Montero, como él mismo expone en sus *Confesiones poéticas*: “Sólo se puede vivir la historia en primera persona. Pero la primera persona no cae de las nubes, es una construcción de la historia”; (1993:11) o cuando expresa que le gusta la poesía que transporta experiencias que sean “útiles para el sentimiento, útiles para recordarnos que la historia sólo se vive en primera persona, útiles para enseñarnos que esa primera persona está implicada en la realidad y tiene responsabilidades éticas” (1993: 14). Y esta defensa queda remarcada con la escena central de que cualquiera de nosotros podríamos ser ese niño que huye a su cuarto al escuchar las bombas que caen en la ciudad; o también cuando el poeta siendo fiel a sus preceptos, declara en el poema “Colliure”: “los lugares sagrados nos permiten vivir / una historia de todos en primera persona.” (660). Y es por esto también, que las imágenes de la niñez y la guerra son imágenes de denuncia.

Por otra parte, nos interesa retomar el apartado “Infancias”, porque en el anteúltimo poema que se titula “No te quedes aquí” esta se manifiesta desde otro lugar, como leemos:

A este calor regreso  
con la prudencia herida del soldado  
que soporta la nieve de su noche,  
y tiritita en voz baja, y no quiere dormirse.

Abro una puerta, entro  
por los pasillos y las salas  
del hospital abandonado.  
Yo soy el vigilante de los cristales rotos.  
O tal vez me perdí  
en el colegio de madera antigua  
y vuelvo perseguido, bajo la luz enferma de las lámparas,  
a las calles del barrio,  
a la cocina de las nueve en punto,  
a la mesa servida con el amor de siempre,  
a las preguntas de mis cinco hermanos,  
a las literas de la habitación  
donde los sueños guardan  
reposos de colonia obedecida.

Pero un reloj más húmedo que el tiempo,  
y la lluvia que esconden mis zapatos,  
y las primeras llaves junto a un libro de mapas,  
y el piano de mi abuelo,  
y el canto de los búhos, y la luz de los coches,  
me dicen no te duermas,  
no te duermas aquí,  
que podrías quedarte congelado. (600-6001)

Desde el inicio observamos a un sujeto que vuelve a la vida de infancia: vida de colegio, de barrio, de hermanos. Pero también se hace evidente la infancia como eco, el eco que se construye con las reiteradas anáforas de los versos que comienzan: a las calles del barrio, / a la cocina de las nueve en punto, / a la mesa servida con el amor de siempre, / a las preguntas de mis cinco hermanos, / a las literas de la habitación” y líneas más abajo: “y la lluvia que esconden mis zapatos, / y las primeras llaves junto a un libro de mapas, / y el piano de mi abuelo, / y el canto de los búhos, y la luz de los coches”. Esos ecos que nos remontan a ese “familiar devaneo” como dice en otro poema de *Rimado de Ciudad* (1983).

Por otra parte, la investigadora Martínez Pérsico (2017) plantea que en la poesía de García Montero la infancia se manifiesta desde un imaginario acuático que se presenta comparado con los imaginarios urbanos que previamente estudió Laura Scarano. Una de sus hipótesis sostiene que:

En la obra de Luis García Montero la presencia del agua, tanto en cronotopos acuáticos (marinos y fluviales) como en sus diversas formas continentales (lágrimas, lluvia, aguanieve, líquidos corporales como sudor y esperma, bebidas, abluciones) se relaciona con procesos psicológicos, anímicos y de larga duración. Están asociados al tiempo, a la memoria, al sueño, la nostalgia, el deseo, la infancia, la procreación, la purificación, la muerte y la vida. Difieren de los cronotopos urbanos, que representan lo efímero, inmediato, cotidiano, rumoroso, real y tangible. Ambos son espacios complementarios que nutren la experiencia del yo poético; la dosis onírica que aportan las imágenes acuáticas se superpone a las urbanas, en un solapamiento de dos realidades que no se presentan enfrentadas. (2017: 16)

Si volvemos al poema leído en vistas de estas ideas, los primeros versos y los últimos construyen una paradoja: al inicio se plantea “A este calor regreso” y al final, el problema sería “que podrías quedarte congelado”, contradicción que se amalgama con las escenas en las que se ingresa a una realidad en la cual el imaginario acuático no falta: “nieve, húmedo, lluvia, congelado” son las palabras que asociamos al campo semántico y que abren diversas asociaciones y metáforas. Nos encontramos con un sujeto que sale de sí mismo y la puerta es la facilitadora del ingreso a otras realidades. Esto nos permite conjeturar que hay una mirada hacia ese otro (infante) desde cierto distanciamiento. Se dibuja una infancia que se construye desde el cronotopo acuático pero que a la vez se filtra como ecos que vuelven en un tiempo indefinido o como realidad que emerge de modo alternativo. En este sentido, pensamos la infancia no como evocaciones sino como una infancia que se dibuja desde imaginarios inestables y escurridizos.

El último poema del apartado “Infancias” se titula “Domingos por la tarde” desde donde leemos esa inestabilidad de la que hablamos: “A veces las infancias escapan de sí mismas / y corren por la lluvia como en fuera de juego / sin oír las sirenas de los árbitros” (602).

Por otra parte, el libro recoge algunos poemas que se relacionan directamente con la educación sentimental del poeta, como en “Defensa de aquella amistad” o en “Rafael Alberti” y “Jaime”. En estos dos últimos, la infancia hace su aparición: en el primero, el yo que enuncia relata un encuentro con el poeta y con orgullo vuelve a sentirse con el joven que fue: “Orgulloso de mí / vuelvo a ser el muchacho / que te ha visto llegar desde la historia / con tu mitología / de poetas, república y exilios” (625); y en el segundo, en el cierre del poema, el yo que enuncia equipara la herencia literaria con la herencia familiar,

se piensa así en un mismo origen: “La herencia literaria / se pide como un crédito. / Yo lo aprendí en Granada, meditando / palabras de familia / con Jaime Gil de Biedma.” (635)

Hacia el final del poemario, la infancia surge en el poema “Los hijos” donde el poeta homenajea a Elisa, Irene y Mauro, donde leemos:

Colores indelebles en un lápiz  
de trazado infantil  
vuelven a dibujar  
—pero esta vez en serio—  
un árbol, una casa, la memoria  
de una luz encendida  
con sabor a diciembre,  
los cristales del miedo  
y la ilusión del porvenir  
bajo el sol de los días laborables. (640)

Aquí la infancia vuelve desde el rol paterno, desde donde también se puede dibujar con un “trazado infantil” pero se intenta hacerlo con seriedad, porque las culpas y los miedos dejan poco lugar para la imaginación, como plantea hacia el final: “Los hijos crecen con espinas. / Nunca sé imaginar / lo que pueden decir de lo que digo, / lo que pueden pensar de lo que pienso, / lo que pueden hacer con lo que hago.” (641).

En síntesis, en este libro, García Montero nos propone estar siempre en la búsqueda y en la recuperación de la memoria y posicionarse como un sujeto histórico sin perder el asombro que se tiene desde la infancia. Como enuncia en el último poema que lleva el nombre del libro: “Olvidos y recuerdos tienen los mismos ojos.” (693) Pese a tener la vista cansada, el poeta puede crear un mundo con conciencia crítica, desde el que memorar e imaginar sirven para encontrarse con los otros, y ponerse las gafas que le permiten: “A estar aquí / en una compartida soledad / para ver lo que pasa / con nosotros.” (695)

Ya entrada la nueva década del segundo milenio, García Montero publica *Un invierno propio. (Consideraciones)* (2011). De comienzo, el título nos remite al ensayo de Virginia Woolf *Un cuarto propio* desde donde se juega el desplazamiento de cuarto por invierno. Sin embargo, creemos que también nos reenvía a una anécdota que el poeta relata en *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999), al que hemos hechos referencia. La escena a la que regresamos se incluye en el apartado que se titula “Escritura” donde desde las primeras líneas, hay una referencia al invierno: “Corre, asómate a la ventana porque se ha puesto a nevar. En las ciudades del Sur, aunque sean frías y estén cerca de una sierra, la nieve supone una larga espera, una sorpresa insegura”.

(103) Y luego, el poeta le cuenta al niño cómo los seres humanos han inventado la escritura, comparándola con la nieve: “La escritura es como una nieve que no se deshace, una maravilla que consigue durar, una conversación que quiere mantenerse en el tiempo.” (106). O unas líneas después: “El poeta aprende a mirar, enciende el fuego de la vida con sus ojos y consigue fijar sus palabras en el tiempo gracias a la escritura, esa nieve que no se deshace, aunque lleguen las mañanas de sol, los veranos, los años y los siglos.” (107-108) Esto le permite llevar la reflexión a la literatura en general y expresar: “La literatura es también como tener un cuarto propio, un fuego personal para calentarnos cuando sentimos frío.” (108) y unas líneas debajo, cuenta la escena a la que nos referíamos, en la que expresa:

Cuando era pequeño, dormía con tres hermanos en la misma habitación. Si quería jugar, ellos estaban estudiando; si yo estudiaba, ellos querían jugar. Si tardaba en apagar la luz por las noches, mis hermanos protestaban porque les impedía dormir. Nos llevábamos bien y no era difícil ponerse de acuerdo, pero a veces es necesaria la intimidad, un fuego solitario para nosotros solos.

Cada vez que abro un libro, gracias a la escritura, siento todavía la misma sensación de intimidad que descubrí cuando mis padres cambiaron de casa y tuve un cuarto para mí solo. Por eso digo que disfrutar de la literatura es lo mismo que conseguir un cuarto propio. Un libro es como la habitación que llamamos nuestro cuarto. (108)

Observamos que esta narración de infancia, se convierte ahora, con sus desplazamientos en *Un invierno propio*, donde vuelven las palabras significativas de aquel relato: escritura, frío, nieve, invierno, intimidad, cuarto propio, y entendemos que aquí se materializa eso que fue un germen de poema.

Si seguimos esta línea, podemos agregar que la infancia se encuentra vinculada a la elaboración de ejes autoficcionales que también se construyen con los retratos de un entorno familiar. Scarano (2015) analiza poemas autoficcionales del autor, es decir, aquellos donde la aparición del nombre propio se patentiza y retoma de manera exhaustiva la presencia de una infancia visible en ella. Como leemos:

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 (Scarano, 2015: 54).

Con estas claves, leemos un poema autoficcional de *Un invierno propio* (*Consideraciones*), donde se manifiesta una infancia ligada a la aparición momentánea, a la disrupción que también se presenta como desdoblamiento de la voz adulta. Se trata del poema “Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda siempre una puerta mal cerrada”. Leemos:

Cuando cierro la puerta de mi casa  
suelen los escalones llenárseme de dudas.  
Es posible, tal vez  
la luz trabajadora del despacho  
se ha quedado encendida,  
no sé si corté el agua  
y además me parece  
que no le di dos vueltas a la llave.

Es como cuando salgo de alguna discusión  
y el ascensor se cubre de verdades no dichas.  
Van conmigo respuestas decisivas.  
Más tarde siento miedo  
de aquellos dos minutos de intemperie.  
Yo levanté la voz, los demás se callaron  
y se rompió la copa.

Es como cuando salgo de una fiesta  
y me asalta el temor  
de que alguien se haya molestado.  
¿Me despedí de ella? ¿Debería  
acordarme de él?  
¿Entendieron la broma  
y la doble intención de mis palabras?  
¿Ha llegado a saberse  
la pequeña mentira del viernes por la tarde?

Es como cuando salgo de mí mismo,  
después de haber nadado entre dos aguas  
incluso en la bañera.  
Dejo la ropa sucia a los pies de la silla,  
una cama deshecha,  
los platos sin lavar,  
toallas en el suelo, y en el cuarto de baño  
un espejo con niebla  
donde está todavía  
el desnudo sin piel del impostor  
que ahora sale a la calle,  
y saluda a los otros,  
y atiende a quien le llama por su nombre.

Todo es raro y difícil  
como sentirse Luis, como vivir en el segundo

izquierda de la noche,  
ser español o estar enamorado.

Tal vez nos vamos de nosotros mismos.  
Pero queda una luz, un grifo abierto,  
la sombra de una puerta mal cerrada. (773-774)

Observamos que este poema pone en evidencia su dimensión metapoética a partir de mecanismos autoficcionales. Como plantea Aguilera (2014) el poema se construye estructuralmente como una simetría entre un sujeto que sale de una casa y un sujeto que sale de sí mismo; cuestión que se refuerza con el espejo como elemento fundamental a partir del cual se pone en escena el desdoblamiento del personaje que se expresa en primera persona y coincide con el nombre de autor. Además, esto se refuerza con las repeticiones anafóricas de los versos en las primeras estrofas: “Es como cuando salgo de alguna discusión / Es como cuando salgo de una fiesta / Es como cuando salgo de mí mismo” (773).

Por otra parte, se fortalece la idea del sujeto poético como escritor al leer los intertextos que se proponen con otros poemas de la serie literaria española. Poemas de Federico García Lorca “De otro modo” (*Canciones, 1921-1924*) y de Ángel González “De otro modo” (*Deixis en fantasma, 1992*) donde hay una referencia a lo raro del nombre, pero en esos casos la rareza se relaciona exclusivamente con la identidad. En el caso de García Montero, en cambio, “todo” es raro y difícil, no sólo se refiere a la identidad personal, sino también a la relación de esta identidad con los otros y con el mundo.

Pero lo que nos interesa destacar en este poema se vincula con las apariciones de infancia que también podríamos llamar “rara”. En los primeros versos se establece un juego metonímico que nos remite a los juegos propios de los niños: “Cuando cierro la puerta de mi casa /suelen los escalones llenárseme de dudas”, cuestión que se refuerza con los versos siguientes, al enumerar acciones de la vida cotidiana que el yo poético siente que no puede hacer. Además, podemos sumar lo que se afirma en unos versos posteriores, el hecho momentáneo de sentir miedo al quedar solo en el ascensor. El sentimiento de intemperie disemina diversas fantasías: el miedo que un niño puede tener si sus padres lo abandonan o el miedo que un adulto puede sentir si deja solo a un niño.

En este punto, consideramos que esta infancia que describimos se patentiza con los versos que dicen: “Es como cuando salgo de mí mismo, / después de haber nadado entre dos aguas / incluso en la bañera”. Aquí se abre el imaginario infantil, la inocencia de

proyectar escenarios inmensos y jugar con la posibilidad de estar nadando en el mar cuando en verdad se está en la bañera. La proyección se vuelve interesante porque a la comparación que inicia el verso, se le suma el desdoblamiento: se sale de uno mismo para habilitar la posibilidad que abre el dibujo de infancia, en otras palabras, dibujarse como un otro. Creemos que esas escenas dan cuenta de que el niño allí es esa otredad que observa y construye un mundo desde otras aristas, anteriores al conocimiento, a la razón y al lenguaje. Y ese espacio que habilita una infancia construida desde diversos campos asociativos y semánticos, permite la apertura a la pregunta por lo que significa el nombre y la identidad. En este sentido, coincidimos con Julio Premat (2016) cuando expresa que: “el niño es un receptáculo de proyecciones sociales, culturales, ideológicas, gracias a las cuales se intenta comprender y justificar el mundo de los adultos, desde otro lugar, lo que lo pone en relación con la utilización del arte y de la imaginación como instrumentos de conocimiento” (75).

Si volvemos al artículo de Scarano (2015), donde ella analiza la conciencia de ficcionalidad que proyectan los poemas de García Montero, también hace referencia a este poema y al que da inicio al poemario, donde nos encontramos con los mismos procedimientos metonímicos que hemos leído. Como ella expresa: “La auto poetización no surge de una voluntad ingenuamente autobiográfica, sino que busca desafiar su transitividad, dislocar la referencia y exhibir su auto extrañamiento” (67). En este punto agregamos que ese extrañamiento se produce con las filtraciones de los dibujos imaginativos de infancia. La lengua se disloca porque es lengua de infante, como en los versos del primer poema del libro, que enuncian: “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”. O unos versos después: “¿Me dice, por favor, qué significan / el tú y el yo, la edad y la palabra España?” (699-700).

Unos años después, el poeta granadino saca de imprenta *Balada en la muerte de la poesía* (2016) un libro que consta de veintidós poemas escritos en prosa y desde donde se decreta la muerte de la poesía. Para construir esta balada, García Montero tira lentamente desde un hilo narrativo y utiliza un procedimiento que observamos con cierta recurrencia en sus primeros poemarios, la prosopopeya. En este caso, se personifica a la poesía y en el recorrido hacia su entierro, el protagonista se detiene a observar el mundo y sus cambios, y allí no faltan las referencias oníricas ni las fábulas morales. Al declarar su muerte, el poeta reconoce cómo el mundo pierde las metáforas y la imaginación. Como expresa en el poema VI:



Los adjetivos tienen el miedo de los perros abandonados. Las palabras respiran con dificultad. Los verbos carecen de entrada y de salida. Digo nubes y son la consecuencia de la evaporación. Digo mar y es agua salada. El cisne no parece una pregunta blanca ni navega impasible por esta casa que ya no puede confundirse con un lago. El búho no sabe lo que mira, la circunferencia de sus ojos no forma parte de la vida inteligente. Rubén, Minerva, no digáis nada, no sabéis nada, las palabras se aburren. Los piratas no son más que piratas. (784)

Aquí, el mundo imaginativo de la infancia tiene poco espacio, porque los poemas se erigen con un tono melancólico y de lamento; pero pese a esto, como plantea Scarano (2016), creemos que:

Detrás de esta elegía se yergue una dura denuncia a la deshumanización de un mundo nuevo que fomenta hábitos de incomunicación e indiferencia, que desprecie de vínculos y valores comunes. Su emblema es el vacío de las conversaciones telefónicas, avisos para nada dirigidos a gente que no escucha, mensajes olvidados sin destinatario. (269)

En el recorrido hasta el entierro de la poesía, aparecen palabras o guiños con los grandes poetas del mundo: Lucrecio, Rubén Darío, Manrique, Bécquer o Leopardi, Borges son algunas de las voces que resuenan. Y es hacia el final donde leemos una figuración de infancia. En el último poema cuando el protagonista vuelve del entierro, expresa:

A puerta cerrada abro un cuaderno, le pido un esfuerzo a la tinta y a los desfiladeros, me doblo y me desdoblo para estar a la altura de todo lo tachado, oigo la música de una verdad fieramente humana, observo las circunstancias, me busco y empiezo a escribir estos retornos de lo vivo lejano, este largo lamento, esta desolación de la quimera, estos poemas póstumos, estas palabras sin esperanza y con convencimiento, esta casa encendida, esta balada en la muerte de la poesía. (801)

La enumeración final que cierra el libro nos remite a versos o nombres de libros de los distintos poetas que han marcado su educación sentimental: a Blas de Otero con la música de una verdad “fieramente humana”, a Rafael Alberti con los retornos de “lo vivo lejano”, a Pedro Salinas con su “largo lamento”, a Luis Cernuda con su “desolación de la quimera”, a Jaime Gil de Biedma con sus “poemas póstumos”, a Ángel González con las palabras “sin esperanza y con convencimiento”, a Luis Rosales con “la casa encendida”; y al final entra en la serie el propio García Montero con esta “balada en la muerte de la

poesía.” Creemos que, con esta clausura de la serie, se abre un gesto infantil, desde el que el poeta elige una “balada” que es una composición propia para el amor y con ella vuelve a la inocencia, porque desde ese amor y desde la resistencia, se revive a la poesía, recuperando a sus figuras tutelares, esas que marcaron su educación sentimental y desde las que construye su propia tradición.

Por otra parte, la culminación de este poemario, también recupera el título del que será su último libro de poesía *A puerta cerrada* (2017) en el que compendia algunos poemas que había publicado bajo el título de *Mónica y los lobos* (2014).<sup>17</sup>

Para analizar esa última entrega, nos interesa recuperar la crítica de Candel Vila (2019) quien lee *A puerta cerrada* recuperando los postulados por los que García Montero luchó desde su primera etapa como poeta y retoma cómo estos vuelven a manifestarse en su poética última desde una educación sentimental. En los pasajes que propone, observa qué queda de ese joven que impulsó las bases de la *otra sentimentalidad*.

Por otra parte, en un trabajo previo (Sierra, 2017c) hemos postulado que en los primeros poemas de García Montero nos encontramos con algo paradójico porque la infancia se acerca a un discurso que parece más cercano a querer construir un final de obra: un autor joven que desde sus inicios poéticos ya postulaba un recorrido continuo en el que el regreso imaginario a la infancia y el regreso a la obra, irían de la mano. De este modo, es parecido el movimiento que Candel Vila (2019) lee en relación con los postulados del poeta quien en sus últimos poemarios vuelve a dialogar con ese joven poeta que fue.

Indagamos aquí cómo las apariciones de la infancia también se presentan relacionadas con su educación sentimental y con las premisas que el poeta granadino impulsaba desde su juventud.

Como dijimos, Xelo Candel Vila lee *A puerta cerrada* (2017) desde una reflexión en la que recupera las tesis que el autor planteaba en los años 80 cuando impulsaba el movimiento estético de *la otra sentimentalidad* junto a sus compañeros Álvaro Salvador y Javier Egea. Las relaciones más fuertes que traza, giran en torno a la recuperación de los ejes que dieron inicio a la poesía monteriana tales como el rompimiento con la herencia romántica para pensar nuevas subjetividades, la relación entre la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía; y el poema siempre pensado como una puesta en escena que se construye desde mecanismos ficcionales.

---

<sup>17</sup> Nos referimos a la edición que se publica en nuestro país, (2014) desde El Suri Porfiado Ediciones.

Con la descripción de este escenario, analizamos un poema que nos remite a estos ejes pero conjugados con algunas filtraciones de la infancia. Desde su título, la presencia de la puerta se acompaña de un adjetivo que no habilita la apertura; esa imagen que se activa desde la lectura del paratexto, se patentiza en el tono del poemario tal como sostiene Candel Vila, porque el poeta escribe: “desde una soledad que busca sus refugios, en este libro el poeta interioriza los duelos y fracasos sociales mediante la figura simbólica del lobo, un elemento recurrente en todo el libro que revierte en cólera y grito rabioso su impotencia ante un mundo que le parece injusto.” (2019: 55).

El poema al que nos referíamos, titulado “Caminos de ida y vuelta”, enuncia: Fuera de mí, / dentro de mí, / el lobo es un camino de ida y vuelta. / Muerde mi corazón para plantar un árbol. / Corre por mi memoria en busca de un espejo. / Se acerca hasta la ira de mis lágrimas / cuando ve la ciudad fuera de mí” (815).

El tono del poema, su ritmo, su universo simbólico y el conjunto de la composición parecen salir de la voz de un niño. Las imágenes nos transportan a las canciones de infancia, donde el lobo está, y puede “morder el corazón para plantar un árbol.” (815) En esa constelación se hace presente la inocencia de quien mira con ojos de niño, desde donde surgen las prosopopeyas: “El viento de la esquina lo lleva a mi dolor. / Las sábanas se enredan en sus pasos” (815). En síntesis, la infancia irrumpe en el decir, como acontecimiento de lengua o como una lengua que no conoce de los ritos sociales o como dice en los últimos versos “palabras que se van / o que regresan”.

En otro poema, “Una tristeza sentada”, el poeta regresa a uno de los lugares emblemáticos desde donde aprendió a mirar en su niñez, la plaza, desde donde enuncia: “Había una tristeza sentada en aquel banco / de la pequeña plaza / y se vino conmigo calle arriba. / Murmuraba de años medio rotos, / de noches con pies fríos, / de viajes y de amores consumados.” (823). En su adultez “esos años medios rotos” de los que hablaba en *Vista cansada* vuelven como un murmullo. Y eso le permite el recuerdo que nos lleva al siguiente poema, “Vigilar un examen” donde, desde el fondo de una clase, el sujeto se desdobra y observa su propia época de alumno: “Miro en aquel pupitre / a ese niño que fui. Estaban las preguntas / en un folio marcado con yugos y sotanas. / De memoria sabía / rezar, callar, decir que sí, perdón, / no me lo tome en cuenta.” (824) La memoria también le permite allí reconocer que el examen es sobre la historia de España, y con los ojos del presente, denuncia: “Vigilar un examen / sobre historia de España. / Ser dos ojos / de persona mayor / doctorada en antiguas esperanzas / que una vez más observa / la fatuidad, la corrupción, la falta / de pudor en los jefes de la tribu.” (825).

La niñez también regresa en “Alameda” donde expresa: “Hay algo que se agacha / hacia mí cuando corro como un niño. / La sensación extraña de crecer / mientras el mundo temeroso / se hace más pequeño. / Es algo que me da la mano / y que va por la sombra.” (844). La infancia vuelve en sensaciones, en ecos extraños que perduran en el adulto.

A *puerta cerrada* culmina con dos poemas: “Ensayo de mi propia despedida” y “Epitafio”, poemas en los que el poeta fantasea con el cierre de su obra. En el primero, la despedida significa volver a los inicios. El uso del tiempo pretérito refuerza el tono de ensoñación que tiene la anécdota: “Aguardaba paciente / para cerrar y luego / me hundía en la ciudad tomada por la noche. / Era el amanecer una intuición camino de mi casa.” (897). Y en los últimos versos, vuelve al tiempo presente: “Ahora cierro los libros y los días / como cierra el amor su propia casa.” (898). García Montero juega con retirarse, pero sabe que esto no sucederá porque lo seguiremos encontrando allí, en “su propia casa” habitado por la literatura, por los libros y la poesía. Y por eso en su “Epitafio” especula con la idea de permanecer en su rol de poeta: “Y aquí sigue sin prisa, / ante ningún altar, / padre de mundos libres, / poeta y perdonado.” (899). Las ficciones que se tejen en los poemas, nos remiten a ese joven García Montero del que habla Candel Vila en su artículo, desde donde el poema es pensado como una puesta de escena.

Hasta aquí, hemos analizado la última etapa de producción poética de Luis García Montero. En este último período comprobamos que la infancia sigue presente y se manifiesta de diversos modos. Centralmente, en sus últimos poemas se amalgama con otros tópicos o ejes de su poética, logra filtrarse y mostrarse como hecho palpable.

El cambio de siglo trajo cambios en la poética del granadino. Los poemas se construyen desde un yo poético que indaga en un tono más reflexivo y la niñez se amolda a esa lentitud. La infancia se evidencia en juegos entre la memoria y la imaginación, donde no faltan los arrebatos, las ensoñaciones y los desdoblamientos. Esto se profundiza en su libro *Vista cansada* donde el tratamiento de la infancia y la revisión de las relaciones familiares son ejes centrales. Con la manifestación de la intimidad en los poemas, encontramos una relación entre niñez y compromiso, desde donde leímos a los niños de la posguerra; considerando que en muchas ocasiones la infancia en los poemas permite el ingreso de las reflexiones en torno a lo social. En este sentido, leemos zonas inexploradas en la poética del autor, porque pensamos que el tratamiento estético de la infancia le permite mostrar posiciones ideológicas y políticas e indagar en las preocupaciones personales y colectivas.

Por otra parte, observamos que la infancia se manifiesta desde el rol paterno, pero también es García Montero quien se pone en rol de niño al pensar en sus maestros y en su tradición poética. Los relatos de infancia que García Montero había narrado en sus producciones de los años 90 vuelven aquí fragmentados, en una lengua donde la infancia hace su irrupción. Por ello, no faltan los ejes autoficcionales desde donde leer los retratos del entorno familiar, el niño como alteridad y como extrañamiento.

Hacia el final encontramos algunos gestos infantiles que como acontecimientos de lengua o como murmullos, regresan al poeta a sus inicios, allí donde comenzó su educación sentimental. Como él mismo ha dicho en una entrevista de comienzos del segundo milenio: “Lo bueno de la literatura es que bucea en los huecos” (Scarano, 2001: 313). Creemos que los dibujos imaginativos de infancia emergen en la poesía de Luis García Montero colaborando con esa visión: cuestionan el orden del mundo, bucean en los huecos, dislocan mostrando la otredad, reordenan la experiencia y el modo de mirar el mundo; en otras palabras, construyen “otra sentimentalidad.”

#### 4. La infancia, «ese grifo mal cerrado»

##### Resumen del capítulo

En el siguiente capítulo revisamos los principales estudios que se han escrito con relación a la obra poética de Fernando Beltrán. La crítica aborda su poesía desde los postulados del *sensismo*, pensándola como estética opositora del ideario novísimo (Bagué Quílez, 2006; Iruvredra, 2003, 2007); a partir de una poética del hombre “entrometido” o del “hombre de la calle” (Sánchez Torre, 2001, 2007, 2011, 2017; Prieto de Paula, 2002), así como también revisando el tópico amoroso y el urbano desde donde el poeta teje voces contestatarias (Scarano, 2006, 2009; Galván, 2008).

Para analizar su obra, leemos un primer bloque con su poesía de la década de los años 80, en la que se incluyen: *Aquelarre en Madrid* (1983) y *Ojos de agua* (1985). Una segunda parte donde nos centramos en su producción poética de los años 90: *Gran vía* (1990), *El gallo de Bagdad* (1991), *Amor ciego* (1995), *Bar adentro* (1997) y *La semana fantástica* (1999). Por último, indagamos en su poesía de los años 2000 y sus derivas: *El hombre de la calle* (2001) –antología donde se incluyen sus poemas inéditos de *Parque de invierno* escritos en 1996–, *El corazón no muere* (2006), *La amada invencible* (80 poemas incurables) (2006), *Poemas rebeldes* (2011) –publicados en dos antologías y escritos entre los años 1992- 2009–, *Hotel vivir* (2015) y su última producción en prosa, *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017). De este modo, la investigación incluye todos los textos que se presentan en la edición de *Donde nadie me llama (Poesía de 1980-2010)* de Hiperión (2011) y se agregan algunos textos que fueron publicados con posterioridad a esta poesía reunida y que son productivos en esta indagación.

En el análisis nos detenemos en la aparición de las infancias visibles como de las infancias imaginarias a partir de las que surgen diversas figuraciones: los niños en los enfrentamientos globales, la niñez marginada, el niño de la calle y las relaciones entre la infancia, la intimidad y el universo familiar.

En el año 2004 Fernando Beltrán leyó sus poemas en la ciudad de Mar del Plata, como invitado especial en el Congreso CELEHIS. En el marco de ese encuentro, Natalia Corbellini le hace una entrevista al poeta, que luego publica dos años después. Y en uno de los pasajes de la misma, en un momento de digresión, el poeta expresa:

Escucho al fondo la música de Kroke, un grupo de música de cámara polaco, violín, viola, acordeón, percusión, un grupo excepcional, y dentro del disco el tema 4, se llama “Tiempo”, repetido una y otra vez. Me entusiasma, música que avanza mientras al fondo suena como una especie de tic tac o péndulo de reloj de pared, con el mismo sonido que hacen los grifos mal cerrados en mitad de la noche. Ese goteo. Quizá mi infancia sea un grifo mal cerrado, por eso gotea aún en tantos poemas (...) (2006: 9)

De este modo, nos apropiamos de su metáfora para titular este capítulo porque consideramos que la infancia aparece de manera constante en su producción poética, constituyéndose en un eje imposible de evitar, desde el que se impulsa un estilo particular en su programa poético.

#### **4.1. Fernando Beltrán en la serie crítica**

El poeta asturiano Fernando Beltrán nació en 1956. A lo largo de los años publicó más de diez poemarios. Su obra ha sido traducida parcialmente a más de quince idiomas y de forma completa al francés en un libro titulado *L'Homme de la Rue* por la editorial L'Harmattan. Pero además de poeta, también se lo reconoce como “nombrador” por el trabajo creativo que impulsó al fundar el estudio *El Nombre de las Cosas*<sup>18</sup> y por su labor como profesor del Instituto Europeo de Diseño. Como plantea Corbelli (2006), la conjugación de esas actividades donde se cruzan la publicidad, el diseño y la creación proyectan una dimensión particular a los modos de circulación de la palabra poética en su entorno.

Además, Beltrán ha sido fundador del *Aula de las Metáforas*<sup>19</sup> una biblioteca poética a la que el autor donó más de mil quinientos ejemplares, y que se encuentra ubicada en la Casa de Cultura de Grado en Asturias.

Los principales estudios críticos sobre la obra de Beltrán son impulsados por Leopoldo Sánchez Torre (2001, 2007, 2011, 2017) quien propone que la composición de

---

<sup>18</sup> Para conocer su estudio *El nombre de las cosas* <https://elnombredelascosas.com/>

<sup>19</sup> Para conocer el *Aula de las metáforas*: [https://www.bibliotecaspublicas.es/grado/bpes\\_colaborar.htm](https://www.bibliotecaspublicas.es/grado/bpes_colaborar.htm)

los libros del autor se acomoda a las variaciones de un mismo tema: “las complejas concreciones de la vida de un individuo en su edad intermedia” (2001: 25). De aquí que la antología del poeta que Sánchez Torre prologa se llame *El hombre de la calle* (2001) el cual remite a ese radical protagonista del poema que intenta acercarse al mundo cotidiano, tanto en su vertiente personal como en su faceta social. Como sostiene Sánchez Torre (2001), una poesía que, sumergida en la marea urbana, impone un ritmo asfixiante y constituye un espacio descarnado. Por ello, las referencias son a una poesía *entrometida*, membrete que también remite a uno de los manifiestos que el propio poeta publica en la Revista *Leer* (1989) bajo el título “Hacia una poesía entrometida”. Además, en el estudio preliminar de la obra reunida de Beltrán, Sánchez Torre (2011) profundiza estas cuestiones apelando a que:

Los versos de Beltrán son, podríamos decir, los versos del caminante, un caminante que, «acompañado a solas», pone las calles en el mapa del poema, deambula por los espacios abiertos y por los reductos públicos y privados de la sociabilidad urbana para inventariar, pero sobre todo para inventar, una ciudad a la medida del hombre de nuestros días, con todas sus fortunas y con todas sus adversidades. (15)

Ángel Prieto de Paula (2002) también alude al término de poesía “entrometida” porque, desde la mediación, el poeta consigue amalgamar un intimismo crítico y una estética expresionista que subvierten la aparente tranquilidad del mundo.

Otra arista importante desde donde se revisa la poesía de Beltrán se relaciona con contrastar los postulados del *sensismo* con el ideario novísimo. Bagué Quílez (2006) reconstruye el recorrido del poeta desde sus inicios en el movimiento *sensista* hacia la construcción de una estética personal, la poesía entrometida. Para este autor:

La evolución estética de Fernando Beltrán es solidaria con el regreso a los temas sociales. Sin embargo, el autor no asume la preocupación cívica como una opción predeterminada, sino como el resultado de la apertura de su poesía a todos los estratos de la realidad. En este aspecto, Beltrán se separa de la lírica socialrealista de la inmediata posguerra. Para él, la adopción de una vertiente ideológica no implica la renuncia al intimismo ni a la emanación subjetiva. Si bien en su actitud subyace una réplica a la liquidación posmoderna de todos los valores, Beltrán acota los límites de la utilidad de la poesía al señalar que la comunicación con los otros han de ser los únicos preceptos morales a los que debe ceñirse el poeta, aun cuando la creación lírica desconoce a menudo cuál es el sitio en la sociedad actual o cuál podría ser su misión en el futuro. (2006: 120-121)



Además, Bagué Quílez se centra en el análisis de *La semana fantástica* (1999) como muestreo de una perspectiva de compromiso en la última poesía española. Desde allí analiza la versatilidad estilística de Beltrán y cómo consigue una propuesta poética singular desde donde reflexiona sobre los conflictos del presente y de sus injusticias desarrollando una subjetividad fragmentada que no renuncia a la perspectiva íntima pero que también se edifica en un espacio de incertidumbre moral.

Por otra parte, Scarano (2006) escribe la introducción de la antología del poeta *La amada invencible (80 poemas incurables)*. Allí, analiza su poética amorosa reconociendo en esos poemas la reelaboración de tópicos retóricos de la tradición poética, como lo son el amor relacionado con el combate y la guerra, el amor como una enfermedad sin cura y la amada como la triunfadora invencible de la lucha. Pero también se detiene en la observación de tres motivos peculiares que desde su perspectiva se convierten en “verdaderas *alegorías de la pasión* en su escritura.” (13). Se refiere a tres núcleos semánticos fuertes desde donde el poeta construye historias fragmentarias: el primero está relacionado con el campo semántico de la ropa, con el vestirse y el desvestirse; el segundo, con el emblema del agua y sus metáforas; y un tercero cubre las asociaciones con el alcohol, los bares y la noche. Según la investigadora, desde estas tres aristas se construye el tópico amoroso, siempre atravesado por la sucesión cronológica del tiempo.

Hacia el final del análisis, comprueba que la antología excede los itinerarios de la aventura amorosa porque el poeta logra involucrarnos en esas historias mínimas, cargadas de pasión y de anécdotas domésticas. Como plantea: “Estos poemas hacen su *residencia en el cuerpo*: se acompañan a nuestro paso y en la voz que los pronuncia, nos soñamos mejores, desnudos de prejuicios y tabúes, jugadores apasionados en esa eterna apuesta que es la vida a pesar de sus sombras.” (35)

Araceli Iravedra (2003) recupera la apuesta poética de Beltrán como una de las voces que reacciona separándose de la *poesía de la experiencia*, con la aspiración de convocar en los versos una mayor presencia del hecho social. Esta cuestión es analizada con mayor profundidad unos años después (Iravedra, 2007a), donde integra su poesía en el movimiento experiencial, pero caracterizándola como una propuesta de fuga de dicha tendencia.

Otros artículos que han indagado en la poesía de Beltrán se relacionan con el tópico urbano. Galván (2008) lee cómo el poeta construye voces que muestran las contradicciones del sujeto posmoderno en el escenario urbano, centrándose en el análisis del poemario *La semana fantástica* (1999).

Y en esa línea, Scarano (2009) incluye los poemas de Beltrán como una de las voces inconformistas del *aquelarre urbano*, retomando el título de uno de sus primeros poemarios, *Aquelarre en Madrid* (1983). Allí, la autora dialoga con las reflexiones hechas previamente por Araceli Iravedra y agrupa la producción de Beltrán dentro de esas voces neosociales y urbanas que ensaya nuevos registros de la denuncia política, la sátira, la parodia, el humor corrosivo, el antagonismo.

Desde esa perspectiva, cataloga su poesía como una voz que, sin pertenecer de lleno a la *poesía de la experiencia* logra aunar sus aspiraciones con las propias de los hiperrealismos urbanos del nuevo milenio. En este sentido, lee a un poeta que desde una postura “inconformista” posee una faceta complementaria en el escenario poético, porque desde sus juegos autoficcionales y un tono cercano al de la confesión, consigue que el protagonista de sus poemas fusione la dimensión privada y personal con la esfera pública, social y hasta política. En este sentido: “su programa poético apuesta a producir un efecto crítico y testimonial sin dogmas previos ni afiliaciones explícitas.” (5).

En síntesis, observamos que ninguna de estas configuraciones críticas indaga en cómo aparece la infancia en la poesía de Fernando Beltrán. Por ello, consideramos que el siguiente análisis se constituye como un aporte para enriquecer los estudios sobre su poética. La poesía “entrometida” de Beltrán abre las posibilidades imaginativas del lenguaje, y desde allí la infancia hace su aparición. Como adelantamos en el resumen de este capítulo, entre las infancias visibles y las infancias imaginarias registramos diversas figuraciones: los niños en los enfrentamientos globales, la niñez marginada, el niño de la calle y las relaciones entre la infancia, la intimidad y el universo familiar.

#### **4.2. La poesía de los años 80: *Aquelarre en Madrid* (1983) y *Ojos de agua* (1985)**

Fernando Beltrán entra en la escena literaria española con la publicación de su poemario *Aquelarre en Madrid* (1983), libro por el que recibe, un año antes, el galardón de Accésits del Premio Adonáis.

El libro se construye como un paseo nocturno por Madrid donde la geografía urbana es la protagonista. Tal como veíamos en el primer poemario de García Montero (1980), aquí también se presenta la figura del *flâneur* contemporáneo que como “observador apasionado” (Baudelaire, 2019) merodea por las calles de la ciudad. Como sostiene Sánchez Torre (2007), se trata de:

(...) un libro alucinado, onírico y visionario, pero que habla de una ciudad tangible y de sus habitantes, del Madrid contradictorio, hostil y cordial –«manicomio de prisas», «jungla

de acero sin sentido», «amante»— en el que el poeta y sus personajes gastan las horas y que se convierte de ese modo en el emblema de la vida íntima y de la vida en comunidad” (96).

Como leemos a continuación, en el primer poema titulado “Madrid” donde el caminante hace reclamos a la ciudad y desde donde se atisba una figuración de infancia:

Quizá mienta al decir manicomio de prisas  
esta jungla de aceras sin sentido madrid  
veinte gritos al sur cuando el destierro  
    mapa que nos sugiere  
prendido en la pared de la segunda tarde  
una escarpia muy honda yeso de la ebriedad  
y hay que nombrar que ayer te despreciamos  
eras la novia rica que a uno obligan  
    sea dicha la verdad  
tampoco hiciste nada por abrigar el frío  
sabías que en lo nuestro iba agenda de citas  
y supiste aguardar  
veterana de quejas  
tu sed colmada en llanto de raíles  
    tantos que como yo  
primera voz apenas niños  
atocha estación del norte mediodía  
jugándonos el trébol de cuatro hojas al regreso  
    barro de las entrañas  
la lluvia de mis verdes escondites  
y nos pudiste ahorrar esfuerzos  
tú conocías la quinta piel de la mentira  
    no me gustó te lo aseguro  
y suficiente siempre suficiente  
el tiempo a favor y tu sombrero al viento  
con la energía solar  
qué importa el número de altura líneas aéreas  
dormitorios de cal las cicatrices  
alicatada en plazos la moqueta  
de ascensores que sangran hasta el último  
garaje de las noches donde aparcar el día  
ay ciudad madrid amante cuántas cosas (2011: 27-28)

La infancia se presenta como una referencia fugaz en el que se desliza una anécdota donde los niños vuelven por la estación de Atocha embarrados. El poema muestra un estilo particular que luego caracterizará todo el poemario: la falta de signos de puntuación y mayúsculas, el rompimiento de las estructuras sintácticas, los espacios en blanco en los versos, las metáforas y las metonimias, el corte abrupto de los versos a partir de los encabalgamientos. Como apunta Scarano (2009): “asistimos a un avance

sonámbulo de versos sin digresiones ni paréntesis, con la simbología de la “*ciudad-matadero*” (Cañas), en un torrente expresionista que lo conecta en varios puntos con la escritura lorquiana de *Poeta en Nueva York*.” (6). Los versos nos producen un extrañamiento no solo por la disposición de los procedimientos mencionados sino también por el “modo de enhebrarse que se opone a la idea de orden.” (Pietro de Paula, 2002: 38).

En este sentido, el caudal de palabras que muestran el desconcierto y el desbarajuste de la ciudad, parecen brotar ahora desde una adultez, pero estar latentes desde la infancia, como enuncia en el poema “Palabras (I)”: “la grata muchedumbre de unos pocos / me ha dejado sentar en cualquier banco / y he escalado la ruta de los pies / a la hondura del ojo donde aguardan / desde el tiempo del niño / las palabras.” (33)

Como el mismo poeta expresa en la entrevista que citamos al inicio:

El libro que escribí a los veintitrés años y donde dejé... tanto. Una catarsis, un vómito, un abrirme por dentro desde la juventud a lo largo de aquellos días tirado a la intemperie, recorriendo Madrid día y noche, sin regreso a casa, buscándome, ahogándome, regresando luego ya con forma más o menos de barco, salvado... (Corbellini, 2006: 8).

Con esta catarsis urbana que brota con palabras guardadas desde la infancia, el poeta funda su estilo poético, cuestión que también confirmamos en la recopilación de la poesía completa, donde *Aquelarre en Madrid* figura como su primera producción poética y no incluye sus dos libros previos, nos referimos a *Umbral de cenizas* (1978) y *Corteza de la génesis más cierta* (1981).

Dos años después, el poeta publica *Ojos de agua* (1985). Aquí nos encontramos con un poemario alejado de la dimensión social y dispuesto desde los primeros versos a indagar en la intimidad, siendo uno de los autobiográficos de toda su producción. El libro se abre con el siguiente verso: “Confieso que el recuerdo es obligarse”. La idea de la confesión en primera persona plantea necesariamente la presencia de un “otro” a quien dirigir el discurso. Sabemos por Foucault (1983) que la confesión articula:

un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo que torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación. (78)

En este sentido, el inicio del poemario con una confesión propone la construcción de una verdad que no está garantizada como indiscutible sino como una verdad unida al vínculo entre quien habla y aquello de lo que habla. De igual manera y siguiendo a Foucault (1983), entendemos que “la instancia de dominación no está del lado del que habla (pues es él el que está coaccionado) sino del que escucha y se calla; no del lado del que sabe y formula una respuesta, sino del que interroga y no pasa por saber.” (79). A partir de esta idea, nos pensamos como ‘lectores-escuchas’ interrogados por las palabras del poeta, como los protagonistas a quienes va dirigida la confesión, y de algún modo nos situamos como interventores o juzgadores de una lectura que sostendremos como ‘verdad’ poética confesada por un sujeto.<sup>20</sup>

La construcción de la niñez en *Ojos de agua* comienza como tópico ligado a la confesión, como leemos en los primeros versos: “Confieso que el recuerdo es obligarse. / Prender la vista atrás hacia adelante, / encarcelar el olvido / en el terco rescate de los juegos.” (63) Son los “juegos” los que pueden rescatar el olvido y es a partir de ellos que el enunciador recuerda. Esta idea se refuerza a partir del epígrafe al comienzo del poemario: “Los charcos fueron nuestro primer juguete. Campo de San Francisco, Oviedo.” (62). El paratexto da la pauta de cuál será el paisaje en el que se liberará el recuerdo. Como sabemos, su ciudad natal es Oviedo, o como él mismo responde ante la pregunta por los nombres preferidos que creó: “en lo personal LLOviedo, yo, lluvia y Oviedo, los tres conceptos unidos que suponen mi infancia, mi base, mi territorio mítico” (Experimenta, octubre del 2004).

Entendemos que el paisaje húmedo y lluvioso de la niñez del poeta será un elemento fundamental que se presentará como una constante en su obra. Es así como, luego de la confesión, podemos leer: “Me dices que te cuente, y he de hablarte / algunas lluvias previas.” (63). Esa direccionalización del discurso a una segunda persona singular constata la necesidad de un “otro” que escuche lo confesado, así como también se presenta la idea de la lluvia como sustantivo recurrente y primordial del poeta.

El territorio lluvioso de la infancia será el espacio elegido para la instauración de una poesía de la confesión, lugar desde dónde el adulto se siente interrogado. Como leemos en “Mar de mares”:

---

20 Consideramos que: “El sujeto no es pues, reflejo directo de un individuo empírico. [...] Es un espacio de cruce de múltiples factores, ambivalente y multifacético, pero que está signado por la pulsión de la figuración, de la corporización, de la voz y la mirada: se construye un sujeto con los restos del sujeto que produce, del sujeto que lee, de los numerosos sujetos que habitan los discursos en su articulación en formaciones socio-lingüísticas.” (Scarano: 2000:20).

Aprendíamos a sumar palotes  
justo por aquel tiempo.  
Uno, dos, infinitos, nuestros charcos  
medían de eslora la regata exacta  
de un barco de papel, la superficie  
para el puntual castigo de las madres  
hartas de tanta natación de suelas.

Nuestro mar era un mar hecho a medida,  
hasta dábamos pie en el más profundo  
abismo de sus peces  
nunca ciertos. (71)

Y luego, leemos en “Canción fantasma” la unión entre esa mirada de niño que jugaba con un mar inventado por la lluvia y la mirada que se ubica en la adultez, cuando expresa: “He mordido los charcos sin rendirme / al capricho de un sol que nunca duda. / Me iluminó la sombra” y culmina: “Soy un barro de suelas que reinciden / en la nube sin gloria de las causas perdidas”. (87-88)

A medida que avanzamos en la lectura, damos cuenta que el poemario se construye desde lo autobiográfico sin perder su veta de invención<sup>21</sup> y contiene una alternancia entre un pasado memorado: “los charcos fueron nuestro primer juguete”, que se convoca en un presente: “Confieso que el recuerdo es obligarse.” (62-63).

Esta conjunción plantea también ciertas particularidades en el poemario de Beltrán. En las primeras líneas, el recuerdo se exhibe como una obligación: el sujeto es como una máquina que debe “Prender la vista atrás hacia adelante” (63), pero en los versos posteriores el recuerdo comienza a relacionarse con el tropiezo, es decir, surge como un acontecimiento inesperado. Así lo leemos en el poema llamado “Cárcel del tiempo”: “Asumo que el poema es la balanza. / Rastrearle a un espejismo su pasado / es tropezar el fiel de su presente.” Y luego, en el titulado *Ojos de agua* nos remite: “Estamos porque fuimos, / buscarse ahora es tropezarse hallado.” (63-65). Observamos que el sujeto que enuncia siente el atropello del tiempo y desde la mirada del adulto plantea: “Crecer es este álbum de sumar ausencias” y luego agrega “El corazón crecido, / la piel madura de los tigres, / la domada criatura de mis años”. (65) El recuerdo como algo inminente continúa en “Escalera de caracol”, poema en el que leemos:

Memoria es un chaval con los daños crecidos.

---

<sup>21</sup> Como expone Iravedra (2007) coincidimos en que “El libro intimista *Ojos de agua* (1985) [tiene] una mirada elegíaca al paraíso perdido de la niñez, se acomete de hecho con un lenguaje que se aviene mejor a la modulación experiencial del relato biográfico, pero la singularidad del poeta todavía se muestra en una escritura que no pierde su audacia imaginística ni elimina ocasionales transgresiones a la gramaticalidad.” (273).

La edad que en sus recreos repasa las cartillas  
jugando al escondite con el balcón del tiempo.

La ciudad de mis charcos y ese parque  
donde perezas tristes de los cisnes  
convencieron al agua la añoranza  
de este niño que clama mi hombre enfermo.

Los pies al borde justo de una inmensa caída.  
En picado las alas de la mirada adulta.

Ha cesado la lluvia, resucitan  
los mismos caracoles.

De cuando en cuando el sol y las carreras  
de todos los muchachos al encuentro  
de la magia escondida en los ladrillos.

A coro la canción y sobre el duende  
sigilo de las tapias los deslices  
de aquella procesión de calendarios  
prendidos al barómetro del día.

Regresar es a veces, sin quererlo  
doble filo de luz.

De caracol col col las escaleras,  
bajar mudos, temblando, más despacio,  
dejar la húmeda estela en los peldaños  
y asomarnos desnudos al vacío.

No hay vértigo más hondo  
que un mirar sin ser vistos  
por el niño que fuimos. (67-68)

La figura de la infancia se presenta como una hondonada desde la cual el adulto se siente interrogado y por eso allí vemos el tropiezo, el vértigo, lo abrupto y desconcertante de la implicancia de caer en ese hueco; de caer en la mirada de esa niñez, así como también desde allí se sostiene que la “memoria es un chaval con los daños crecidos” (67). El “daño” también funciona como central a la hora de plantear interrogantes y permite que la infancia se sostenga desde la alteridad, como se refuerza con los últimos versos del poema. La infancia también se presenta aquí como irrupción de la lengua, con los sonidos que regresan, cuando expresa: “De caracol col col las escaleras” el eco de las canciones de infancia y la lengua en búsqueda de significantes. En el poema que continúa, “Ángel de la guarda”, leemos:

Dónde la dulce compañía del ángel.  
Medianoche.  
Tan sólo una llamada y se le hielan  
los brazos a aquel corro.  
Patatitas y limones.  
Como comen los señores, alguien muere.

Ni el llanto sirve ya  
para secar al aire la tristeza,  
la humedad relativa de estos raptos  
que nos llueven a veces.  
A cántaros, a chorros,  
a mantas que nos abrigan,  
a trombas de un silencio que te encharca.

De pena, de espantado,  
de trueno que te muerde hasta la savia,  
de barro que no sabe de formas  
y no asistió jamás a clases de cerámica.

Achupé, achupé,  
se miran a los ojos,  
alguien falta.

Y ahora entienden los lutos del paraguas,  
el porqué de la noche en los cristales  
y ese frío que hacen las persianas cerrándose.

Dónde la dulce compañía del ángel. Dónde.

Desde el cielo de un tiempo que se apaga  
caen las gotas de antaño,  
plenas de agua (69-70)

El interrogante del comienzo dialoga con la muerte, como leemos “alguien falta”, “alguien muere” y al final se reitera: “Dónde la dulce compañía del ángel. / Dónde.” El signo de interrogación falta, pero la pregunta nos interpela como lectores. Y también la interpelación se construye en el desdoblamiento porque el niño es observado desde la distancia: “Tan sólo una llamada y se le hielan / los brazos a aquel corro.”

La respuesta es dada por el mismo sujeto poético, quien expresa: “Desde el cielo de un tiempo que se apaga / caen las gotas de antaño / plenas de agua” (69-70). La culminación del poema nos confirma la idea de que el desborde se comprende a partir de lo recordado, así como también son esclarecedores los versos anteriores en los que leemos: “Y ahora entienden los lutos del paraguas, / el porqué de la noche en los cristales



/ y ese frío que hacen las persianas cerrándose.” (70). El intento de respuestas y de comprensión del duelo, se construye desde el “ahora” de la adultez.

Otra cuestión interesante que se destaca en este poema es el juego intertextual que se propone con un canto de la poesía popular llamado *Al corro de la patata*, que expresa: “Al corro de la patata / comeremos ensalada / lo que comen los señores / naranjitas y limones / ¡Achupé! ¡Achupé! / Sentadita me quedé” y comprendemos que la recuperación de éste en el poema de Beltrán desde la selección léxica, no es inocente: “corro”, “patatitas y limones, como comen los señores”, y “achupé”. Lo que más impacta en el poema de Beltrán es la unión del canto alegre con la muerte, como leemos en los versos: “Como comen los señores, alguien muere” y “Achupé, achupé /se miran a los ojos, /alguien falta”. (69). La infancia se filtra allí en esas canciones, a modo de irrupción en una lengua que busca respuesta a lo que intuimos refiere a la muerte materna. La mirada que surge de la niñez se amalgama con los temas que preocupan al sujeto en la adultez: la muerte, la soledad, el vacío, la falta.

Por otra parte, la tensión entre la mirada adulta y la mirada de niño también son primordiales a la hora de pensar en esta poética, como leemos en “Tamaño de los patios”: “Qué misterio la vista / Sus temores delante, hacia atrás tan osada / ensanchando los mitos con raseros extraños.” (77). La mirada del sujeto poético cambia, el patio ya no es lo que era en su niñez, la percepción del adulto es diferente. Como agrega en los versos de ese poema: “Este patio no puede / ser el mismo de entonces, tan pequeño, tan poco, / tan mentira de todos los engaños del hombre / que creciendo confunde geografías con mapas.” (77).

Esta diferenciación entre las miradas de la niñez y la adultez, también se remarca con la inocencia de los juegos tan ficticios como realistas, como se formula en los versos de “Lenguaje de los rastros”: “Soñábamos ser altos / para asustar a todos los enanos del parque. / Corríamos palomas, regateábamos árboles, /mordíamos las minas para sacar más punta / al tesoro escondido en la entraña del lápiz” (85).

Comprendemos que el sujeto poético se observa a sí mismo como un reincidente a los momentos de la niñez y esta idea es la que también está presente cuando se memora, leemos en “Augurios”: “Uno crece hasta que crece, / después ya todo es volverse” (73) o en “Lenguaje de los rastros”: “Este paso hacia atrás que es seguir adelante / reencarnado de pronto” (85). Esa reincidencia se encuentra siempre liada a una necesidad: mirar el pasado es parte del presente y del futuro, aunque se entiende que el hecho de memorar nunca es alcanzado con los objetos antiguos revisados en el presente, como leemos en

“Álbum sin foto”: “La memoria del agua no se encuentra / al acopio de todos cuantos quieran / secuestrarla de un álbum” y más abajo sostiene “Memoria es esa foto que no se enseña a nadie” (83). Esta idea nos da la pauta de que existen zonas del espacio privado que rozan lo inefable y que memorar es una actividad subjetiva y personal tan propia que no puede encontrarse en una foto, sino que interviene en el sujeto en formas más amplias, mezclada con la confesión de afectos, sensaciones, tactos, paisajes, miradas, recuerdos y olvidos; la memoria se constituye, en este poemario de Fernando Beltrán, a partir de la configuración balanceada de procedimientos metafóricos y procedimientos metonímicos que renuevan el léxico.

La imposibilidad de tener ojos y realidad de niño llevan al poeta a volver a pensar en ello una y otra vez, como él mismo expresa en “Álbum sin foto”: “es probarse el ayer y equivocar las tallas” (83) así como también leemos en ese poema “Cae el día, la lluvia, la nostalgia, / los relojes que atrasan. Cae el hombre por fin. / En torno a los braseros de su propia historia / vespertina y honda se arrebujaba el agua. / Se ocultan las raíces bajo los pies de página. / No busques en el álbum” (83-84). Reconocemos que el agua que se arrebujaba honda es una imagen precisa que se conjuga con lo expuesto en un poema anterior. Es el caso de “Augurios” en el que leemos: “Un día decidí morir ahogado, nadaba vida adentro. / Fue mi primer encuentro con el hombre. / Su condición de buceador de paso/que indaga en el inútil misterio de los fondos.” (73). En estos versos puede entenderse que ese primer encuentro con el “hombre” es también la forma de reconocer todo lo ya dicho en el poemario; el sentido final es el trabajo del poeta que sin dudas es “indagar en el inútil misterio de los fondos”. La indagación es el camino de la memoria hacia la niñez y el fondo es ese misterio que nunca puede palpase a través de una foto, es el fondo que abrumba, que hace tropezar, que desborda y que se convierte en el motor de la escritura. Y en esa complejidad es donde también se trastabilla, como leemos en los versos que continúan: “Y a bordo de su idea tropieza la resaca, / el empujón del rumbo / mar adentro”. Y culmina: “Los pájaros emigran, sus soledades quedan / El presagio feroz del agua al cuello. / Será como una soga / de nubes / recibiéndonos”. (73). El miedo y la complejidad se instalan en el presente, lo que queda de lo recordado es la base desde donde se piensa el futuro. El canto del poeta unido a la complejidad de ser sujeto sujetado<sup>22</sup> a una historia, a una identidad que lo determina, también se patentiza a través

---

<sup>22</sup> Pensamos en un sujeto escindido, comprendiendo a lo que se refiere Jaime López: “no se trata de un Sujeto de conocimiento, sino de un sujeto de deseo, sujetado al deseo. Es en este orden del deseo donde los otros, ese sistema de relaciones familiares que se organiza en lo que llamamos discurso, tendrá un papel

de la angustia o la nostalgia, como expresa en “Otoño”: “Y uno duele la infancia que se aleja. / Aunque la veas marchar, nunca lo creas. / Tienen los charcos vocación de espejo, / frustrada vocación de calendarios / que cambian de postura.” (91) Volver al propio pasado siempre es posible, hallar en el espejo al que uno fue, como luego expresa en ese mismo poema “Los paisajes del alma. / Sus gomas de borrar con el andar no sirven. / El pasado se escribe, el futuro está escrito”, a partir de esto entendemos que las experiencias vividas se resignifican o se reescriben a medida que el tiempo pasa, a medida que el presente, siempre cambiante, nos interroga.

Como metaforiza Beltrán, no hay goma que borre el pasado, sin embargo, éste no es algo fijo, siempre reaparece en la inminencia, en el tropiezo del andar. La fragilidad de la identidad humana también se lee en uno de los últimos poemas denominado “Humanos de seda” en el que recupera un recuerdo cotidiano de la niñez, la espera de ver cómo el gusano que crece en las moreras se convierte en mariposa. Esta metamorfosis, pensada desde el presente del sujeto que enuncia, remarca la relación con el tiempo, leemos: “Mientras no se ovillen los gusanos / era imposible conciliar el sueño. / Y ahora al recordarlos arrastrando perezas / comprendo aquellas tardes mordeándonos las uñas, / esperando el milagro. / La vida es un incesto entre el hombre y el tiempo, / humedades del agua con humedades dentro. / Esta llave de gestos oxidados / que a la cita de hallarse ponen fecha.” (95).

La metamorfosis del gusano convertido en mariposa, también puede pensarse como la metamorfosis del niño al adulto, los cambios en la identidad, la espera de ser otro, aunque en el final de ese poema, comprendemos que:

Acudir al amor para buscar  
en su clima de dioses diminutos  
nuestra miga de calma y de moreras.

Comprar a la salida del colegio seis sueños  
y aguardar nuevamente.

El mundo es una inmensa cajita de zapatos  
con agujeros de tacto por donde abriga el aire.

La alcoba es una fiesta sin que nos demos cuenta.

La mariposa estalla  
cuando la espera duerme (95-96)

---

fundamental y fundante en la constitución del Sujeto; el que ya no es centro, sino que está determinado por ese orden simbólico que está más allá de él y lo determina.” (López: 1988: 8).

Como observamos la derrota siempre está en el centro unida a la inocencia de la niñez, el buscar en los detalles de la experiencia el consuelo o la calma, particulariza a esta voz herida que mira desde el presente de la enunciación una derrota de la niñez, una derrota que se resignifica al ser recuperada, al ser poetizada.

Notamos un juego continuo en este poemario, en el que los versos se balancean entre el ayer y el hoy pero nunca desde una distancia, el pasado aparece como un tropiezo o como un descuido y se une a la mirada del adulto. Observamos en el poema que se titula “Vamos a decir mentiras” la recuperación de hechos de la niñez:

Y aún no sabíamos qué nos gustaba más,  
si las chokolatinas o su papel de plata.

Dormíamos bajo almohadas de leche,  
soñábamos con hadas y princesas,  
escribíamos cartas a camellos  
que reinaban orientes.

La bici fue el confín  
de echar a andar la edad por causas menos ciertas.

Un día nos quitaron las dos ruedas pequeñas,  
empezó la carrera con los cordones sueltos.

Quizá fuera la vida el coco que anunciaban,  
aquel saco fantasma donde cabía el miedo.

Por eso ahora también  
el ritmo curasana que lo vendaba todo.  
Las uñas resucitan sus sarpullidos blancos,  
mi nariz se prolonga hasta inventar un sueño.

Habíamos llegado de París  
abrigándonos alas de cigüeñas,  
soplábamos las velas con más ganas  
que un cumpleaños de viento.  
Todavía los cromos no eran repes.  
La infancia es la verdad.  
Se paran, pero dejan señalado un tiempo,  
no es inútil la hora de los relojes quietos.

El mundo era redondo,  
como jugar canicas al salir del colegio. (97- 98)

El uso de los tiempos verbales en pasado con los deícticos que señalan el presente, nos muestra esa conjunción inseparable entre el ayer y el hoy, el uso del “ahora también” con “el ritmo curasana que lo vendaba todo”. También vemos la conjunción de la infancia

como verdad del presente y la mirada del mundo con la inocencia de los juegos de ese entonces. Pese a esto, es importante destacar el título del poema “Vamos a decir mentiras”, el cual convalida la idea de que la infancia nunca fue una simplicidad, nunca fue la verdad ni tampoco el mundo algo sencillo donde jugar, sino que esos detalles son los que evaden otras verdades, el protagonista que enuncia decide no finalizar con los contactos más terribles o tristes de la niñez, sólo nos deja esbozado en el título que esa no es la visión verdadera. Los versos finales que meditan sobre el paso del tiempo refuerzan la reflexión con el uso del hipérbaton.

En síntesis, en *Ojos de agua*, la experiencia se instaura a partir de la confesión del poeta, entre el ayer y el hoy, entre los interrogantes que vuelven, entre el juego que siempre implica la escritura. Como hemos expuesto al comienzo, quien enuncia una confesión libera y salva su discurso, genera un vínculo indiscutible entre él y aquello de lo que habla. Encontramos en esta confesión poética, un recorrido en el que se ubica como eje central a la niñez que, en el vínculo con la imaginación y la memoria, inaugura un acto poético donde se privilegia la configuración de un espacio personal.

En este primer apartado del capítulo analizamos los poemarios que Fernando Beltrán publicó en la década de los años 80. Comprobamos que en ellos la infancia es un eje que ingresa desde distintas aristas.

En principio, la infancia se dibuja en los pliegues del territorio urbano, desde donde brotan las palabras que se atesoran desde el tiempo de la infancia. Recuperarlas va de la mano del uso de ciertos procedimientos como los juegos de palabras, las inversiones del sentido, las asociaciones inesperadas o las enumeraciones caóticas que apelan a definir su estilo personal.

Por otra parte, también observamos que la infancia se dibuja desde la construcción de una mirada adulta que leemos en clave autobiográfica. La confesión y los recuerdos, mediados por la imaginación, juegan con lo temporal. La niñez regresa en esos intersticios temporales como otredad o como tropiezo para mostrar el dolor, el duelo o la falta. Pero también vuelven como eco y homenaje al territorio mítico al que el poeta retornará en diversas ocasiones, su ciudad natal, Oviedo.

#### **4.3. La poesía de los años 90: *Gran vía* (1990), *El gallo de Bagdad* (1991), *Amor ciego* (1995), *Bar adentro* (1997) y *La semana fantástica* (1999)**

A inicios de la nueva década, Fernando Beltrán publica *Gran vía* (1990), con poemas que escribió entre 1987 y 1988. Si en *Aquelarre en Madrid* la ciudad es reconstruida principalmente en la noche, aquí el caminante recupera su dimensión diurna. Como sostiene Iravedra (2007a), en este libro:

la integración precaria del yo ficcional en la urbe moderna es relatada con el ritmo de un verso libre de avance vertiginoso, desbordado de enumeraciones caóticas, fragmentado en la frágil enhebración gramatical, que sirve verbalmente al acontecer frenético del vivir contemporáneo y a la representación fragmentaria de la «ciudad sumidero» construida en el poema. (274)

Por su parte, Sánchez Torre (2001) plantea que este poemario muestra las contradicciones de nuestro tiempo, donde la gran ciudad es el territorio de los miedos, los fracasos y la soledad de los hombres. Como leemos en uno de los primeros poemas: “el cigarro de un tiempo / colectivo y vacío, / paradoja de huellas que se estorban / sin mirarse, de gentes / que no saben dónde ir.” (104)

Es en ese deambular constante donde este flâneur recupera su mirada infantil, desde donde los lugares comunes toman vida: “Entre sesión y sesión / se desperezan los cines, bostezan / por sus bocas abiertas” (107) o como leemos en otro poema que se agrupa con otros, bajo el título “Barrio Sur” donde nos invita a mirar las escenas desde la pelota de un niño:

Si lo miras  
desde el balón de un niño  
ese trozo de tierra  
tiene mil porterías  
para iniciar el juego, gloria  
entre estas cuatro piedras,  
entre aquellos dos postes  
de la luz o hasta oscuras  
de esas latas de aceite, casas  
con los pies de barro (123)

El poema sigue con la descripción de las calles y los barrios donde el poeta nos invita a mirar las escenas: “alzas / la vista hacia algún bloque / y hallarás siempre a alguien / espiando las sombras” (124) porque la ciudad es como un cuento de nunca acabar:

y este sí que es el cuento  
de jamás acabar  
mientras sigue el balón  
de oxígeno infantil  
buscando fusilar

el paredón del tiempo, manos  
arriba y bocabajo  
de la ropa tendida  
goteando el vacío  
de los bolsillos fuera, jungla  
de los monos azules  
y una prole de tallas  
probándose las sogas de la cuerda,  
no hay música en el paso  
subterráneo de un día  
a la inquietud siguiente  
pero insiste la lana  
de compartirse a medias, niños  
que regatean la noche,  
parejas que se quitan  
la palabra con besos  
y terrazas oscuras  
que dan voces al aire  
para anunciar la cena (124)

El ritmo del poema amplifica lo que se observa en la ciudad, las palabras consiguen girar como el movimiento de la pelota del niño, y con la ligazón de las metáforas, las enumeraciones y los encabalgamientos se amplifica esta mirada sobre la ciudad. Porque como enuncia en el último poema, titulado “Terminal”:

el plano inabarcable  
de la ciudad que pienso,  
no nos queda otra puerta  
abierta, coleccionistas del aire  
que respiramos, niños  
que han crecido y aún juegan  
a dejarse engañar por los transbordos,  
por el túnel sin fin y la balanza  
trucada del amor, ese incendio  
con salida obstruida  
por los mismos que quieren  
huir pero no estar  
en la lista de ilesos, seres  
que a las diez de la noche  
desabrochan la vida en los portales  
y se dejan besar entre las ruedas,  
neumáticos pinchados  
y cascos de botella  
buscando aparcamiento,  
esta calle es la nuestra,  
bloques a cada lado  
y hasta cuatro escaleras  
con diez puertas por planta  
y seiscientos buzones

esperando sus letras,  
barren ahora el local  
y las luces comienzan  
a apagarse, una a una,  
colillas con carmín,  
envoltorios de azúcar  
y palabras que duermen,  
quédense con las vueltas,  
me basta con el eco  
de mis propios tacones  
abrigando el futuro  
que es posible comience en el azar  
de tropezarse adrede, brindis  
resonando en la acera,  
farolas que sonríen  
y este grato sentirme  
acompañado a solas (140-141)

Ese cuento de “jamás acabar” que veíamos en el poema anterior, aquí consigue culminar, y el poema recoge los restos de una ciudad que se imagina, donde los niños ya no lo son pero que simulan serlo, donde todavía queda espacio para el juego.

Un año después de *Gran Vía*, el poeta asturiano saca de imprenta *El gallo de Bagdad* (1991), libro que nace –como él mismo cuenta en las primeras páginas– horas después de comenzar la “Guerra del Golfo” y luego de ver el informe de la cadena CNN en el que un periodista expresa que Bagdad es una ciudad tan surrealista, que hasta un gallo canta en mitad de un ataque de avión. Después de este comentario, el poeta enuncia:

Estremecido tras el comienzo de las hostilidades, me acosté sin conseguir conciliar el sueño. Inquieto y desvelado, no dejaba una y otra vez de pensar en el futuro, en la barbarie, en el gallo de Bagdad y en los curiosos, carnívoros y paranoicos que hemos llegado a ser los hombres, capaces de creer más surrealista la imagen de una criatura cantando a su hora, que la existencia a esa misma hora, y sin aviso previo, de un feroz bombardeo. (2011: 145)

Desde estos “poemas urgentes” el poeta bucea por el conflicto social, denunciando explícitamente lo terrible de los enfrentamientos bélicos. Con un tono directo e incisivo, la infancia hace su aparición. En el poema “Testimonio” leemos:

La ciudad estaba encendida  
como un inmenso árbol de navidad.  
Como si fuese un cuento más  
de las mil y una noches.  
Como si hubiera niños allá abajo



y los regalos  
les llovieran desde el cielo.  
Como si entre serpentinas  
y bengalas de pólvora  
treinta papás Noel  
con trineos de hierro  
hubieran ordenado  
que esa noche era fiesta para todos (148)

Observamos que las imágenes se unen desde la ironía: el oxímoron creado entre la fiesta de la navidad, fecha en la que en occidente se festeja el nacimiento del niño Jesús, ligada a la caída de las bombas y los soldados caracterizados como papás Noel; potencian las imágenes del horror y de denuncia de las muertes de la guerra.

En otro poema titulado *Corresponsal* leemos:

Hacía frío en Jordania  
y en los campos  
palestinos temblaban  
de miedo hasta en las lonas de sus tiendas  
de campaña y cruz roja.  
A las cero hora cuarenta de la noche  
(hora española)  
Cayó el último grano.  
Hasta entonces la guerra  
era sólo un reloj de arena en el desierto  
de los niños durmiendo  
(hora española) (152)

En esta oportunidad, la denuncia es hacia la colaboración española en la Guerra del Golfo; si bien la primera imagen se construye desde los campos palestinos, la guerra se vive desde España, la referencia a la hora española intensifica la denuncia y muestra la responsabilidad que tiene el país con los hechos que se estaban viviendo, la imagen de los niños durmiendo también modela la idea de que la guerra sacude todas las situaciones; esos niños inocentes, ya no dormirán tranquilos, se abren grietas en el mundo que les delegamos.

En el poema *Pie de foto* la acusación es hacia los Estados Unidos, repasamos:

La capitana Joan Conley  
lleva en el casco una foto  
de su hija Stephanie.  
Stephanie sonríe con los tirantes  
de sus mofletes hinchados  
y la madre se centra en la distancia  
calentando en la niña de sus ojos  
un biberón de petróleo. (175)

Las imágenes cobran un sentido profundo al mostrar a la mujer soldado en un rol de madre. En esta escena inusual la acusación del poeta se sitúa con el cierre del poema, al desplegar la figura de la madre calentando el biberón de petróleo, imagen que, con la utilización de recursos metonímicos, deja entrever con sutileza una fuerte denuncia: ¿qué mundo les dejamos a estos niños? ¿Con qué experiencias los alimentamos?

En este poemario de Fernando Beltrán, las diversas figuras infantiles se construyen para denunciar el horror de la guerra. Las escenas conforman un oxímoron por la utilización de elementos opuestos desde la mirada occidental: la madre como soldado, la inocencia e ingenuidad de los niños ante las responsabilidades de los adultos y los huecos de dolor que deja cualquier guerra. En este punto, coincidimos con Scarano (2009) cuando postula que: “la ironía, el sarcasmo, con la permanente yuxtaposición de escenarios y discursos antitéticos, otorgan un estilo característico a su denuncia sustentada en una clara inquietud social y un radical inconformismo, que nunca se evade de la conciencia individual.” (5-6).

El poemario nos interpela y en este viraje, las figuraciones de los niños pueden leerse desde las perspectivas que piensan que la poesía de fin de siglo no cancela una voluntad ética, por más de que se aleje de lo estrictamente político.

Como plantea Sánchez Torre (2011), los sucesivos libros que el poeta asturiano publica en esta década, se centran en algún aspecto del estar en el mundo, desde donde el yo poético se encuentra situado en el recinto de una intimidad permeable a los estímulos del exterior. Esto ocurre en *Amor ciego* (1995) y *Bar adentro* (1997) donde se impulsan líneas temáticas bien definidas y específicas. En el primero, desde el tópico amoroso nos sumergimos en “los recovecos de una intimidad sentimental con un lenguaje que recupera la riqueza imaginativa y la tensión verbal y rítmica” (Iravedra, 2007a: 274). En el segundo, el bar funciona como un espacio desde donde se producen los encuentros y los desencuentros, tanto con la propia identidad del protagonista como con los otros.

En uno de los poemas de *Amor ciego*, nos encontramos con reminiscencias de otro anterior que analizamos de su libro *Ojos de agua*, nos referimos a *Ángel de la guarda* donde el sujeto poético sugería la falta de ese “ángel” como metáfora de la pérdida, de la ausencia y del duelo. Aquí, leemos:

Dónde estás  
me pregunto y no contesto,  
sé que ya eres amor y sin embargo  
no conservo tu tacto

ni tus señas,  
apenas la aceituna  
de unos pocos indicios,  
el frío de tu infancia,  
esos ojos de leña que me miran  
como charcos de aceite,  
los huesos que mastico  
cuando llega el otoño,  
estos versos que escupo  
como escupen su sangre los que aman  
sin saber lo que quieren,  
hacia arriba  
y cayendo el deseo  
otra vez sobre ellos (184)

La infancia se presenta de manera particular, con el uso de la segunda persona, el protagonista interpela a un “tú” y teje una distancia con ese niño, lo construye desde la alteridad. Hacia el final del poemario, el poeta ensaya diversas imágenes para describir al amor, y en una de ellas, se lo asocia a la fragilidad de la infancia: “el amor es así, / frágil y hermoso / como un cisne perdido en alta mar, / como un niño clavado en sus tristezas, / como un perro que corre enloquecido / extraviado y sin ti / con tu collar al cuello” (208).

En *Bar adentro* (1997), los poemas se centran en acontecimientos propios del estar en un bar, de recorrer la noche, la soledad y el deseo. Pero en uno de los poemas, el poeta vuelve a su ciudad natal, desde donde irrumpe la infancia:

Cuando la lluvia cae  
Oviedo crece.  
Se le ponen las ojeras a la tarde,  
se le mojan los labios al invierno  
y una lágrima gris araña el cielo  
de las bocas amantes, las carreras  
a ponerse a resguardo  
en los portales, en las mesas  
de un café o simplemente  
bajo un árbol del parque y esos cisnes  
que me miran con ojos de mujer  
recordándome nombres (216)

Oviedo funciona como su territorio mítico, ciudad donde siempre llueve y esa filtración del agua es asociada con el llanto y las lágrimas. Como enuncia unas páginas después: “Hablando / de lo humano y lo divino / llegamos a la muerte de los padres / y nos llovieron / lágrimas tostadas.” (222) El protagonista vuelve a la mirada infante que se

acrecienta con el uso de las prosopopeyas: “se le ponen ojeras a la tarde” o “se le mojan los labios al invierno.” (216)

Ya casi terminando la década, Beltrán publica *La semana fantástica* (1999). El título de este libro remite a un fenómeno de mercado que se vive en Madrid: “la semana fantástica” es el modo en que se publicita una semana de ofertas que se realiza después de las rebajas de invierno, y es organizada por la famosa y tradicional tienda “El Corte Inglés”. Durante dicho período se venden una gran diversidad de productos de distintas secciones como moda, electrónica, cine, electrodomésticos, videojuegos, hogar, entre otras. El título, leído en clave irónica recupera ese fenómeno del consumo para preguntarse y reflexionar sobre otras realidades que giran en torno al hombre de la ciudad global, funcionando como una paradoja: ¿puede el hombre hablar de una *semana fantástica*? A partir de dicha referencia leemos el poema que se titula igual:

Viajo  
de Cibeles a Sol,  
camino a cualquier sitio, como siempre,  
y en mitad de Ruanda,  
rodeado por cebras y jirafas  
que se estiran aún más en sus carteles  
cuando me ven mirar.

El Corte Inglés anuncia  
con bellezas letales  
sus rebajas de infarto. (254)

Tanto el título como este poema nos remiten a ese tiempo del consumo, al centrarse en una actividad que se rige por el imperativo de comprar porque está barato, comprar para acumular. Pero si seguimos leyendo, se enuncia:

El periódico abierto todavía  
por la hueca mirada de esa foto  
que me hiela la sangre.

Una madre muriéndose en Ruanda  
y junto a ella una niña  
sin semblante, sin lágrimas  
mientras el autobús avanza  
camino a cualquier sitio, como siempre,  
atrapado en la jungla del horario. (254)

El sujeto poético que va en el tren observa las dos realidades, la que le ofrece la ciudad, los carteles que muestran las ofertas “que matan” y, por otro lado, la realidad cruel que muestra esa foto en el diario. Entre esas escenas tan distantes, quien enuncia comienza a preguntarse por los otros: “y es curioso de pronto / comenzar a pensar y a preguntarse / de qué tribu serán / las personas de al lado.” (254-255) En los versos que siguen, hace

alusión a los Tutsis y Hutus, distinción de etnias que se hacía entre los habitantes de Ruanda y donde, en 1994, se vivió un genocidio con el intento de exterminar a la población tutsi, por más de que no existían ni existen rasgos raciales ni lingüísticos que los diferencie. El poema describe: “Encorbatados tutsis al fondo del pasillo / y una anciana muy hutu / sentada junto a mí, / molestándome a veces con la torpe / incursión de sus brazos.” (255) La observación se profundiza y a partir de preguntas retóricas, leemos:

¿Serán hutus o tutsis?  
¿Serán serbios o croatas?  
¿Serán rojos o azules?  
¿Serán pan o bocados?

¿Serán el blanco y negro de esta foto  
o el festivo color de aquella valla publicitaria? (255)

Las escenas del inicio traen otras, también de la década del 90, como el problema entre serbios y croatas, por la guerra de Bosnia que comienza en el año 92 o más antiguas, como la referencia a la guerra civil española, al nombrar los bandos rojos y azules. Pero luego de las anáforas que refuerzan los interrogantes, son las imágenes dispares las que muestran la realidad paradójica: el hombre de la calle que anda en autobús y que observa la terrible foto del diario, y las terribles también, pero tan distintas, fotos y carteles de las publicidades sobre la “semana fantástica.”

El poema continúa y el yo lírico habilita la negación de la dura realidad: “Tienen razón las chicas del anuncio. / Mejor cambiar de bando, / tenderme fijamente / en el cuidado césped de sus faldas, / acribillar mis sueños / con los suaves obuses de sus piernas / disparándose al aire (...).” (256). El procedimiento metonímico crea una imagen que amalgama las piernas de las mujeres hermosas de las publicidades con las armas de la guerra; esto se refuerza con el oxímoron: “con los suaves obuses de sus piernas” (256) donde los obuses que refieren a un tipo de pieza de artillería, tienen la suavidad de las piernas femeninas. Y con estas imágenes el final del poema deja en descubierto la ironía, con los siguientes versos:

Cerrar al fin el diario.  
Apoyar mis dos manos  
-la hutu con que grito,  
la tutsi con que amo-  
en el tenue respaldo  
de los días que pasan  
y dejarme llevar por la alegría  
de saber que ahora mismo  
se celebra en Madrid

## La Semana Fantástica (256)

Observamos que con este poema se problematiza el estatuto existencial, a partir de diversos procedimientos que refuerzan el sentido: las preguntas retóricas, la ironía, las imágenes opuestas que se unen con metonimias, oxímoron y metáforas.

La disolución del yo en un sujeto colectivo también se patentiza con el segundo poema de la serie, titulado “Los otros, los demás, ellos”. Aquí leemos:

El serbio que destruye un colegio soy yo,  
el ruandés que mata a machetazos soy yo,  
el terrorista que coloca la bomba soy yo,  
el hombre que dispara en un hiper de Texas soy yo,  
el judío que bombardea un campo de refugiados soy yo,  
el palestino que clama en el desierto soy yo,  
el albanés que huye en un barco soy yo,  
el marroquí que se ahoga al cruzar el estrecho soy yo,  
el guerrillero que aún sueña en El salvador soy yo,  
el bebé somalí que se muere de hambre soy yo,  
el médico sin fronteras soy yo,  
el general que apunta soy yo,  
el empresario que emite residuos radioactivos soy yo,  
el enamorado que mata por amor soy yo,  
el loco que muere por amor soy yo,  
el político sin escrúpulos soy yo,  
el funcionario corrupto soy yo,  
el funcionario honrado soy yo,  
el hombre capaz de lo mejor,  
el hombre capaz de lo peor,  
el hombre a secas, yo

Desde lo formal, este poema lleva la marca que da la larga enumeración y las constantes anáforas, pero lo que se postula como central son las repeticiones del final de cada verso donde toda posibilidad recae en la figura del yo. Gramaticalmente el primer verso se inicia con mayúscula, pero el último no culmina con puntuación, esa falta es operativa para pensar que esa enumeración no tiene un final, es decir, que todos los otros, los demás, los ellos siempre también son parte de uno, del yo. Marca que se muestra como un modo de denuncia y de posición ante los otros. El yo, el hombre, no es inocente; el yo se presenta como complementario a un sujeto social, nunca como indiferente.

En otros poemas, la relación con los sujetos sociales se encarna a partir de la recuperación de figuras propias de las grandes ciudades, como en el poema “Premio nobel” en el que en un bar de Madrid una prostituta polaca señala y enseña en un mapa la ciudad natal de la poeta, ensayista y traductora Wisława Szymborska –ganadora del

premio nobel en 1996–, o en otro poema “La canción del mendigo” se le da voz a un hombre que vive en la calle, a partir de quiebres sintácticos y ortográficos que ponen en escena el duro mundo de los extranjeros indocumentados que viven en España. Pero luego, el poema pasa a la voz del ciudadano que no puede ser indiferente a la realidad de los otros: “te veo pasar todas las mañanas saber todo de ti / los días las ojeras tus hijas lo digo yo él no sabe / pero dice conocerme me ve todos los días me observa / me sigue me conoce seguro mejor que yo pensando / cuando cruzo ante él sin fijarme / que hay un hombre de hamburgo / durmiendo bajo una manta húmeda (...)” (273). A partir de los fuertes encabalgamientos, el poema pone en escena eso que el ciudadano no quiere ver y por eso al final leemos: “(...) ya no son sólo de hamburgo/ son de kenia de somalia de Perú de francia de suecia/ son el hambre del mundo pidiendo / en perfecto español que difícil / un café muy caliente unas porritas.” (273)

En estos poemas de denuncia explícita, la infancia también hace su aparición. Nos interesa detenernos en el que se titula “Sentado frente al mar” donde se conjugan acontecimientos íntimos con hechos sociales dramáticos. El poema comienza con una escena de la familia que se encuentra en la playa, las hijas jugando en la orilla del mar, y en esa escena de calma, el sujeto poético postula: “Pero el mundo / se desangra esta tarde por la pierna / de una niña en Sarajevo / y es difícil sentarse frente al mar / sin separar el agua de las lágrimas / que salpican la playa de los hombres / oxidando sus sueños.” (264) Es allí donde se recupera la foto que dio vuelta al mundo en los años 90 de Vahida Hasanovic, como forma de denuncia a los crímenes de Bosnia porque esa niña puede ser una de sus hijas. Leemos:

Esa pierna me sigue a todas partes,  
cojea en mi retina, en mi cabeza,  
en la terca cojera de mis dedos  
arrastrando palabras  
sin saber bien del todo  
si este frío en la punta de los labios  
es la pierna amputada de Vahida Hasanovic  
o la sangre de alguna de mis hijas  
alcanzadas de pronto por las balas  
de aquél pánico antiguo,  
el mismo siempre. (265)

Como expresa Galván (2008): “la vulnerabilidad del sujeto se pone a prueba en el contraste de esta superposición de planos: el mundo ajeno (Sarajevo) y el mundo privado (sus hijas). En esta percepción fragmentaria de la realidad se narra el sentimiento, lo que perturba al padre es el dolor posible, la posibilidad de que esa ficción se concrete.” (10)

En este sentido, las figuraciones de la niñez que leemos se construyen en tensión porque las imágenes que el poeta edifica remiten a realidades muy distantes. Con operaciones de este tipo, Beltrán problematiza constantemente el estatuto existencial. Así como también a partir de otros procedimientos (como las preguntas retóricas, la ironía, las imágenes opuestas que se unen con metonimias, oxímoron y metáforas) el sujeto poético asume una posición contradictoria que se teje entre lo privado y lo público, forjando una identidad que nunca es individualista; por el contrario, no puede ser ni indiferente a los otros ni a la realidad dramática que se presenta en las ciudades globalizadas.

La poética de Beltrán oscila entre la confesión íntima y un desdoblamiento que incluye a los otros. En el caso de *La semana fantástica* (1999) esta operación se hace evidente, porque el yo ofrece un retrato personal siempre unido a la mirada de un sujeto colectivo. El discurso se materializa desde la intimidad del poeta y desde allí resulta:

un personaje de naturaleza contradictoria en una poesía que avanza justamente a partir del descubrimiento y de la relevación de las contradicciones del ser humano: un personaje a la vez singular y análogo al hombre común, diferente y coincidente, dueño de una sensibilidad genuina y paradigma de la sensibilidad de su tiempo histórico. (Sánchez Torre, 2011: 14)

En este sentido, subyacen diversos desplazamientos que diluyen al yo en un sujeto colectivo, como leemos en “Bandera azul” donde se conjugan acontecimientos íntimos con hechos sociales dramáticos. De comienzo, una pareja observa la basura que se acumula en la playa y se detienen en los desperdicios que arrastra la marea. Luego, a contrapelo, el poema refiere a los restos de africanos que huyendo y cruzando el estrecho mueren ahogados:

Africanos huyendo  
de la sed, muriendo de agua  
al cruzar el estrecho.  
Veinte ahogados  
al borde de sus sueños  
mientras al fondo ondea  
la bandera azul  
concedida este año a esa playa  
por la Comunidad Económica Europea. (268)

Observamos la recuperación de una voz que se instala en el choque producido entre el mundo íntimo y el mundo social con sus duras e injustas realidades, que puestas como centrales en las escenas poéticas, nos interpelan.



Otros poemas de *La semana fantástica* (1999) se centran en el mundo íntimo, alejándose de las injusticias del mundo y revisando los ritos de la intimidad. En el caso de “Ataque al corazón” se recupera la figura paterna, a quien luego se le dedicarán los poemas de *Parque de invierno*, escritos unos años antes que este libro, pero publicados por primera vez en la antología *El hombre de la calle* (2001). En dicho poema que está enteramente escrito en primera persona, se reflexiona sobre cómo se construyen los vínculos que se establecen en la vida, así como el tema del paso del tiempo y los cambios inevitables que trae la vejez. Como expresa: “la figura helada / de mi padre quitándose la gorra / ayer y regresando / tras su habitual / paseo, / esa vuelta sin fin a la manzana / podrida de la edad.” (262). Otro poema en esta línea, es “La hija del dragón” donde el sujeto poético se construye como monstruo (dragón) por haberle pegado a la hija:

La hija del dragón tiene seis años.

La hija del dragón es mala a veces.

La hija del dragón es una espina  
tan clavada a su padre  
que no puede arrancársela  
sin herirse a la vez, sin ser al tiempo

cabeza y corazón,  
grito y caricia,

los extraños latidos  
de esta vida que avanza

sin saber los porqués  
sin conocernos nunca.

Hoy  
he pegado a mi hija.

Por supuesto, podría matizarlo,  
ablandar el cachete con palabras más tibias,  
explicar mis razones,  
mentir  
como mentimos  
los mayores también.

Pero el dragón no puede.

Camina por la acera  
arrastrando el fantasma  
de los días más tristes.

La hija del dragón tiene seis años.

La hija del dragón es una espina  
tan clavada a mí mismo,  
que ella siente el dolor,  
yo siento el daño.

Esta ruina de ser  
mal padre a veces (278)

Cargado de culpas, el sujeto adulto se construye como un monstruo, como un ser de la fantasía y de la mitología asociado a características negativas. La hija como “espina” funciona como metáfora del vínculo entrañable entre padres e hijos, pero también muestra la ligazón entre la dificultad que acarrearán los vínculos, que nunca son perfectos y donde a veces también aparecen el dolor y el daño. Se juega aquí a una figuración de infancia realista pero aunada a la fantasía y mediada por las metáforas.

El poema “21 de septiembre”, fecha de nacimiento del poeta, sirve de excusa para contemplar el paso del tiempo, meditación desde donde homenajea a sus hijas. Similar es “Edad intermedia” en el que el yo lírico observa a mujeres llevar a sus hijos a la escuela y con las cuales comparte los mismos dilemas existenciales que provoca el paso del tiempo, el paso de la juventud a la adultez. Leemos:

Sólo queda volverse a la mañana  
atravesar la verja y preguntarme  
si esos ojos tan grises  
que me miran a veces  
son verdad, fantasía o simplemente  
una madre extraviada como yo  
en el miedo infinito  
de la edad intermedia (280)

En este escenario, la poesía de Beltrán se construye con tensiones y relaciones entre reflexiones intimistas y existenciales, y el compromiso ético ante el mundo contemporáneo. Desde esa unión se muestran las contradicciones humanas, el peso de la vida, el amor, el pasado, cuestiones que, ligadas a la infancia, se articulan como grandes líneas temáticas en el conjunto de su obra. Son los poemas desde la construcción personal los que definen el yo como escritor porque es desde ese espacio que el sujeto asume su posición contradictoria que se teje entre lo privado y lo público, forjando una identidad que nunca es individualista. Por el contrario, no puede ser ni indiferente a los otros ni a la realidad dramática que se presenta en las ciudades globalizadas.

Como síntesis de este apartado, en el que analizamos la producción poética de Fernando Beltrán publicada en la década de los años 90, creemos que los dibujos imaginativos de la infancia se presentan de distintas maneras.

En el inicio, reconocimos a un *flâneur* que recupera su mirada infantil, desde donde no sólo se contempla la geografía urbana, sino que también se la imagina. La ciudad es inventada desde una lengua desde donde se filtra la infancia con el uso de metáforas, enumeraciones y encabalgamientos.

Por otra parte, nos referimos a la relación que el poeta construye entre su ciudad emblemática, Oviedo, y la niñez, pero también desde el territorio de las ciudades globalizadas, desde donde el poeta reflexiona y produce denuncias explícitas que bucean por los conflictos sociales y por los enfrentamientos bélicos. Allí se aprovechan las imágenes de los niños que se asocian a la inocencia y la fragilidad para contrastarlas con el horror de las guerras. Desde aquí, la infancia también impulsa una poesía que no deja de lado una voluntad ética y política.

Entendemos que la producción poética de esta etapa recompone escenas del mundo íntimo y del mundo social y desde esas aristas, las figuraciones de infancia se tejen entre un realismo descarnado y la más tierna fantasía. En otras palabras, Beltrán se interroga por las contradicciones humanas que se evidencian tanto en el mundo íntimo como en el territorio de lo público.

#### **4.4. La poesía de los años 2000 y sus derivas: *El hombre de la calle* (2001), *El corazón no muere* (2006), *La amada invencible (80 poemas incurables)* (2006), *Poemas rebeldes* (2011), *Hotel vivir* (2015) y *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017)**

Al iniciar el segundo milenio, Fernando Beltrán saca de imprenta la antología *El hombre de la calle* (2001) en el que reúne un conjunto de poemas de sus libros ya publicados hasta el momento y donde se suman los inéditos de *Parque de invierno*, un poemario que, como ya hemos hecho referencia, el poeta escribe en 1996 pero que recién en este compendio entra en circulación.

Los poemas de *Parque de invierno* que se agrupan en *El hombre de la calle* (2001) se caracterizan por la brevedad. La entrada al libro es concisa y sumamente intimista: “Ver al fondo / la muerte de mi padre. / Correr. / No poder alcanzarla.” (237). La muerte paterna posibilita un discurso de pocas palabras: “Camino sin saber / Frío sobre frío. / Huellas en la nieve. / Pensamientos en blanco” (241). Desde el inicio, los actos cotidianos son anclados en experiencias significativas. De este modo, continua: “Deshacer el

armario. / Callar. / Usabais sin saberlo / casi la misma talla”. Y luego: “Despiertas / a medianoche. / Lloras. / La muerte es sin adiós, / un tren muy largo” (242-243) La referencia al tren nos retrotrae a uno de sus poemas de *Ojos de agua*, titulado “El túnel de los trenes”, donde enuncia: “Entonces empecé a decirle a todos / que de mayor sería tren eléctrico.” (89). Estas primeras líneas que nos remiten a la imaginación infantil, a la idea de experiencia y de juego, se amalgama en el poema con el dolor, con las despedidas; como nos remite el mismo título, se hace referencia “al túnel” de los trenes, a la parte oscura en la que no hay visibilidad, así el poema continua:

Y quién habiendo sido  
no evoca en la distancia el cromo de sus héroes.

El premio de las tardes sin clases de los jueves.

El rápido, el expreso, los viejos pistoleros  
que silbaban los pleitos  
con el plomo a destajo de sus gargantas huecas.

Humano despedirse, encarnizado siempre.  
El duelo entre dos balas que ambas llegan hiriendo. (89)

Aquí nos interesa la unión que el poeta hace de los juegos y la inocencia de la niñez con escenas de dolor, de despedidas; cuestiones que desde su poemario *Parque de invierno* también se hacen visibles: la selección de un discurso breve que remarca el silencio, la muerte, la soledad, el duelo.

En ambos poemarios existe una conjunción, pero también una diferenciación entre el binomio niño / adulto como posiciones desde donde se seleccionan y se recortan los recuerdos. En este poema en particular, a partir del verso “Entonces empecé decirles a todos / que de mayor sería tren eléctrico” se une la imaginación infantil con la mirada de un adulto que justifica su visión hacia el pasado, al aclarar: “Y quién habiendo sido / no evoca en la distancia el cromo de sus héroes.” Y entre el festejo de las pequeñas cosas que disfruta el niño, como faltar a la escuela, aparece el dolor inevitable de una despedida que habilita un viaje en tren, cuando expresa “Humano despedirse, encarnizado siempre.” Si continuamos la lectura de “El túnel de los trenes”, leemos:

Atadas las maletas con cuerdas que anunciaban  
ahorcarse hacia muy lejos. Aquella curva al fondo.  
No era el frío el que hacía castañar los dientes.

Nuestros brazos arriba quizás fueran  
la tierna marioneta de los viajeros solos.

Jugar a despedidas.  
Un fuego que a la larga quemó sus mismas reglas. (89)

Evidentemente, se construye una imagen de la niñez rodeada de tristeza, más allá de la importancia que se le da al juego y al placer que produce el viaje en tren como experiencia, en el centro del poema existe una manera dolorosa de entender las despedidas, la sensación de ahogo de las maletas, los brazos fuera de la ventanilla como marionetas solitarias, el castaño de los dientes al entran al fondo de ese túnel por donde pasa el tren, son imágenes que nos remite a los poemas de *Parque de invierno*. Por ejemplo, cuando el poeta expresa: “La muerte es sin adiós, / un tren muy largo” y luego remarca utilizando la primera persona: “Estoy cansado, padre. / Me duele todo. / No puedo con tu alma” (244) y continúa: “Paraguas de mi padre. / Islas negras sin mar. / Charcos sin agua” (245).

El paisaje lluvioso de la niñez, así como también el frío, la nieve, la humedad, serán elementos fundamentales que se presentarán como una constante en su obra tal como referimos al analizar *Ojos de agua*. Observamos entonces la cercanía que se traza, el puente que une sus poemas de la niñez con sus poemas de *Parque de invierno*. Recuperar, pero a la vez dejar ir a la figura paterna, es también parte de la revisión y la retrospectiva de todo un recorrido juntos desde la niñez por los paisajes de esa ciudad, Oviedo, en la que las suelas del niño se confunden con las suelas del adulto.

Hacia el final del poemario, el sujeto poético expresa: “Absurdos alacranes. / Levantamos la piedra / y había sólo / un padre, un hijo / dos buscándose” (247). El sujeto que enuncia nos remite a un poema incluido en *La semana fantástica*, en el que, entre encabalgamientos, frases inconclusas y una organización fragmentada, Beltrán expone al máximo su trazo por una poética que se instala entre una mirada intimista y una mirada social. Nos referimos al titulado “Ataque al corazón” donde esta combinación se expone al máximo, entre las imágenes realistas de la calle, entre los espacios de la ciudad, irrumpe una escena fuertemente personal, en la que leemos:

padre,  
  
qué poco hemos hablado  
y qué poco  
en el fondo quizás de ser muy iguales  
tal vez nos conocemos  
  
qué gran escalofrío

cuando uno mira atrás  
y piensa  
que cualquier tiempo pasado  
fue un error  
y que vivimos ahora  
la época más nuestra,

el día en que es posible,  
y quien lo iba a decir,  
este café en silencio  
y el más extraño aún  
desconocido beso  
que nos damos,  
nos vemos,  
nos quitamos  
de las manos  
uno al otro al marchar

como si fueran las monedas  
de un amor que no ahorramos  
y ahora llega de pronto  
y por sorpresa (262-263)

La imagen íntima que irrumpe en el poema, desplaza los primeros versos y con ella observamos que después de compartir pocas palabras, entre un café en silencio y un beso desconocido, aparecen de pronto esos “absurdos alacranes”, esos “dos buscándose”, ese amor entre padre e hijo.

Si volvemos al final de *Parque de Invierno* leemos en él la culminación del duelo. En el último poema expresa: “Uso por primera vez sus zapatos. / Me hacen daño al andar. / Sonríó. / Todo sigue como antes” (248). El final está lleno de alivio, pero no elimina las contradicciones y asperezas del vínculo vivido. Al ponerse los zapatos del padre, esos que dañan al andar, se resume la relación tirante y difícil entre ellos, dejando al descubierto el complejo entramado de las relaciones humanas.

En el año 2006, el poeta publica dos libros muy distintos entre sí, pero que se complementan. *El corazón no muere* (2006) comienza con un tono de desolación que se anuncia con la cita de Czeslav Milosz que encabeza y clausura el libro: “el corazón no muere cuando uno cree que debería”. Como plantea Iravedra (2007a), coincidimos en que:

Con una sugestiva potencia metafórica, sintaxis entrecortada y escasa en la disposición de pausas, y un expresionismo de corte vallejiano que nos devuelve a la producción temprana, se escribe la travesía emocional de un sujeto que reconoce la muerte como

precaria forma de vida y a quien ni siquiera el amor, [...] puede asistirle. (275)

En este intenso poemario, que se centra en el paso del tiempo, en los cambios que se producen al envejecer y en la interrogación sobre la muerte, la infancia también hace su aparición. Leemos:

sólo los niños saben dónde acaba la edad,  
tienen el fin ahí, la nada aún próxima, la oscuridad  
prendida en la memoria, como aprenden medidas  
los que han muertos, el que muere de hambre quiere arados  
para llenar con pan la caja inmensa, los que mueren de sed  
no quieren techo, quieren dormir al ras mirando al fondo,  
los que viven de amar piden más horas,  
morirán los primeros, tienen el fin atrás, el todo aún cerca,  
la abrazada postura del que siente  
como sienten los niños la postura fetal mientras trastocan  
las jóvenes vocales o el trapiés de esa extraña consonante  
que no aciertan jamás a pronunciar del todo, todavía  
no aprendieron a hablar, o prefieren el tuétano desnudo  
de una sílaba rota, tendrían todo el tiempo ante sí  
si inventaran de pronto otros idiomas,  
pero los dejan ir, la sombra es cierta, aprenderán a hablar  
tarde o temprano, respetarán la ley de la gramática,  
creerán ser entendidos, llamarán ser mayor a esa conciencia  
de la lengua heredada como un puente de piedra  
y olvidarán el tiempo en que intuían  
dónde acaba la edad, el tiempo en que lloraban por las noches  
porque sabían lo oscuro de donde todo llega (316)

Hay una referencia precisa al pasaje que hacen los niños entre los balbuceos y la sistematización de la lengua. El poema instala la reflexión cuando retoma la sensación de la postura fetal unida a ese aprendizaje, y sostiene que los niños olvidan ese origen: aprender la lengua es olvidar los inicios, significa salir de ese tiempo. Creemos que los restos de ese origen vuelven en el presente desde las ensoñaciones de infancia.

El otro texto que el autor publica ese mismo año, es *La amada invencible (80 poemas incurables)* (2006) donde selecciona y compila poemas que giran en torno al tópico amoroso y agrega algunos inéditos. Como plantea Scarano (2006):

El resultado es un nuevo libro en la mejor tradición de la lírica amorosa, pero con la temperatura y el tono de una voz de principios del milenio, entre la canción amanecida y el fragmento minimalista, entre la crónica urbana y la confesión sentimental, entre copas y recortes fotográficos de una ciudad insomne, ebria como el hombre que la habita y poderosamente apasionada. (12)

Nos interesa detenernos en el primero que abre la serie, porque de inicio, el amor se comprende desde la experiencia de la infancia en el seno familiar:

No hablaré del amor en estos versos,  
diré sólo lo amado.

Diré también la página borrosa  
del deseo, que fue amor por venir,  
alcoba incierta  
antes aun de nacer,

así el amor,

la sed, el grito, el pan dejado  
a la puerta de todos.

Lo recuerdo de niño.

Quizá sea el amor el pan que a veces  
una mano invisible deposita  
en la bolsa colgada de la puerta.

Esa bolsa que a tientas cada noche  
colocamos del clavo más hambriento,  
como hacía mi madre, o son mis sueños.

La ilusión de correr hasta la puerta  
a esperar el milagro cada día,

y el milagro de pronto ahora es lo amado.

Lo amado ya, la miga y su corteza,  
el desnudo vestido que otros dedos  
tejieron para ti, o eran tus labios  
como un susurro a voces los que fueron  
pronunciando sus nombres.

Los que al fin son leyenda.

El pan, lo amado,

la confusa bondad de un dios nocturno  
que mordía o besaba,

no lo sabías aún, amar es lento,  
difícil de amasar, impredecible siempre.

Pero no hablaré ahora del pan en estos versos,



diré sólo los labios  
que he besado o soñado, o ambas cosas  
pues no sé si fue aquella  
más verdad que ilusión, o fue al contrario

y correré después hasta ese clavo ardiendo  
donde cuelga el amor,  
el frío incurable (41-43)

La felicidad que el sujeto sentía en la niñez al mirar la bolsa de pan depositada por la madre, es la sensación del adulto al encontrarse con el amor. La escena de infancia se construye como ensoñación como refiere en los versos: “Esa bolsa que a tientas cada noche / colocamos del clavo más hambriento, / como hacía mi madre, o son mis sueños” (41) y unas líneas debajo: “diré sólo los labios / que he besado o soñado, o ambas cosas” (42). Lo vivido y lo soñado se mezclan para dar lugar a esta lengua infante, no domesticada. Desde allí, se conceptualiza al amor como una de las necesidades básicas del sujeto, y con las metáforas y las asociaciones metonímicas se refuerza la idea de que el amor cura el hambre y es el abrigo a donde se quiere llegar, tal como se enuncia al final de los últimos versos. Todos los demás poemas que hablan de amor en este libro, se pueden leer en la clave de este que inaugura la serie. El amor ligado al espacio del deseo en su estado infante, en su estado más puro, el que funda los modos y los ritos del amor, y que luego le permite al protagonista encauzarse en otras experiencias amorosas.

Cinco años después de estas producciones, en la edición de la poesía reunida de Beltrán nos encontramos con un apartado que se titula *Poemas rebeldes* (2011). Aquí se agrupan una serie de poemas que por distintas razones el poeta no incluyó en las ediciones de sus otros libros y que escribió entre los años 1992-2009. De esta manera, el apartado se compone de poemas inéditos y de otros publicados en revistas o agregados en las antologías *El hombre de la calle* (2001) o en *La amada invencible* (2006). De esta juntura, nos detenemos en el primero que abre la compilación, en el que leemos:

Mi madre me enseñó a hacer trampas.

Trampas para perder.

Ganar era tan fácil que lloraba de noche  
y no podía conciliar el sueño.

Cogidos de la mano me calmaba  
Relatándome historias que sucedieron luego.

La culpa fue mía.

Madre me preguntaba  
Si las quería reales o inventadas,  
y yo pedía siempre que le hubieran  
sucedido a ella.

Y casi sin quererlo  
una noche mi madre inventó la realidad (325)

En el presente de la escritura, el adulto recompone la escena de su niñez deteniéndose en el relato materno y se instala en ese estar “entre” la infancia. La conclusión a la que arriba es la contracción que habilita el uso del oxímoron (la madre puede “inventar la realidad”) pero también es lo que confirma el uso de la lengua desde un lugar infante. Allí esta irrumpe para salir de todo orden establecido, para reordenar las experiencias esas que no pueden distinguirse entre lo vivido y lo inventado.

Cuatro años después de publicar su poesía reunida, Beltrán divulga *Hotel vivir* (2015)<sup>23</sup> un libro donde se conjugan varias de las temáticas por las que el poeta indagó en libros anteriores: la reflexión sobre la identidad y sobre los vínculos familiares, la meditación explícita sobre el oficio de escribir, así como también que lo más lo vincula a su poesía “entrometida” como los poemas desde donde denuncia situaciones o abusos de las sociedades contemporáneas. Entre estos versos también la infancia se hace un espacio. El poema “Canción del hijo” comienza con una reflexión donde el protagonista se balancea entre su posición de ser hijo, pero también de ser padre: “Subir a la escarpada montaña de los padres / que miran desde arriba hacia sus hijos / y oír de pronto atrás los pasos de mis hijas.” (25) El tono del poema es serio y no se vincula a la inocencia que leemos en otros de sus poemas, sin embargo, la meditación se metaforiza con un juego, el puzzle: “Imposible recomponer ahora aquel complejo puzzle” o versos luego: “Un puzzle que no acierta a ordenar sus latidos / y disfraza de verso miedo y dudas.” (25)

El balance existencial que remonta a la infancia, también se presenta en el poema “Ser y no ser” donde el sujeto se desconoce al leer sus textos traducidos a otra lengua: “Extraño y familiar al mismo tiempo / leer lo que escribiste, traducido a otra lengua” y en el final intensifica la idea:

Extraño y familiar leerte en otro idioma,  
latir con otra voz. Ser y no ser.

---

<sup>23</sup> Como hacemos referencia en el cuerpo del texto, los últimos libros que publica Beltrán son posteriores a la edición de su poesía reunida *Donde nadie me llama (Poesía 1980 – 2010)* (2011), publicada por Hiperión en Madrid. Por ello, para *Hotel vivir* (2015) citamos la edición de Hiperión (2015). Lo mismo será para su libro *La vida en ello. Prosas a pie de poema.* (2017) que editó Renglón Seguido.

Palabras que no entiendes  
y no dejas en cambio  
de repetir en alto, como si fueras  
un niño ya mayor al que le dieran  
una nueva oportunidad  
de aprender a leer, amar, vivir

errar de nuevo (26)

Hay algo extraño, pero a la vez familiar que provoca la lengua, y desde ese desconcierto que experimenta con la traducción puede imaginarse como “un niño ya mayor”. La puja entre lo extraño y lo familiar también lo leemos en su poema “Cien años de soledad”, donde el protagonista evoca las lecturas de su juventud como una excusa para hablar de las tensiones y diferencias con su padre, sobre todo por no seguir la carrera de Derecho y elegir la profesión de escritor: “No llegarás nunca a nada, insistía mi padre.” (30). Y luego de unos versos postula:

tiempo, hacha, epidemia, o esta brusca  
caída en la memoria, Gabriel García Márquez,  
cuando acaban de anunciar tu muerte  
y he corrido de nuevo hasta aquel puesto  
donde vendí mis libros de derecho  
para quemar las naves y admitir al fin  
que todo lo que vendría después  
escrito estaba ya  
la tarde en que tu padre, o el mío, o cualquier padre  
nos llevaron a todos y cada uno a conocer el hielo (30-31)

El poema se clausura con un homenaje a García Márquez porque retoma la escena de infancia fundacional de *Cien años de soledad*, pero también deja en evidencia que la elección por la escritura viene de la mano de esas experiencias fundacionales. Experiencias que marcaron un modo de ser, de sentir, donde la imaginación y la curiosidad por el conocer no se pierden, y siguen latentes en el adulto, regresando como filtraciones o impulsos en la escritura.

También la infancia se explicita en el poema “Nueve de la mañana” donde leemos: “Aquél niño perplejo y sin colegio que cruzaba la plaza en la ciudad del frío. / La infancia con mochila y sin deberes que silbaba a las nubes y en las nubes ocuparía el resto de las horas sin llegar nunca a clase.” (37). La escena muestra un niño que prefiere deambular, recorrer lugares, sorprenderse con la naturaleza y no quiere ir al colegio, un niño visto desde la alteridad, que se construye desde el desdoblamiento: “El niño que al mirarme te

descubre acercándote.” (37). Y que podemos intuir, será el niño que se convertirá en poeta, en escritor: “El niño que persigue historias espiando a través de los cristales.” (38) El poema culmina reforzando el desdoblamiento: “Un tren hacia otra parte ya esperándome. / El niño que nos mira y el amor que un día más desobedecerá / a sus padres.” (38).

En el poema “La gabardina de mi padre” el poeta vuelve al tono de los poemas de *Parque de invierno* que leímos desde su antología *El hombre de la calle*. En esta oportunidad, enuncia:

La que se cae a trozos,  
la que uso todavía cuando viajo al norte,  
como se aferra el don a un comodín.

Recuerdo que al probármela  
descubrí en sus bolsillos caramelos de menta  
y un papel con los últimos recados.

Miel, manzanas, dos paquetes de *Kleenex*,  
unas pilas de larga duración  
que no cumplieron luego su promesa,  
y una nota final: *Librería Hiperión*.

Aún tiemblo.

Mi padre que pensé no había leído nunca  
los libros que escribí,  
los conocía a todos, me dijeron, los compraba frecuente,  
me dijeron, y elegía con pausa, me dijeron  
en función del regalo y la persona  
a quien quería hacérselo, su médico, vecinos,  
sus amigos, a cada cual un título.  
No podía creerlo.  
Yo experto en sus silencios, él experto en mis fríos.

Dos buscándose, y nunca.

Así la vida (75)

Al probarse la gabardina de su padre, Beltrán matiza las tensiones que leíamos en el poema “Cien años de soledad” y la escena deja entrever el entendimiento entre padre e hijo, la aceptación del padre por su profesión y el orgullo que le daba leerlo sin decírselo al poeta.

En el poema “Madre” regresa el tren de la infancia que leímos en poemas anteriores, pero aquí se intenta no nombrar ni pensar en la despedida y la muerte: “Me bajaría a mitad

del recorrido, / me arrojaría en marcha incluso / de este pánico tren para que nunca / sucedieran las cosas que no pueden suceder,” (91) Y unos versos luego, agrega: “Cojo este tren urgente, pero sólo / porque quiero besarla, nada más / y regresar mañana ileso y confirmando / que está mejor y hay cosas / que no pueden suceder.” (91)

*Hotel vivir* culmina con unos versos del poema “La visita de Dios” de Luis Cernuda que dicen: “El cuerpo sigue en pie / y las voces aún giran”. Ese poema de tono meditativo, que refiere a un hombre pasado de la mitad de su vida, se puede leer en serie con este libro de Beltrán desde donde el poeta vuelve a preguntarse por la identidad, por los vínculos y donde ingresa la infancia para iluminar el recorrido.

Dos años después de este libro, Beltrán publica *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017) donde reúne algunos textos inéditos junto con otros leídos en jornadas o encuentros literarios: desde manifiestos poéticos y homenajes, a conferencias y presentaciones de libros de otros poetas, así como también textos leídos en exposiciones de fotografías, en muestras de obras plásticas o en presentaciones de discos. Una constelación de textos que el autor desarrollo, leyó o publicó entre el año 2004 y el año 2016.

En una reseña del mismo (2018) hemos postulado brevemente una hipótesis de lectura en la que sostenemos que, en este libro, el poeta traza una conexión entre lo poético y lo infante que se constituye como marca de su estilo. La infancia es el puente para meditar o volver sobre su práctica poética.

Para profundizar en dichas ideas, lo que evidenciamos de entrada es que salimos de los poemas y nos adentramos en textos autopoéticos, es decir, textos que, tomando la definición de Casas (1999), se constituyen como:

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas. (210)

En este punto, Julia Ruiz (2018), en su tesis doctoral, revisa exhaustivamente el debate en torno a la categoría de autopoéticas y luego insiste en: “la importancia de considerar como autopoética toda tipología textual que ponga en escena al autor, sin importar el género del cual provenga.” (137). En sus estudios de la obra de Benjamín Prado define a las autopoéticas como manifestaciones de la puesta en escena del autor

porque esto le permite profundizar en los procedimientos de construcción de la postura autoral.

Con este escenario, y volviendo a nuestros intereses particulares, observamos cómo los textos autopoéticos que Fernando Beltrán dispone en este libro, refuerzan la mirada infante que leemos en la poesía del autor, y cómo estos escritos se amalgaman vertebrando su poética.

El libro se abre con un texto inédito que se titula “Errores y paraguas” y el relato gira en torno a recuperar la figura paterna, la cual se observa desde distintas aristas, destacándose el momento de su fallecimiento. Una de las operaciones centrales se produce con la metáfora que Beltrán construye entre el juego de ajedrez y el momento inminente de la muerte del padre. Como leemos: “Jaque mate un sábado de noviembre, tras una interminable hora de masaje cardíaco. Un equipo completo de asesores estratégicos incapaces de ganarle la partida a la muerte”. (25). El juego de ajedrez también se recupera al final, cuando reconstruye la voz paterna:

*Cuidado con la torre, hijo, ¿no ves que la como si mueves ese peón...? Y yo erre que erre, mi obsesión fue siempre llegar con algún peón hasta el fondo del tablero. Poder cambiar la pieza por otra más valiosa. Poder cambiar la vida real por algún sueño. Poder cambiar latido por emoción, llanto por zancada, salud por fiebre. Poder cambiar la lluvia por el deseo de la lluvia. Poder imaginar. Poder amar. Poder seguir sintiendo. Cambiar los libros de Derecho por un cuaderno de versos. Cambiar mi peón incurable por una invencible reina.*

*La mujer que nunca,  
la mujer que aún,  
la mujer quizás.*

*Este viaje sin fin  
a la mujer poema.*

*Juegas bien, hijo, pero cometes errores (26)*

Observamos que la recuperación del juego de infancia, le permite entablar ciertas metáforas en la experiencia de su propia vida. Donde también es central la recuperación de versos de sus propios poemas. Por ejemplo, el primer poema que leímos de *Parque de invierno* (2001), se recupera en prosa: “Ver al fondo la muerte de mi padre, correr, no poder alcanzarla.” (25). Y luego, en este mismo texto, se narran ciertas anécdotas que también son trabajadas o aludidas en ese mismo poemario. Podemos observarlo cuando expresa: “Deshicimos su armario. Teníamos sin saberlo casi la misma talla. Hasta

calzábamos el mismo pie, aunque sus zapatos me rozan al andar. Curiosa coincidencia. Todo sigue como antes.” (25).

La alusión al roce del zapato nos remite a los roces del vínculo construido entre padre e hijo. Como también leemos en sus poemas de *Parque de invierno*: “Deshacer el armario. / Callar. / Usabais sin saberlo / la misma talla” (2011: 242). El poema que cierra ese libro, expresa: “Uso por primera vez sus zapatos. / Me hacen daño al andar. / Sonrío. / Todo sigue como antes” (248). Beltrán replica ese mismo daño al andar en otro poema de *Hotel vivir* (2015), “La gabardina de mi padre” que hemos analizado con anterioridad. Allí, Beltrán aprovecha ciertos elementos para definir la figura paterna: el paraguas, los zapatos, la gabardina, el ajedrez y otros elementos de la vida cotidiana, porque son los que le permiten indagar en los vínculos, los afectos, las emociones, los acercamientos y las distancias.

Si volvemos a la primera prosa de *La vida en ello* (2017), entendemos que dialoga con su escritura poética y que es muy difícil separar una producción de la otra. Coincidimos con su editor cuando sostiene que “estos textos componen la cara en prosa de su trayectoria poética” (Sánchez Torre, 2017: 11). Y agregamos que es la recuperación de la infancia desde distintas perspectivas, material provechoso para unir ambos mundos: vida / muerte, creación / realidad, prosas y poemas. En este sentido, el relato presenta digresiones en los que irrumpen ciertos dibujos imaginativos de la infancia. Por ejemplo, cuando construye una mirada inocente, ingenua, de juego, a un elemento que generalmente produce otras sensaciones, leemos:

Quizá nada estuvo en su sitio hasta aquella mañana de sábado. Quizás incluso no tuve padre del todo hasta que el taxi se detuvo hasta el semáforo rojo. Vi la ambulancia parada al fondo, aparcada y callada en segunda fila frente al portal de casa de mis padres, pagué aprisa y salí corriendo. Amo desde aquel día el ruido de las ambulancias, las que asustan las calles de improviso con sus sirenas disparadas y ametrallan con luces de colores las aceras y apartan a los coches de delante y piden paso y se juegan el tipo y nos ponen en peligro a los peatones que dudamos si es mejor terminar de cruzar la calzada o quedarnos en medio. Amo esas ambulancias. Llevan vida dentro o la van buscando aún en cualquier parte. (24)

La digresión se refuerza con el uso reiterativo de las conjunciones que, puesto como procedimiento en la escritura, nos da esa sensación de ahogo y de momento súbito en el que pasa una ambulancia. La experimentación de las sensaciones que evocan las palabras

es una marca importante en su poesía. Existe en este libro una constelación de cadenas semánticas que siempre vuelve y que también encontramos en sus poemarios, como definitorias en su búsqueda de estilo. Los relatos dispuestos en estas prosas se intercalan con observaciones a ciertos objetos del mundo que también encontramos de manera recurrente en sus poemas: los paraguas, la lluvia, Oviedo, los charcos, el frío. Es decir, la mirada hacia la realidad está teñida de elementos que son parte esencial de sus poemas. Y en su construcción, se pone el foco en ciertas metonimias que destacan dichos elementos. Como por ejemplo sucede en la prosa titulada “La lluvia siempre vuelve”, donde se recuperan imágenes de la casa natal y donde el poeta sostiene que, si uno no regresa, debe “conservar intactas las metáforas de la infancia” (27). Esta prosa fue parte de la intervención que el poeta hizo en el año 2007, en las VII Jornadas de Literatura (Cuarto creciente) de la Asociación de Escritores de Asturias. Allí, intercala la narración con versos de algunos poemas de *Ojos de agua* (1984), libro en el que las figuraciones de la niñez son centrales, tal como hemos analizado en el primer apartado de este capítulo. Beltrán, vuelve a reconstruir la voz paterna, enlazada con el juego, como leemos:

*Juegas bien, pero cometes errores*, me decía a veces mi padre cuando me enseñaba de niño a jugar al ajedrez. Los padres dicen a veces frases sin pensar que te acompañarán luego el resto de tu existencia. Porque los padres creen que le hablan a un instante cualquiera cuando les hablan a sus hijos y olvidan que, cuando un padre le habla a un hijo, le habla a alguien que tiene aún por delante, por ejemplo, y sin ir más lejos, los errores de una vida entera. (28)

La infancia también se construye con elementos que fueron parte de su geografía natal, como Oviedo, lugar que luego la familia abandona. Sin embargo, a la casa natal siempre se vuelve, como reflexiona:

Un niño que ha crecido ya, pero sigue sin saber aún del todo qué es aquello a lo que uno regresa, a lo que uno vuelve, a lo que uno tarde o temprano se enfrenta tras dar una curva y aparecer de pronto ante ti la casa natal: ¿una memoria, un compromiso, un espejismo, un charco, una pieza tocada, un alfil que te tira a tierra, un perro que te muerde la única pierna que te quedaba sana o un grifo que permanecerá ya siempre eternamente mal cerrado...? (30)

Observamos que la infancia se instala en el centro, es material que se aprovecha para la escritura, siempre en un aquí y en un ahora: es ese grifo mal cerrado que funciona



como la metáfora desde donde irrumpe la infancia. La infancia como una grieta desde donde las palabras se pueden filtrar y que, tal como una maquinaria, permite la construcción de prosas y poemas.

Lo leído se refuerza en otras de las prosas dispuestas en el libro, como sucede en el final del texto “La mirada crecida” en el que se narra una escena de su propia niñez, en plena mudanza de Oviedo a Madrid. Allí manifiesta:

Mi padre tal vez no lo diría así, pero los niños fueron siempre los que mejor mezclaron lo prosaico y lo poético, la realidad y la imaginación, la historia y la leyenda, el blanco con el negro de cualquier época, y a congelar instantes, rostros, semáforos, transbordos, caricias y emociones me dediqué el trayecto completo de aquel interminable viaje llamado Madrid en el que aún sigo instalado tantos años después. (159)

Dicha experiencia se fusiona con una constelación semántica propia del poeta, que leemos en algunos de sus primeros poemarios como *Ojos de agua* (1984) o en *Parque de invierno* (2001). El poeta se instala en la infancia como lugar donde puede fusionar experiencia y literatura. Pero la infancia no solo aparece como irrupción, sino que además de los dibujos imaginativos de la infancia, tanto el inicio, como el cierre del libro remiten a una infancia visible, el tópico que siempre vuelve como vertebrador de las ideas.

En este sentido, hacia el final de *La vida en ello* hay un retorno al inicio. En el apartado “Canción del hijo” se reúnen dos textos inéditos “Nieve recordada” y “Final feliz” en los que el poeta se centra en la figura materna. Con un tono confesional e íntimo la prosa se vuelve prosa poética y se comprende lo que ya Beltrán nos había adelantado en otro apartado en el que sostiene: “(...) gran parte de lo que soy lo debo –imagen y palabra, palabra e imagen– a quienes me trataron siempre como un hijo y me dieron consejos, palabras y grabados de inmensa belleza y sabiduría que me ayudaron luego a navegar por las aguas revueltas de la literatura y la vida” (2017: 129)

Creemos que es la posición de hijo sin límites concretos (es hijo de sus padres, es hijo de otros poetas, es hijo niño, es hijo adulto) la que le permite la comodidad y la felicidad de crear poesía, posición siempre abierta y predispuesta a que toda experiencia de vida deje sus huellas.

Por otro lado, creemos importante destacar que las prosas de Beltrán no se encuentran en una disposición cronológica. Esta decisión, si bien puede ser pensada desde el cuidado editorial que hace Leopoldo Sánchez Torre, también se puede considerar como una decisión estética del poeta porque si nos remitimos al epílogo final, este expresa:

Revisarse uno mismo es corregirse. Ya lo había pensado. Jamás por ello hubiera acometido por impulso propio este ejercicio de repasar lo escrito y firmado por quien ha llevado mi nombre en los sucesivos relevos de su existencia, si no fuera por el ofrecimiento de esta romántica colección que ha insistido ahora en incorporarme a su ya dilatada nómina de batallas perdidas. (297)

Con esta cita damos cuenta que el poeta pone en evidencia el trabajo hecho con sus propios textos y a la vez, produce un interesante desdoblamiento. El juego de ser otro, distinto a sí mismo, es reforzado líneas debajo, en los que se sale de una cronología para desplegar un escenario que es traspasado por lo meramente temporal:

Ese que escribe soy yo, sin duda, pero yo no soy ese. Son edades, abrazos, vértigos distintos, y desde este aquí y ahora tan otro y hasta en algunos casos tan antípoda, uno se lanzaría a contarse y reinventarse casi de nuevo en cada estación del camino, cada encuentro, cada manera diferente de decirlos... (298)

Hay un ordenamiento de lo rememorado que no se organiza cronológicamente, sino que se impulsa en la conjugación de la memoria y el olvido, como hechos de la experiencia. Y por ello allí interrumpe la infancia como espacio clave que permite centrarse en un aquí y en un ahora.

En estos textos autopoéticos, Beltrán realiza una conexión directa con su producción poética, disponiéndolos como sus “prosas a pie de poema”, textos que se convierten en ineludibles para analizar su poesía. En ellos, la infancia se posiciona como tema y como dibujo imaginativo que se aborda dentro del “laboratorio de escritura” (Premat, 2016) del poeta asturiano. En este entramado, la infancia se presenta y se construye a partir de diversos procedimientos: al desdoblarse en un otro, bajo digresiones y juegos con las palabras y hasta con el juego que produce instalarse en distintas posiciones de hijo (hijo de sus padres, de otros poetas, hijo niño o hijo adulto); posiciones que se evidencian con recreaciones o invenciones de las voces que enuncian.

Aquí el dibujo imaginativo de infancia se materializa con esos cambios de posiciones, que le permiten al poeta moverse entre las líneas que se trazan, los garabatos y lo que se puede decir de ellos. A esto se suma la aparición de una infancia visible como tópico y ambas se conjugan en estas prosas como vertebradoras del *escribivirse* del poeta, neologismo que él mismo inventa y que es figuración de infancia, allí donde la lengua está siempre en el límite de su significación, donde presenta otros modos de decirse.

En esta última sesión del capítulo, hemos analizado los libros que Fernando Beltrán da a conocer en las décadas del nuevo milenio. En ellos reconocemos un trabajo constante con la infancia, tanto en su aparición como tópico como en su presencia disruptiva y como dibujo.

En los primeros textos leímos una infancia que se instala en el diálogo con sus producciones poéticas iniciales, desde donde los juegos de la niñez se unen con escenas dolorosas, de soledad y de muerte; cuestiones que se intensifican con el uso de los encabalgamientos, las frases breves e inconclusas y una organización fraccionada de los versos.

A medida que avanzamos, la infancia se evidencia en un vaivén entre los dramas personales y los conflictos sociales, desde donde se conjugan escenarios e imágenes realistas combinadas con metáforas y con un léxico inventivo. De esta manera, la niñez vuelve también como ensoñación y desdoblamiento.

Además, la infancia se presenta como espacio de deseo y se impulsa desde el uso específico de la lengua, allí donde no se la puede domar y se utiliza para recuperar experiencias fundantes y para reordenarlas; conjugadas entre la imaginación y la memoria, entre lo vivido y lo fantaseado. Regresan como filtraciones o impulsos en la escritura.

Desde sus poemas más “entrometidos” que se vinculan a las denuncias y a los problemas de las ciudades contemporáneas, la infancia también se hace un espacio. Con un tono meditativo, Beltrán no deja de preguntarse por la existencia, por la identidad, por las relaciones vinculares.

Finalmente, en sus textos en prosa el poeta traza una conexión entre lo poético y lo infante que se constituye como marca de su estilo. Desde la infancia reflexiona sobre su práctica poética y logra aunar mundos diversos como la vida y la muerte, la creación y la realidad. En esa tensión de opuestos, irrumpen sus dibujos imaginativos de la infancia, como un grifo mal cerrado desde donde se filtran sus palabras más significativas.

## 5. Relaciones y tensiones: los niños escritos de Luis García Montero y Fernando Beltrán

«El corazón menudo  
y un tatuaje de bueyes añoranzas  
que abrigan muy despacio y van calando  
la indomable memoria de tu infancia»

Fernando Beltrán (1985)

«Eres como un extraño familiar,  
como el niño de los días borrados,  
la huella que redime este silencio  
de jóvenes escombros  
que a costa de no ser se sobreviven»

Luis García Montero (1991)

Esta investigación comenzó con el interés por trazar una cartografía sobre la infancia en la obra poética de Luis García Montero y de Fernando Beltrán. Desde el inicio, nos valimos del concepto de *figuración* y su relación con un *dibujo imaginativo*, siguiendo a Pozuelo Yvancos (2010), para vincular la infancia y la poesía.

Reconocimos dos formas amplias para estudiar la infancia: los enfoques cronológicos y las perspectivas que la piensan fuera de lo temporal, comprendiendo que no existe una sola forma de abordarla. Desde allí, decidimos que la lectura del corpus implicaría un análisis que combinara tanto las apariciones de una infancia visible como de las de una infancia imaginaria, en otras palabras, un análisis de la infancia que recuperara sus vaivenes como tópico y/o como figuración o dibujo.

Delimitamos la categoría que llamamos *figuraciones de la niñez* o *dibujos imaginativos de la infancia* pensándola desde una analogía que permite el ingreso de la imaginación porque, entre el dibujo o el garabato que hace un niño y el sentido que luego éste puede darle a lo dibujado, se habilita un espacio desde donde la lengua se tensiona y puede referirse a esas etapas previas del lenguaje articulado, es decir, a ese estado *infante*. En dicho espacio, la infancia irrumpe (Fumis 2016, 2019; Muzzopappa, 2017), se filtra y se conecta con las ensoñaciones de infancia (Bachelard, 1997) y con los *ensoñamientos* (Canseco, 2020) que se construyen enlazados con la lengua materna, esa lengua que, en el “entre”, se sustrae de todo deber establecido.

En los primeros capítulos, recuperamos algunas perspectivas historiográficas de la infancia para dar cuenta de cómo se la pensó desde la modernidad, allí donde el niño se teje como una figura superpuesta entre el espacio público y el espacio privado. Desde dichos enfoques, reconocimos que no existe una conceptualización acabada de la infancia y advertimos que los discursos impulsados desde el psicoanálisis, la pedagogía y desde la psicología en general, influyeron en la construcción de figuras de la infancia moderna, que establecieron o impulsaron representaciones a través de discursos autorizados que complejizaron la figura del niño.

Luego, relacionamos distintas lecturas críticas que teorizan sobre la infancia en su relación con la literatura y vinculamos el potencial de invención que tienen las figuraciones con la imaginación, destacando su potencia de significación y su carácter heurístico, lo que nos permitió conceptualizar la categoría *–figuraciones de la niñez o los dibujos imaginativos de infancia–* desde la cual analizamos el corpus poético.

Esto nos habilitó a considerar que la infancia además de manifestarse como tópico en los poemas también emerge desde lugares paradójicos como los desdoblamientos de los sujetos que enuncian convirtiéndose en otredades y ligándose a la memoria, a la imaginación y a la fantasía. En este sentido, coincidimos con Premat (2016) cuando afirma que la infancia puede pensarse como “la bisagra que articula el mundo fantasmático y el mundo escrito.” (78).

En el desarrollo de ese escenario, caracterizamos los movimientos estéticos donde los poetas se adscriben en sus años de juventud, tanto *la otra sentimentalidad* (para Luis García Montero), como el *sensismo* (para Fernando Beltrán) y observamos cómo con el paso de los años, las premisas de sus inicios se fueron diluyendo y ambos comenzaron a confluír, con diversos matices, en una tendencia poética más abarcadora, *la poesía de la experiencia*. Asimismo, indagamos en el contexto historiográfico, el campo intelectual y el *habitus* de cada poeta.

Para llevar a cabo el análisis del corpus decidimos incluir las poesías reunidas de ambos escritores y sumar algunos textos en prosa que resultaron productivos para la argumentación de nuestra lectura, producciones que ambos impulsaron en el arco de tiempo que se desarrolló entre los años 1980 - 2017.

Desde nuestras hipótesis, pensamos que en la poesía de ambos autores las *figuraciones de la niñez* se encuentran ligadas a una postura crítica del conflicto social, en la que ellos se involucran intersubjetivamente. Así sostuvimos que en Luis García Montero, las *figuraciones de la niñez* se ligan a las experiencias de la posguerra española

y en Fernando Beltrán responden a la revisión del impacto que los enfrentamientos globales provocan en las figuras infantiles. Constatamos esta idea, centralmente con el análisis de *Vista cansada* (2008) de García Montero y con *El gallo de Bagdad* (1991) y *La semana fantástica* (1999) de Beltrán. Con las lecturas de estos textos, revisamos la vinculación entre compromiso y literatura porque, en el escenario de los años 80 y 90 del siglo pasado esta relación fue una constante estética que se manifestó de maneras muy diversas, abarcando distintos fundamentos éticos y políticos. Desde aquí vimos que, en el escenario poético, el compromiso con las causas sociales es indiscernible de las lecturas sobre las subjetividades humanas y los modos de existencia, la revisión, la crítica y la denuncia de los problemas públicos que se desarrollan desde líneas que no renuncian al mundo íntimo y personal de los poetas. En este sentido, pudimos leer las *figuraciones de la niñez* como un modo de compromiso.

A su vez, desde los inicios de esta investigación planteamos como hipótesis subsidiarias que, en la poética de ambos autores, las *figuraciones de la niñez* se instalan como exploración de la esfera íntima, desde donde ocupan un lugar central, presentándose desde distintas instancias tales como los entornos familiares, los juegos de infancia, el espacio rural y urbano de las zonas de pertenencia autoral, la memoria como matriz escritural, entre otras.

Sin perder de vista esos postulados, hemos destacado en diversos pasajes de las páginas precedentes, que tanto García Montero como Beltrán diseñan una poética donde la infancia funciona como vertebradora de un tono y un estilo personal, y se conjuga con otros tópicos centrales desde los que la crítica más ha leído sus obras, como lo son: la temática urbana, el tópico amoroso, la relación con el compromiso y la intromisión de una poesía en las calles contemporáneas.

Desde la “compleja estética de lo sencillo” en Beltrán, hasta un “lenguaje que es patrimonio compartido” en García Montero, comprendemos que estos poetas despliegan –utilizando diversos recursos estéticos y retóricos– una escritura de los ciudadanos. A partir de un lenguaje que nos habla de los afectos, pero siempre anclado en la construcción de experiencias reveladoras, leímos rebeldía desde la palabra, voces que movilizan y conmueven, espacios íntimos que fabrican y unen experiencias. En este sentido, fue difícil ser lectores ajenos y no involucrarnos ya que, desde un tono intimista las imágenes de la niñez convocan, observamos una conciencia social y una representación histórica que se consolida en ambas poéticas.

En el recorrido por la poesía de Luis García Montero constatamos que en sus primeras publicaciones, la infancia se vincula con el deambular del poeta, el *flâneur* que mira la realidad con ojos de niño. Este “observador apasionado” (Baudelaire, 2019) se apropia del escenario urbano, convirtiéndolo en territorio infantil, incluso leímos que, en ocasiones, el yo poético se posiciona como ciudad. En ese entorno, la recuperación del tiempo elegíaco de la infancia se manifiesta metafóricamente y se combina con otros tópicos no menos importantes en la obra del granadino, como lo son el amor, el tiempo y la muerte. Comprobamos que *los dibujos imaginativos de infancia* amplifican los modos de reconstrucción de las escenas amorosas desde una mirada que se conjuga con la curiosidad, la novedad, pero también con los juegos y la aventura.

Por otra parte, leímos sus versos desde una clave autobiográfica donde la mirada del adulto reconstruye su propio pasado y también se desdobra como otro. Las ensoñaciones del adulto, le permiten mezclar la imaginación y la memoria para recomponer sus propias experiencias infantiles y también para meditar sobre el universo infantil en general, convocándonos con versos que se comprometen con su realidad histórica, desde donde el espacio urbano es pensando como “una prehistórica sensación infantil”. Este movimiento habilita la dificultad de discernir entre la figura del niño y la geografía urbana.

Por otra parte, García Montero relaciona la infancia con la lectura y la escritura y allí, los *dibujos imaginativos de la infancia* se presentan para recuperar o revivir las sensaciones de fascinación por la lengua poética, desde donde se edifica su educación sentimental y se establece una conversación con la tradición y sus autores más representativos. En este punto, validamos que cuando dedica un libro a los niños, no renuncia a sus postulados críticos, y por eso juega a entrar y salir de su poética como si entrara y saliera de su infancia.

Hacia el final de la lectura del corpus de García Montero, consideramos que los gestos, las modulaciones y los dibujos imaginativos de la infancia superan lo meramente temático y acontecen e irrumpen en su poética construyendo una sentimentalidad otra, es decir, colaboran a que volvamos a su esencia, en el amparo de esos postulados que defendió desde sus inicios y que lo definieron como poeta.

En el caso de Fernando Beltrán, como lo vimos en los primeros poemarios de García Montero, también la infancia se dibuja en los pliegues del territorio urbano. Con un estilo muy particular, que incluye reconocimientos a nivel formal en los poemas, la infancia se cuele entre los juegos de las palabras, las inversiones del sentido, las asociaciones

inesperadas o las enumeraciones caóticas. En muchos de sus poemas, se construye una relación especial entre la mirada adulta y la mirada infante, por eso leímos muchos de sus versos desde lo confesional y autobiográfico.

También constatamos que Beltrán, al igual que García Montero, recompone su territorio mítico, su ciudad natal, desde la mirada atenta de un *flâneur* que esencialmente tiene ojos de niño. Pero además de referirse a su ciudad, se caracteriza como un caminante de las grandes ciudades, territorios que le permiten impulsar una crítica constante y denunciar explícitamente los conflictos sociales y los enfrentamientos bélicos que allí acontecen. El poeta aprovecha el universo infantil para contrastarlo con los horrores de las guerras contemporáneas y la infancia le permite impulsar una poética que se define por su voluntad ética y política. En este sentido, Beltrán liga una metaforización de su mundo íntimo con preocupaciones propias de las sociedades globalizadas y desde allí las figuraciones de infancia promueven la unión de opuestos como la visión de un mundo hostil y la ternura de ciertas escenas cotidianas.

Hacia el final del recorrido, podemos afirmar que el poeta nunca deja de interrogarse por las contradicciones humanas, por la existencia y por las relaciones vinculares. De esta manera, la niñez vuelve también como ensoñación y desdoblamiento, siempre desde la utilización de un léxico inventivo, la infancia irrumpe como espacio de deseo, como espacio indómito que permite recuperar experiencias fundantes y reordenarlas. Desde una conjunción entre la imaginación y la memoria, la infancia regresa como impulso en la escritura desde donde Beltrán reflexiona sobre su propia práctica poética.

La escritura de esta tesis doctoral nos permitió sistematizar el recorrido de lectura que nos propusimos al comienzo. En el transcurso de la indagación por las poéticas de estos autores españoles hemos observado que la infancia se presenta tanto como hecho palpable, relacionada a un tópico de los poemas, así como también hace su irrupción dejando rastros en la lengua. Rastro al que podemos volver si retomamos los versos que citamos para abrir estas consideraciones: allí donde García Montero nos deja pensar que constituyéndose como un niño siempre algo “sobrevive”, Beltrán postula que eso que nos marca, como un “tatuaje”, forja las añoranzas que abrigan y calan por esa “indomable memoria de la infancia”, tesoro al que ambos poetas vinculan sus obras.

Para culminar, creemos que los niños escritos de Luis García Montero y de Fernando Beltrán son niños dibujados e imaginados que, suspendidos en un tiempo sin origen ni límite, nos hacen reflexionar sobre nuestras propias infancias y nos interpelan



porque muestran formas alternativas de ser, de vivir, de vincularse, lo que nos desafía a seguir leyendo literatura.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### Corpus poético <sup>24</sup>

#### Luis García Montero

- (1980). *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. España: Ed. Zumaya.
- (1982). *Poemas de Tristia*. (en colaboración con Álvaro Salvador, bajo el nombre de Álvaro Montero). Ayuntamiento de Melilla: Rusadir.
- (1983). *El jardín extranjero*. Madrid: Adonais.
- (1987). *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión.
- (1985). *En pie de paz*. Granada: Ediciones del Comité de Solidaridad con Centroamérica.
- (1983). *Rimado de ciudad*. España: Ayuntamiento de Granada.
- (1991). *Las flores del frío*. Madrid: Hiperión.
- (1992). *Luna del sur*. Sevilla: Renacimiento.
- (1994). *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor.
- (1994). *Quedarse sin ciudad*. Palma de Mallorca: Colección El cantor.
- (1998). *Completamente viernes*. Madrid: Tusquets Editores.
- (1999). *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Granada: Comares.
- (2003). *La intimidad de la serpiente*. Madrid: Tusquets Editores.
- (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- (2011). *Un invierno propio*. Madrid: Visor.
- (2016). *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor.
- (2017). *A puerta cerrada*. Madrid: Visor.

#### Fernando Beltrán

- (1983). *Aquelarre en Madrid*. España: Ediciones Rialp.
- (1985). *Ojos de agua*. Madrid: El Observatorio.
- (1990). *Gran vía*. España: Libertarias.
- (1991). *El gallo de Bagdad*. Madrid: Endymion.
- (1995). *Amor ciego*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (1997). *Bar adentro*. Madrid: El barco ebrio.

---

<sup>24</sup> Distinguimos “Fuentes primarias” de “corpus” porque este último fue provisorio y susceptible de modificación ya que ambos poetas continuaron publicando desde que comenzamos esta tesis hasta su culminación.

- (1999). *La semana fantástica*. Madrid: Hiperión.
- (2001). *El hombre de la calle*. Diputación Provincial de Granada: Maillot amarillo.
- (2006). *El corazón no muere*. Madrid: Hiperión.
- (2006). *La amada invencible (80 poemas incurables)*. Oviedo: KRK ediciones.
- (2011). *Poemas rebeldes*. Madrid: Hiperión.
- (2015). *Hotel vivir*. Madrid: Hiperión.
- (2017). *La vida en ello. Prosas a pie de poema*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Renglón Seguido.

### **Fuentes primarias**

- BELTRÁN, Fernando (2011). *Donde nadie me llama. (Poesía 1980-2010)*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2017). *Poesía completa (poemas de 1980 – 2017)* Madrid: Austral, TusQuets Editores.

### **Textos teóricos**

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Estudios Críticos de literatura, Biblioteca Nueva.
- ARANGUREN, José Luis (1989). “El ámbito de la intimidad”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.) *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.
- ARFUCH, Leonor (2002). “Problemáticas de la identidad”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ARIÈS, Philippe (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Ed. Taurus.
- BACHELARD, Gastón (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- BARTHES, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Nicolás Rosa, 1970.
- . (2011) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Eduardo Molina, 1977.
- . (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós. Traducción de Julieta Sucre, 1975.

- . (1983). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. México: Siglo XXI Editores. Traducción de Nora Pasternac, 1981.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CULLER, Jonathan (1978). “La poética de la lírica”, en *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.
- DE MAUSE, Lloyd. (1982). *Historia de la infancia*. Madrid: Ed. Alianza, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- FREUD, Sigmund (1999). “13 Conferencia. Rasgos arcaicos e infantilismo del sueño”, en *Obras Completas*. Volumen XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1915.
- . (2000). “El interés por el psicoanálisis” en *Obras Completas*. Volumen XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1915.
- FOUCAULT, Michel. (1983). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI, 1977.
- . (1986). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1975.
- . (1994). “Prefacio a *Historia de la locura en la época clásica*” en *Dits et écrits I* (1954-1969). Paris: Gallimard.
- . (2010) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulíses Guiñazú. Bs. A.s. Siglo XXI, 1976.
- HAMBURGER, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1957.
- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- LACAN, Jacques (2002). “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez, 1949.
- . (2007). “Dos Notas sobre el Niño”, en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial, 1969.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon.
- LYOTARD, Jean François (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979. Traducción de Federico Jiménez Losantos.
- . (1997). “Voces”. En *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 129-152.

- LÓPEZ, Jaime (1988). “El sujeto en el campo del psicoanálisis” en *Cuadernos de Psicología y Psicoanálisis* (Dirigida por Dr. Raúl Ageno). Rosario: Publicaciones UNR.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (1999). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Ariel.
- PIAGET, Jean (1941). *La representación del mundo en el niño*. Madrid: Editorial Morata, 1926.
- POLLOCK, Linda (1990). *Los niños olvidado. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Agustín Bárcena.
- RICOEUR, Paul (2003). *Tiempo y narración*, III. México: Siglo XXI.
- RODRIGUEZ, Juan Carlos (2001) *La norma literaria*. España: Debate, 1984.
- SCARANO, Laura (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Editorial Biblos.
- . (2000) *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- WHANÓN, Sultana (1998). “Ficción y dicción en el poema” en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. CABO, F. y GUILLÓN, G. (Eds.) Ámsterdam: Rodopi.

### **Textos críticos y entrevistas**

- ABRIL, Juan Carlos (2012). “Reseña sobre *El compromiso después del compromiso*”, en *Signa 21*, pp. 737-740.
- ALBANO, Sergio (2004) *Michel Foucault: Glosario de aplicaciones* Bs.As.: Editorial Quadrata.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2009). “Palabras de familia (a propósito de algunos poemas de *Vista cansada*)” en *El romántico ilustrado*. Edición de Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila. España: Renacimiento.
- AGUILERA, Evangelina (2014). “Luis García Montero”, en SCARANO, Laura: *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (estudio y antología). Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 186-190.
- ASTUTTI, Adriana (2002). “El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja*, de César Aira”, en *Iberoamericana*, II, 8, pp. 151-167.

- AUMONT, Jacques (1990). *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruiz. España: Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles (2019) *El pintor de la vida moderna. La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*. España: Taurus, 1863.
- BADÍA FRAGA, Concha (2005). «*Siervos con sangre diferente*» *Relectura de la Modernidad a través de la obra de Luis García Montero* en Universidad de Granada, Diputación de Granada.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-textos.
- . (2008). “La poesía después de la poesía: Cartografías estéticas para el tercer milenio”. en *Monteagudo 3era. Época*, Nº 13, pp. 49-72.
- BELTRÁN, Fernando (1987). “El regreso de la poesía. Perdimos la palabra”, en *Diario El país*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803_850215.html) [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (1989). “Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)”. España: *Revista Leer*, Nº 24.
- . (2004). “El nombre de las cosas” entrevista por Luisa Várez para *Revista Experimenta*, pp. 147-151.
- BÉJAR, Helena (1988). *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza.
- . (1989). “Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras” en Castillo del Pino, C. (ed.) *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.
- BRINES, Francisco (1998). “Tres perspectivas diversas” en *Revista Litoral S.A.*, Málaga, pp. 99-101.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (Ed.) (1989). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.
- CASAS, Arturo (1999). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica.” En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, pp. 209–218.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- CANDEL VILA, Xelo (2009). “Reivindicación de la memoria y conciencia social en *Vista cansada* de Luis García Montero”, en de ABRIL, Juan Carlos y CANDEL VILA,

- Xelo (ed.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero* España: Renacimiento.
- . (2016). “Memoria y compromiso: la responsabilidad social del artista.” En Ferrer Valls, T. (Presidencia) Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N3JBqrI9uuA&t=2711s> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2019). “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”, en *Diablotexto Digital*. Vol N° 4, pp. 44-61. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/15563/0> [Fecha de consulta: 16/12/2021].
- . (2020). “Las banderas y los sueños se degradan, pero queda la educación sentimental”: El último Luis García Montero. *Olivar*, 20 (31): e074. Disponible en: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12198/pr.12198.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12198/pr.12198.pdf) [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- CANSECO, Adriana (2020). “Por un materialismo de la infancia. Una lectura de *Las cosas* de Arnaldo Antunes”, en *El taco en la brea*. Año 7, N° 11, pp. 112-122.
- CARLI, Sandra (1999) (Comp.). *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*. Buenos Aires: Santillana.
- . (2010). “Notas para pensar la infancia en la argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente” en *Educação em Revista* Belo Horizonte, V.26, n.01, pp. 351-382.
- CASTRO, Asunción (2008). “La poesía de Fernando Beltrán y la compleja estética de lo sencillo” en *Zurgai*, N° 7, pp. 99-101. (Ejemplar dedicado a Voces del norte).
- CHIRILLO, Raquel (2002). “El juego intertextual como vía crítica: el caso de Luis García Montero” en *Hispanic Poetry Review*, Vol. 3 No. 1, pp. 1-19. Disponible en: <https://journals.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/253> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- COMBE, Dominique (1996). “La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la Autobiografía”, en CABO ASEGUILAZA, Fernando (comp.). *Teorías sobre la Lírica*. (1999) Madrid: Arco/Libros, S.L.
- CORBELLINI, Natalia (2006). “El rastro inconfundible de su letra: Entrevista con Fernando Beltrán” en *Olivar*, 7(7). Disponible en:

[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3433/pr.3433.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3433/pr.3433.pdf)

[Fecha de última consulta: 22-03-2014].

- CORREA, Luis María (2002). “¿Se acabó la infancia? Ensayo sobre la destitución de la niñez” en *Revista Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica*, Tomo VI, Nº 2.
- DE ALBORNOZ, Aurora (1998) “En busca de una nueva sentimentalidad” en *Revista Litoral S.A.*, Málaga, pp. 93-94.
- DE VILLENA, Luis Antonio (1998). “Retrato —en tres perfiles— de Luis García Montero” en *Revista Litoral S.A.*, Málaga, pp. 34-36.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Vandalia Maior.
- . (2009). “Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero”, en de ABRIL, Juan Carlos y CANDEL VILA, Xelo (Ed.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. España: Renacimiento.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- FERNANDEZ ROMERO, Ricardo (Coord.) (2001). “El recuento de la infancia y la juventud” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, pp. 7-13.
- FERNANDEZ, James (2001). “Autobiografía vs. Infancia: el caso de Armando Palacio Valdés” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, pp. 15-21.
- FERRERO, Graciela (2012). *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Tesis Doctoral. Directora: Lila Perrén de Velasco. Córdoba: (Mimeo).
- . (2014). *El oficio de un realista*. España: Valparaíso Ediciones.
- FIMIANI, Cristiana (2015). “Reseña sobre *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*” en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, pp. 569-572.
- FUMIS, Daniela (2016). “Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes” en *452°F*, Nº 15, pp. 178-194.
- . (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*, Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. (Mimeo).



- FUMIS, Daniela y PRÓSPERI, Germán (2020). “Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación” en *Boletín GEC*, N° 26, pp. 11-14. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- GALANES, Miguel (1983). “Ética y estética en las últimas tendencias de la joven poesía española: el culturalismo y el sensismo.” *Arrecife*: pp. 8-9.
- GALLEGO DÍAZ, Cristian (2006). “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> [Fecha de última consulta: 22-03-2014].
- GALLEGO, Vicente (1998). “Luis García Montero” en *Revista Litoral S.A.* Málaga, pp. 37-39.
- GALVÁN, Verónica (2008). “Clarasuro de lo urbano en la poesía de Fernando Beltrán”. *Especulo*, 40 – Año XIV. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150728.pdf> [Fecha de última consulta: 22-03-2014].
- GARCÍA-GARCÍA, Sergio (2017). “El paseo bajo «lunas ebrias» y la construcción poética de una ciudad: «Aquelarre en Madrid», de Fernando Beltrán”, en *Poéticas. Revistas de Estudios Literarios: Granada, España*, N° 5, pp. 43-62.
- GARCÍA MONTERO, Luis y otros (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993a). *¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)*. España: Ed. Hiperión.
- . (1993b). *Confesiones poéticas*. Diputación Provincial de Granada, España. Colección Maillot amarillo.
- . (1993c). *El realismo singular*. Bilbao: Los Libros de Hermes.
- . (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939 – 2010)*. MAINER, José Carlos (Dir.). España: Crítica.
- GÉLIS, Jacques (1987). “La individualización del niño” en ARIES, Philippe y DUBY, Georges (dir). *Historia de la vida privada*, Tomo 5. Madrid: Editorial Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980). “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” en *El pie de la letra Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica, pp. 51-55

- IRAVEDRA, Araceli (2002). “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, en *Ínsula*, pp. 671-672.
- . (2003). “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la ‘poesía de la experiencia’, en *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.39/ev.39.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.39/ev.39.pdf) [Fecha de última consulta: 22-03-2014].
- . (2007a). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros.
- . (2007b). “De la ‘normalidad’ a la ‘extrañeza’: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso”, en SCARANO, Laura editora. *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar Del Plata, Eudem, pp. 41-57.
- . (2009). «Canción de retaguardia». “El compromiso en voz baja de Luis García Montero” en de ABRIL, Juan Carlos y CANDEL VILA, Xelo (Ed.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero* España: Renacimiento.
- . (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- . (Ed.) (2013). *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. España: Iberoamericana.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (1979a). “Prólogo a la edición castellana: A la deriva (para reparar en la obra de Jean – François Lyotard)” en LYOTARD, Jean François *Discurso, Figura* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, pp. 9-42.
- . (1979b [1974]). “Epílogo”. En Jean François Lyotard *Discurso, Figura* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, pp. 416-445.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1998), “Introducción a Luis García Montero. Complicidades” en *Revista Litoral S.A.* Málaga, pp. 5-11.
- . (2009). “El arte de la memoria. (Vista Cansada de Luis García Montero)”. En *El romántico ilustrado*. España: Ed. Renacimiento.
- KOHAN, Walter (2004). *Infancia: entre educación y filosofía*. Barcelona: Laertes.
- . (2007). *Infancia, política y pensamiento*. Buenos Aires: Del Estante.
- . (2009). *Infancia y filosofía*. México: Editorial Progreso.
- LANGBAUM, Robert (1996). *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Harmondsworth Penguin University Books, 1974. Trad.

- español de Julián Jiménez Heffernan (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada: Comares, 1957.
- LANZ, Juan José (2011). “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX”. *Revista Izquierdas*, nº 9, pp. 47-66. Disponible en: <http://goo.gl/83cRKn> [Fecha de última consulta: 22-03-2018].
- LANZ, Juan José y VARA FERRERO, Natalia (2017). “Introducción al Dossier: La Poesía española contemporánea como documento histórico”, en *Revista Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. V, Nº 2, pp. 181-194. Disponible en: [http://www.pasavento.com/pdf/10\\_01\\_lanz\\_vara.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/10_01_lanz_vara.pdf) [Fecha de consulta: 06-12-2021].
- LE BIGOT, Claude (2009). “Luis Bagué Quilez, Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio”. En *Bulletin hispanique*. Disponible en: <http://bulletinhispanique.revues.org/976> [Fecha de consulta: 06-12-2021].
- LEUCI, Verónica (2012). “Poesía y autoficción: una alianza posible”. En *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata.
- LINK, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2014). “La infancia como falta”. En *Cuadernos LIRICO* 11. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/1798>; DOI: 10.4000/lirico.1798 [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- LÓPEZ, Jaime (1988). *El sujeto en el campo del psicoanálisis*. Cuadernos de Psicología y Psicoanálisis. Nº 2. Colección Dir. Raúl Ageno. Universidad Nacional de Rosario, UNR.
- LORENZO ARES, Laureano (2012). “El pulso narrativo de la poesía de Luis García Montero”, en *Entre Ríos: Revista de Arte y Letras*. Especial Luis García Montero *Territorio Cómplice*. Nº 17 -18, Año VII, pp. 70-75.
- MAINER, Juan Carlos (1997). Prólogo “Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista” en García Montero, Luis: *Casi cien poemas: antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión.
- . (1998). “Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero” en *Revista Litoral S.A.* Málaga, pp. 55-58.

- . (2009). “Sobre una poética realista” en ABRIL, Juan Carlos y CANDEL VILA, Xelo (Comp.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento.
- MALLOL, Anahí (2012). “Infancia, poesía”. En *Actas IV Jornadas de Poéticas de la Literatura. Argentina para Niños*.
- MANGINI, Shirley (2001) “Infancia, memoria y mito en *Si te dicen que caí* y *El cuarto de atrás* R. F.R. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, pp. 31- 40.
- MARISCAL, José y PARDO, Carlos (2003) (Ed.) *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el Siglo XXI*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2017) “La imaginación acuática en la poesía de Luis García Montero, estudio preliminar de la antología *Luis García Montero: Un mundo navegable. Poesía escogida (1980-2016)* en *Círculo de poesía*. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2017/06/la-imaginacion-acuatica-en-la-poesia-de-luis-garcia-montero/> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- MORA, Ángeles (2008). “Impresiones a la luz de una lámpara (Sobre *Vista cansada* de Luis García Montero)” en ABRIL, Juan Carlos y CANDEL VILA, Xelo (Ed). *El romántico ilustrado*. España: Renacimiento.
- . (2011). “Raro y difícil: Reseña de *Un invierno propio*.” *Álabe* 3, pp. 1–4.
- MORANTE, José Luis (2011). *Luis García Montero: Ropa de calle. Antología Poética (1980 – 2008)*. España: Cátedra.
- MUZZOPAPPA, Julia (2017a). *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.
- . (2017b). “La voz narrativa de Maurice Blanchot. Para una lectura de la infancia en la cuentística de Silvina Ocampo”. En *Revista Pensamiento Político*, N° 8, 29-36. Disponible en: <http://www.pensamientopolitico.udp.cl/wp-content/uploads/2018/03/version-8.pdf> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- NAVAL, María Ángeles (Coord.) y MAINER, José Carlos (Dir.) (2001). “¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización”. *Monográfico de Poesía en el Campus*, N° 49. España, Universidad de Zaragoza.
- OLEZA, Joan (1993) “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo” en *Monografías de Literatura Española*. N° 3. Compás de Letras.
- . (2008). “Luís García Montero: el desafío de una poesía sostenible”, en *L’Eliana*, Universidad de Valencia. Disponible en:

- <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/PoesiaSostenibleLGMontero.pdf> [Fecha de última consulta: 22-03-2018].
- ORIHUELA, Antonio (2018) “El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea” *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11. 17-37.
- PARDO, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- PEREZ, Soledad (2011). “¿Qué pasa mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)” en *Actas II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf) [Fecha de última consulta: 22-03-2014].
- PREMAT, Julio (2014). “Pasados, presentes y futuros de la infancia”. En *Cuadernos Lírico*, N° 11, pp. 1-16. Disponible en: <https://lirico.revues.org/1736> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002). “La poesía entrometida de Fernando Beltrán” en *Ínsula: Revista de letras y Ciencias Humanas*, N° 671-672, pp. 37-38.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: José Marías y E. Vila- Matas*. Ensayos Literarios Cátedra Miguel Delibes. Universidad de Valladolid: Quadro 4.
- . (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PRÓSPERI, Germán (2009a). “Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena”, *Siglo XXI Literatura y cultura españolas*, N° 7, pp. 157-167.
- ---. (2009b). “Niños escritores: Cernuda; Villena, Barthes”. En *Actas IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.
- . (2009c). “Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás”. En *Actas VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
- . (2009d). “Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: Infancia, juventud, género.” Proyecto de Investigación acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNL.

- . (2010). “Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás”. En *Actas XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Universidad La Sapienza.
- . (2013). “Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea.” Proyecto evaluado y aceptado, convocatoria CAI+D 2013-2015. Secretaría de Ciencia y Técnica, UNL.
- . (2014). “Infancia y nuevos hispanismos. *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y *Hablar solos* de Andrés Neuman” en *Revista CELEHIS*, Año 23, N° 28, pp. 143–163.
- . (2017). “Igual que un niño, que una niña: infancia, animalidad, queer” en *Telar*, N° 19, pp. 106-119. Disponible en: <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/347/311>- [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2019). “Figuraciones de la infancia *queer* en la literatura española contemporánea” en *VI Coloquio de avance de investigaciones del CEDINTEL.*, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL. Disponible en: [https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL\\_VI\\_coloquio-1.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL_VI_coloquio-1.pdf) [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2020). “Irse de la infancia.” Dossier de infancia: García Lorca en Nueva York y La Habana” en *Boletín GEC*, N° 26, pp. 15-34. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- PUNTE, María José (2018). *Topografías del estallido: figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- PULIDO TIRADO, Genara (2000). “Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado” en ROMERA CASTILLO, José GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (Eds.). *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)* Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria de la UNED. Madrid: Visor.
- RIESCO, Amaia (2003). “Reseña de Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001) *Infancia y modernidad literaria*”, en *Rilce* 19, pp. 146-148.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994). “La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)”, en *Scriptura*, N° 10, pp. 37-52.
- . (1999). *Dichos y escritos (Sobre la otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.

- ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (Ed.) (2000). *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)* Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria de la UNED, Madrid: Visor.
- ROSA, Nicolás (2004). *El arte del olvido y 3 ensayos sobre mujeres*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- ROSO, Pedro (1998) “Los argumentos ilustrados de una poética posmoderna”, en *Revista Litoral S.A.* Málaga, pp. 63-68.
- ROVIRA, Pere (1998). “Las flores del frío”, en *Revista Litoral S.A.* Málaga. pp. 97-98.
- RUBIO MONTANER, Pilar (1990). “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la Literatura”. En *Castilla. Estudios de literatura*, 15, pp. 183-197.
- RUIZ, Julia (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. (Mimeo). Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- SALVADOR, Álvaro (1996). “The poetry of experience y la poesía española de los últimos quince años”, en LANGBAUM, Robert: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada: Comares.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2001). “El por qué de los trenes. Notas sobre la poesía de Fernando Beltrán, Prólogo de *El Hombre de la calle*. Diputación Provincial de Granada, Colección Maillot amarillo. España.
- . (2007). “Poéticas para el hombre de la calle: Fernando Beltrán, del sensismo a la poesía entrometida”, en Scarano, Laura (ed.). *Los usos del poema*. Mar del Plata: EUDEM, pp. 89-103.
- . (2011). “Esta casa es contigo. La poesía indiscreta de Fernando Beltrán” (Prólogo). En Beltrán, Fernando *Donde nadie me llama. (Poesía 1980-2010)*. España: Hiperión.
- . (2017) Prólogo “Una mirada a cántaros: las prosas sostenidas de Fernando Beltrán” en BELTRÁN, Fernando: *La vida en ello. Prosas a pie de poema*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Renglón Seguido.
- SARTOR, Elisa (2012). “*Mírame aquí, viajero sin espera*”. *Javier Egea en el contexto de la poesía española contemporánea*. Verona: Universidad de Granada.
- SATRIANO, Cecilia (2008). “El lugar del niño y el concepto de infancia”, en *Revista Extensión Digital* N° 3, Rosario.

- SCARANO, Laura (1996). "Poesía, ficcionalidad y referencia. Poéticas figurativas en clave ficticia". En *Mundos de ficción II*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI) Ed. José M. Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez. Universidad de Murcia, España.
- . (1997a). "Travesías de la subjetividad. Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto", en *Revista CELEHIS*. Año 6, N° 9, pp. 13-29.
- . (1997b). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura", en *Revista de Teoría y crítica literaria Orbis Tertius*, Año II, número 4.
- . (1999) "Ciudades escritas (palabras cómplices)" en *Celehis VIII*, 11. 207-234.
- . (Ed.) (2002). "Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero", Introducción a Luis García Montero, *Poesía urbana*. Antología. Sevilla: Renacimiento.
- . (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.
- . (2005) "El debate sobre el realismo en la poesía española última" en *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*. 1 (2). 155-178. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i2.2791> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2006). "Residencia en el cuerpo... La poética amorosa de Fernando Beltrán". En *La amada invencible (80 poemas incurables)*. Oviedo: KRK (Col. Mala Letra).
- . (2007a). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- y otros (2007b). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Eudem.
- . (2008). "Ciudad – Pánico: Poéticas urbanas en el Nuevo Milenio", en FERRERO, Graciela (coord.). *Por añadidura: Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- . (2009). "Tres voces inconformistas en la aquelarre urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)". En *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, no.42, año XIV.
- . (2010a). "La poesía de Luis García Montero: Una historia de todos en primera persona". *IX Congreso Argentino de Hispanistas, El hispanismo ante el bicentenario*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1167/ev.1167.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1167/ev.1167.pdf) [Fecha de última consulta: 16-12-2021].



- . (2010b). Prólogo “Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero” en *Luis García Montero. Poesía Urbana. Antología, 1980-2010*. Sevilla: Renacimiento.
- . (2011). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. En *Revista CELEHIS*, n° 22.
- . (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- . (2015). “«Aquel tímido Luis...» García Montero en los bordes del nombre”, en *Cuadernos del hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. N° 4. Roma, pp. 45-73. Disponible en: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/12/45-73-2.pdf> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2016). “Reseña de *Balada en la muerte de la poesía de Luis García Montero*” en *Diablotexto Digital* 1. Universidad de Valencia, pp. 268-271. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8973/8590> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- SCHÉRER, René y HOCQUENGUEM, Guy (1979). *Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.
- SKLIAR, Carlos (2016) “Niñez, infancia y literatura”, en *Revista Crítica*, 1, 1, pp. 19-28.
- SIERRA, Gabriela (2011). “Memorias de la niñez en *Ojos de agua* de Fernando Beltrán”, en Raquel Macciuci (Dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*; Volumen IV. Mariela Sánchez (Ed.). La Plata: FHCE-UNLP.
- ---. (2011b). “Afectividad y niñez en Fernando Beltrán”, en *Actas de IV Congreso Internacional Celehis de Literatura*. UNMd: Mimeo.
- . (2012a). “Reflexiones sobre la representación de la niñez en la poesía española contemporánea” En *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*. FAHCE, UNLP. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012> [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2012b). “Figuraciones de la niñez en la poesía española. Debates, reescrituras, demarcaciones”, en *Actas del V Congreso Internacional De Letras: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA: Mimeo.
- . (2013a). “Subjetividades, figuraciones y niñez en la poesía española contemporánea: orientaciones para nuestras lecturas críticas”, en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: UNR, Mimeo.

- . (2013b). “Apuntes sobre un proyecto: Figuraciones de la niñez en la poesía española contemporánea: Fernando Beltrán y Luis García Montero”., en *I Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*, Santa Fe, UNL y CEDINTEL.
- . (2017a). “Niñez y compromiso en dos poetas españoles: Luis García Montero y Fernando Beltrán”, en *Actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas. Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios, encrucijadas*. Jujuy, Argentina.
- . (2017b). “Una relación posible: niñez y compromiso en la poesía española de los años 80””, en *V Coloquio de Investigaciones Teórico Literarias del CEDINTEL*, Santa Fe.
- . (2017c) “Dibujos imaginativos de la infancia. Problemas para una tipología”, en *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, Argentina.  
 Disponible en:  
<https://fh.mdpu.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/view/1907/1289>  
 [Fecha de última consulta: 16-12-2021].
- . (2018). “El *escribivirse* de Fernando Beltrán”, en *Reseñas CELEHIS*. Mar Del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 5, N° 14, pp. 17-20.
- . (2020). “Dibujos imaginativos de infancia en la poesía de Luis García Montero”, en Dossier *Las lenguas de la infancia en la literatura española de Boletín GEC* Universidad Nacional de Cuyo. N° 26, pp. 56-72.
- SOTELO, Aida (2002). “Cuerpo de Niño”. En *Desde el Jardín de Freud*, Volumen 02, Bogotá, pp. 128-141.
- STAROBINSKI, Jean (1974). “Jalones para una historia del concepto de imaginación”. En *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus. Traducción de Ricardo Figueiras.
- TRAVERSA, Oscar (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Buenos Aires: Gedisa.
- . (2001). “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Signo y seña* 12, pp. 233-247.
- ZOILA, Santiago (2007). “Los niños en la historia. Los enfoques historiográficos de la infancia”. UAM México, Takwá / Entramados.