

## «PARTIDARIO DE LA FELICIDAD»: EL HORIZONTE DE LA ILUSTRACIÓN EN LA POESÍA DE LUIS GARCÍA MONTERO

*«In favor of happiness»: the legacy of the Enlightenment in the poetry of Luis García Montero*

Araceli IRAVEDRA  
Universidad de Oviedo  
airavedra@uniovi.es

Fecha de recepción: 23/10/2010  
Fecha de aceptación definitiva: 11/11/2010

RESUMEN: El libro tal vez más celebrado de Luis García Montero, *Habitaciones separadas* (1994), incorpora un monólogo dramático protagonizado por la figura de Jovellanos. Lejos de tratarse de un dato anecdótico, la compañía del asturiano en este punto de la biografía lírica de García Montero no viene sino a rubricar el predicamento que la tradición ilustrada ha conquistado en el sistema poético del autor granadino, principal mentor teórico de la llamada poesía de la experiencia. A la zaga de la lectura propuesta por Luis García Montero, efectuamos una sistematización de los fundamentos ilustrados de dicha corriente estética, que hallaría sus raíces modernas en algunas nociones capitales de la preceptiva dieciochesca. Además, tratamos de mostrar hasta qué punto tales categorías ilustradas acaban conformando un canon de corte axiológico y apuntalan la postura teórica de García Montero en torno al valor del oficio como efectiva intervención del poeta en el orden social. Proponemos, por último, una interpretación de «El insomnio de Jovellanos» a la luz de la lectura ilustrada de la modernidad que el poeta postula en su discurso ensayístico, una modernidad dirigida a la transformación del presente contra los reiterados decretos del fin de la Historia.

*Palabras clave:* Ilustración, poesía de la experiencia, Luis García Montero, Jovellanos.

ABSTRACT: The most celebrated book of Luis García Montero, *Habitaciones separadas* (1994), includes a dramatic monologue starring the figure of Jovellanos. Far from an anecdotal fact, the presence of the asturian intellectual in this point of the lyric biography of García Montero comes to ratify the importance that the enlightened tradition has acquired in the poetic system of the author from Granada, main theoretical mentor of the so called poetry of experience. Following the reading suggested by Luis García Montero, we systematize the enlightened foundations of this aesthetic trend, which would find its modern roots in some capital notions of the eighteenth century doctrine. Furthermore, we attempt to show how far those enlightened categories finally conform an axiological canon and reinforce García Montero's theoretical opinion in favour of the value of the trade as an effective intervention of the poet in the social order. Finally, we suggest an interpretation of the «El insomnio de Jovellanos» in the light of the enlightened reading of the Modernity that the poet postulates in his essayistic discourse, a Modernity aimed to the transformation of the present against the repeated decrees of the end of History.

*Key words:* Enlightenment, poetry of experience, Luis García Montero, Jovellanos.

En 1994, uno de los libros más aplaudidos de la poesía española del fin de siglo, *Habitaciones separadas*, incorporaba un monólogo dramático fechado el «1 de abril de 1808» en el «Castillo de Bellver». Su autor, Luis García Montero, imaginaba en «El insomnio de Jovellanos»<sup>1</sup> la voz en crisis del confinado por Godoy, y a través del uso del correlato objetivo, hacía suya la «voluntad moral» de este personaje ilustrado que se le aparecía como un preciso referente a aquellas alturas de su trayectoria estética y vital. En el mismo libro, el vanguardista «Life vest under your seat», instantánea de las melancolías del viajero que soporta el desgarrar de una separación entre las indicaciones insensibles de las azafatas de vuelo, se nutría confesadamente de la «Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla», que fijaba el momento de la despedida remarcando la soledad nostálgica del yo que se aleja mediante la irrupción implacable de la realidad exterior —las voces del mayoral, el rechinar de las ruedas— en la intimidad acongojada del sujeto<sup>2</sup>. No se trata de compañías azarosas: la presencia de Jovellanos en este punto de la biografía lírica de García Montero no venía sino a rubricar el predicamento que la herencia ilustrada había conquistado en el sistema poético del autor granadino. Un sistema poético que, por otra parte, no terminaba en él, puesto que Luis García Montero ya se alzaba con un liderazgo indiscutible que lo emplazaba en el centro del escenario lírico, y se había convertido en la figura más emblemática de la corriente que,

1. GARCÍA MONTERO, L. *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 1994, pp. 72-74.

2. *Ibid.*, pp. 44-45. Cf. GARCÍA MONTERO, L. «De la poesía como género de ficción». En *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996, pp. 30-31.

para las fechas de publicación de «El insomnio de Jovellanos», se había extendido como una gran mancha de aceite sobre el mapa poético español.

\* \* \*

Ya se sabe que la historia de los procesos culturales, y la historia de la literatura en consecuencia, obedece a una dinámica cíclica, aparece gobernada por una tracción oscilatoria que mece las voluntades artísticas entre impulsos contrapuestos, de uno a otro extremo de un arco que se tensa, si vale decirlo así, en la dialéctica clásico/romántico, o por remitirnos a una jerga puesta en juego por el discurso crítico sobre la poesía más reciente, entre las categorías diálogo/fragmento, mimesis/construcción autónoma, realismo/irracionalismo, tradición/experimentación, cotidianización de la poesía/estilización de la vida<sup>3</sup>... En la historia de la poesía española, hay que remontarse a los años ochenta del pasado siglo para detectar ya con plena nitidez el último viraje del péndulo estético, en un movimiento que, de entrada, se percibe como la consabida reacción de una generación emergente ante el paradigma lírico consolidado por sus predecesores, con todo su componente estratégico de iluminación de lo propio. Aunque esta generación también *polémica* revelaba la peculiaridad, sólo en apariencia paradójica, de alzarse contra la promoción anterior precisamente para impugnar su gesto rupturista, y frente a su aparatosa displicencia «hacia lo de atrás», postulaba una mirada más serena y transigente sobre una tradición examinada ya sin exclusiones. En otro sentido, aunque en estricta conexión con ello, la poesía nacida con los años ochenta comenzó por cuestionarse su valor en un sistema social que cada vez parecía prescindir más de ella, y expresó reiteradamente su inquietud ante el acusado divorcio que, a tenor del escaso número de consumidores, la escritura iba mostrando respecto del mundo contemporáneo. Si la poesía deliberadamente «festiva, intrascendente, divertida e inútil» de los poetas novísimos<sup>4</sup> (a quienes no pareció preocupar en absoluto ese divorcio) exhibía con orgullo su condición gratuita, elitista y marginal, la hornada poética siguiente mostró, en cambio, una verdadera voluntad de recuperar el interés del público lector, de soldar la fractura instaurada entre poesía y sociedad y de trabajar en la búsqueda de una respuesta a las necesidades y demandas que esta última parecía solicitar.

Este nuevo talante ha sido interpretado por algunos como una expresión más del proceso de *normalización* que también en poesía despidió a la dictadura.

3. Cf. LANZ, J. J. «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad». *Letras de Deusto*, 1995, 66, pp. 173-206; MARTÍNEZ, J. E. (ed.). «Introducción». En *Antología de poesía española (1975-1995)*. Madrid: Castalia Didáctica, 1997; VILLENA, L. A. (ed.). «Introducción». En *La lógica de Orfeo (Antología)*. Madrid: Visor, 2003; GARCÍA MARTÍN, J. L. «La poesía figurativa». *Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992; GARCÍA MONTERO, L. «La otra sentimentalidad». En EGEA, J.; GARCÍA MONTERO, L. y SALVADOR, Á. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983, pp. 13-15.

4. CUENCA, L. A. de. «La generación del lenguaje». *Poesía*, 1979-1980, 5-6, p. 250.

Tal normalización ponía término a los últimos coletazos de la coyuntura dictatorial franquista, resueltos en un afán excesivo de ruptura y en un esteticismo radical, y permitía, entre otras cosas o principalmente, una recuperación de la mejor tradición realista de posguerra (sistemáticamente repudiada por la iconoclastia novísima), a la vez que discutía el prestigio del culturalismo y del experimentalismo vanguardista<sup>5</sup>. Y si este gesto obedecía, por un lado, a la señalada voluntad de afirmación generacional en un contexto en que correspondía afianzar el nuevo paradigma, también se ha insistido en aclarar que aquella respuesta al vanguardismo programático de los novísimos trascendía el problema de las batallas generacionales y había de comprenderse como parte de un debate estético más amplio, que afectaba a la puesta en duda de la vertiente vanguardista y negativa de la modernidad:

No es sólo que exista un corte generacional, es que la poesía asume sus contradicciones y fuerza un cambio de perspectiva en el pensamiento negativo del romanticismo: frente a los poetas que examinan la Ilustración con ojos románticos, toman la palabra poetas dispuestos a examinar el Romanticismo con ojos ilustrados<sup>6</sup>.

Tomaban la palabra, en definitiva, poetas dispuestos a cuestionar el sujeto divinizado del Romanticismo, que contestaba el fracaso del proyecto ilustrado con una sacralización del oficio y conocía su reedición en las posturas novísimas; y ello implicaba, por contra, una nueva lectura de la modernidad que exhibía sus ecos ilustrados. El análisis pertenece a Luis García Montero y algunas de sus implicaciones no son transferibles en toda su extensión al pensamiento estético que acabaría por imponerse en la joven generación. Sin embargo, lo que compartía sin duda aquella nueva dominante estética, para la que iba a afianzarse el rótulo de «poesía de la experiencia», era su oposición a la que García Montero llamaba «la perspectiva vanguardista de la modernidad», o con palabras más mostrencas, a la denominada «tradición de la ruptura», de la cual la ruptura novísima no era sino su eslabón más reciente. Y ello involucraba una serie de rasgos que se alojaban en la base de la poética de la experiencia, de la que el poeta granadino se acabaría revelando como principal mentor teórico, y cuyas raíces modernas hallaba éste en el horizonte ideológico y estético de la tradición ilustrada:

No me parece extraño que la poesía de la experiencia haya vuelto, frente a la mitología romántica, a utilizar un lenguaje ilustrado: desacralización, toma de conciencia del carácter convencional del arte, trabajada apariencia de naturalidad, verosimilitud, elaboración del protagonista poético hasta convertirlo en un modelo, en un punto respirable en el que puedan coincidir el autor y el lector. Es una tradición que ha estado presente a lo largo de toda la modernidad, combatiendo la retórica de las expresiones esenciales y ese consuelo de eternidad y pureza interior que

5. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Litoral* [Luis García Montero. *Complicidades*, 1998, 217-218, p. 14.

6. *Ibid.*, p. 15.

suelen forjarse los sujetos que no quieren admitir su entidad histórica, su impureza, su pertenencia íntima a la realidad<sup>7</sup>.

Una tradición, en suma, opuesta a la «mitología romántica» de las zozobras del yo frente al sistema, que funcionaría como trasfondo ideológico del debate abierto por la poesía de la experiencia y como puerta de salida al pensamiento negativo de la modernidad. Ya digo que la singular tentativa monteriana de promover lo que llama *una lectura ilustrada del Romanticismo* no es más que eso: una propuesta ideológica singular en el amplio abanico de la poesía de la experiencia, esa tendencia de tendencias que integra sin duda varias líneas, con sus tradiciones diferentes y sus posiciones ideológicas muy distantes entre sí. De hecho los poetas realistas no precisan a menudo rebasar el legado de la generación de los cincuenta para encontrar el referente de sus postulados estéticos; sobre todo porque los maestros del cincuenta se alzaban como un verdadero contraejemplo de los denostados novísimos, y se revelaban como «los abuelos» a quienes los más jóvenes podían regresar para combatir el dominio paterno, en busca de un tono de referencia y un punto de enlace con otras tradiciones estimadas. Sin embargo, repito también que el conjunto de nociones y principios que en el texto antes citado se enumeran como parte del «lenguaje ilustrado» constituyen una consumada caracterización de la poesía de la experiencia, y son universalmente abrazados en su dimensión formal o técnica —desprovistos o no de la extensión ideológica que adquieren en el discurso que los nombra. En este sentido al menos, por cuanto se aprecia «una línea de clara unidad con muchos de los presupuestos ilustrados sobre la poesía»<sup>8</sup>, la corriente de la experiencia representa una indagación en las raíces ilustradas de la modernidad. Y por supuesto no cabe desdeñar otro elemento capital todavía apuntado por el poeta granadino, quien subraya que literatura ilustrada y poesía de la experiencia surgen de dos paralelas «voluntades de desacralización»: mientras la Ilustración pone en juego una razón laica que combate las supersticiones sobrenaturales de resabio feudal, la poesía de la experiencia establece una «distancia crítica ante una subjetividad divinizada en la crisis romántica»<sup>9</sup>. A la luz de la lectura propuesta por Luis García Montero, tan personal como plausible, intentaré una sistematización de los fundamentos ilustrados de la poética de la experiencia; aunque más me interese, con todo, perseguir hasta qué punto tales categorías ilustradas acaban conformando una suerte de «canon axiológico»<sup>10</sup> en la especulación sobre el oficio del poeta granadino, tal vez el más autoconsciente (y el más reflexivo, sin duda) entre los de su generación.

7. GARCÍA MONTERO, L. «Una musa vestida con vaqueros». En *Aguas territoriales*. *Op. cit.*, p. 75.

8. GARCÍA MONTERO, L. «Los argumentos de la realidad». En *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial, 1993, p. 234.

9. *Ibid.*

10. Cf. SCARANO, L. *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio, 2004, p. 240.

\* \* \*

Conviene remontarse a la prehistoria de la tendencia, porque el ideario poético ilustrado y, desde luego, el señalado propósito desacralizador ya conspiraban en la base del discurso teórico de «la otra sentimentalidad», como se sabe uno de los focos germinales de la poesía de la experiencia o, según también se ha dicho, su avanzadilla provincial y políticamente comprometida<sup>11</sup>. En un famoso texto fundacional de 1983, Luis García Montero se enfrentaba con la «mitología tradicional» del género poético que induce a pensarlo como «el lenguaje de la sinceridad», a creer en la poesía como confesión o expresión de las *esencias* sentimentales del sujeto («poesía soy yo»); y contra esta «falsa evidencia», históricamente asumida, proclamaba su naturaleza ficcional: la poesía es «mentira —en el sentido más teatral del término», *representación* y no expresión, una «puesta en escena» de la que es preciso tomar conciencia. García Montero convocaba al *poeta fuerte* del cincuenta —Jaime Gil de Biedma y «El juego de hacer versos»—, pero también la tradición ilustrada —Diderot y la *Paradoja del comediante*: «detrás de cada poesía hay un embuste»—, para argumentar que la poesía es artificio o «un hermoso simulacro», que las verdades no nos preexisten sino que «se inventan» en ese «pequeño teatro» o campo de juego con sus trucos y sus reglas que son los poemas. El concepto ilustrado de representación intervenía así tempranamente en la consideración del poema como artificio, una de las tesis centrales de la otra sentimentalidad que también lo sería del ideario de la experiencia. Claro que esta noción de la poesía como género de ficción no se detenía para el proyecto granadino en una mera cuestión de procedimiento técnico, sino que resultaba inseparable de una crítica del sujeto tradicional, la negación de las esencias subjetivas y la rebeldía contra la «fundación mítica del yo sensible» como base de la moral burguesa. Al fondo de la idea del poema como «pequeño teatro» estaba también Brecht (*Pequeño organon para el teatro*) y el marxismo alentando la concepción de la poesía como producción ideológica: se trataba de distanciarse de los sentimientos propios para poder analizarlos, para reconocerlos como productos y metáforas de nuestra historia y también —y aquí el salto— para escapar a su servidumbre, para romper con ellos si fuera preciso y fabricar *otra* sentimentalidad, «una sentimentalidad distinta» de signo antiburgués, una forma *otra* de pensar la vida que se revelaría como el auténtico motor revolucionario<sup>12</sup>.

La poesía de la experiencia no heredaría en términos generales las implicaciones revolucionarias que la proclamación de la ficcionalidad lírica arrastraba en la propuesta de la otra sentimentalidad. Y en realidad tales implicaciones se desdibujan en el propio artífice de este discurso, Luis García Montero, a medida que, en la

11. BAGUÉ QUÍLEZ, L. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 46.

12. EGEA, J.; GARCÍA MONTERO, L. y SALVADOR, Á. *La otra sentimentalidad*. *Op. cit.*

segunda mitad de los años ochenta, sus planteamientos iniciales —«radicalmente marxistas»— acusan un debilitamiento concordante con el desencanto político y la descreencia de una «experiencia poética de las condiciones de clase»<sup>13</sup>. Inicia entonces un recorrido que le conduce de lo que Juan Carlos Rodríguez ha llamado el «núcleo duro» de la otra sentimentalidad a una «inevitable pérdida de dureza» en los planteamientos del realismo experiencial<sup>14</sup>. Y es precisamente esa pérdida de dureza y la flexibilización de sus postulados teóricos marxistas lo que le permite indagar en una «parte de la tradición del pensamiento burgués», identificada con el horizonte ilustrado, que va a sostener muchos de los formantes de la poesía de la experiencia de Luis García Montero, o mejor, de esa *poesía para los seres normales* teorizada desde comienzos de los noventa por el poeta granadino.

«La poesía de la experiencia» (1998) es concretamente el título de un ensayo emblemático en el que García Montero, en un esfuerzo de sistematización de su personal comprensión de la propuesta y de la tradición lírica que la ampara, regresa y se extiende sobre una constelación conceptual en realidad nutrida por legados diversos, pero que son en alto grado remitidos a la herencia ilustrada y quedan expresamente cobijados bajo algunos nombres capitales de la preceptiva dieciochesca. Me refiero a ideas y presupuestos como la concepción de la poesía como un ámbito de representación, la apuesta por el artificio y el conocimiento de las reglas, la noción de verosimilitud, la búsqueda de un tono de naturalidad expresiva..., que son invocados por Luis García Montero como base de la estética defendida a la vez que se insiste en su filiación ilustrada. Así, el autor granadino retorna a la idea de la naturaleza ficticia del género poético, y de la voz que se alza con la enunciación del discurso, y nos recuerda que superar la idea romántica de la «confesión» implicaba en realidad esforzarse en un ejercicio de despersonalización de la propia experiencia, de tal modo que ésta alcanzase un valor emblemático por su capacidad de representar una vida moral y ofrecer reconocimiento al lector. Los enunciados teóricos de los poetas de la experiencia inciden, en efecto, una y otra vez en la centralidad de este recurso, en la operación de distanciamiento de la particular experiencia, con un propósito de objetivación que convierta al poema en un «enunciado comunicable» del que, al haber sido borradas en el personaje las particularidades de la persona, puedan sentirse partícipes («cómplices», según categoría grata a la poética experiencial) los posibles lectores. Sin embargo, mientras para el grueso de los cultivadores de la tendencia operan como referente indiscutible las reflexiones y la práctica poética de Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero, sin olvidar al maestro catalán, rastrea hitos en la tradición y reconoce un concepto del arte que duerme en la raíz de la modernidad: «En la *Paradoja del*

13. SALVADOR, Á. «Prólogo a modo de poética». En *Letra pequeña*. Granada: Los Cuadernos del Vigía, 2003, p. 12.

14. RODRÍGUEZ, J. C. «Acerca del origen de este libro o *This Side of Paradise*». En *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, 1999, p. 46.

*comediante*, Diderot nos invita a elaborar los datos biográficos hasta conseguir un personaje modélico capaz de ofrecer sobre la escena una historia verosímil<sup>15</sup>. En efecto, de la célebre pieza teórica de Diderot, tal vez lo más vigente sea su conciencia del carácter radicalmente artificial de lo dramático («¿Qué es, pues, un gran comediante? Un gran fingidor»), de su condición de *efecto* conseguido por medio de la imitación de un modelo ideal que se obtiene por «reflexión» y «estudio de la naturaleza humana»:

Reflexionad un momento sobre lo que se llama en el teatro ser *verídico*. ¿Consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo. Lo verídico en ese sentido no sería más que lo común. ¿Qué es, pues, lo verídico en la escena? Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante<sup>16</sup>.

¿Qué es, pues, el verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma prestada, dirigirse a las sensaciones de los que nos escuchan, de los que nos ven, y engañarles por medio de la imitación de esos síntomas, por una imitación que agrande todo en sus cabezas y que se convierta en la regla de su juicio; pues es imposible apreciar de otro modo lo que está dentro de nosotros [...] El que conoce mejor y reproduce con mayor perfección esos signos exteriores, según el modelo ideal mejor concebido, es el mayor comediante<sup>17</sup>.

Por eso, para el Primer Interlocutor de la *Paradoja del comediante*, «un medio seguro de interpretar con pequeñez [...] es tener que interpretar el propio carácter de uno», ya que esa «verdad natural» disuena de la «verdad convencional»<sup>18</sup>, única susceptible de conmover al espectador. El anclaje ilustrado que ya se defendía mediante invocación de Diderot en el manifiesto de «La otra sentimentalidad» se ve, así pues, corroborado en este texto, que por lo demás se redobla con nuevos argumentos buscados ahora en un correlato hispánico, Esteban de Arteaga. Tal vez con mayor voluntarismo acude García Montero a las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), ese tratado sobre las bellas artes donde el jesuita expulso postula una idea de imitación, distinta de la copia, remitida a un modelo perfecto que el artista imagina tras la observación en la naturaleza de distintos objetos de la misma especie, esto es, obtenido por la transfiguración que la imaginación opera sobre la materia prima natural<sup>19</sup>:

15. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 17.

16. DIDEROT, D. *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 135.

17. *Ibid.*, pp. 172-173.

18. *Ibid.*, pp. 154 y 190.

19. Cf. ARTEAGA, E. de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Edición de Fernando Molina. Madrid: Tecnos, 1999.

La imitación clásica se diferencia de la copia, porque pretende un simulacro que haga posible en el interior del texto las energías de la realidad. Quien se tome las molestias de leer las poéticas clásicas o ilustradas, quien repase las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* de Esteban de Arteaga, advertirá enseguida el origen de los debates entre metafísica y experiencia, lo que significa dar vida artística a un simulacro, los procesos que convierten al yo en un personaje literario, en un modelo estético<sup>20</sup>.

Ya se ve que, en el discurso argumentativo de Luis García Montero, la idea del personaje poético pone inmediatamente en juego el concepto retórico de verosimilitud, otra piedra de toque de la poética experiencial reclamada con insistencia por el poeta granadino apelando asimismo al canon dieciochesco, que desplaza mediante esta noción (ilustrada y clásica) de verdad poética el viejo concepto de verdad sagrada. En fin, la representación de un papel sobre la escena del verso traduce un empeño objetivador que transforma el yo biográfico en personaje textual, y sólo ese ejercicio de objetivación es susceptible de fabricar un simulacro verosímil (la atmósfera de una experiencia de realidad) e interesar a un lector al que se quiere cómplice, «hipócrita y semejante». Porque, como por su parte explícita José-Carlos Mainer parafraseando ahora las razones de Luzán, lo verosímil es, al fin, lo que puede ser compartido<sup>21</sup>:

Paréceme, pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, *según son en nuestra opinión*, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones (sean éstas erradas o verdaderas) es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones<sup>22</sup>.

Así pues, ese efecto de realidad generado por la invención del poema ha de comprenderse en términos de «reconocimiento» o consenso social, en la preceptiva ilustrada tanto como en la poesía de la experiencia. No por otra razón ambas se desentenden de la vieja superstición de la sinceridad como origen del poema para aspirar a la conquista de la verdad *como efecto*, como punto de llegada situado en el momento justo en el que el poema logra involucrar emocionalmente al lector, a partir de las «mentiras de verdad» o «verdades de mentira» —por decirlo con un célebre verso de *Diario cómplice* (1987)— creadas a través de los recursos artificiosos del poema, ese escenario con sus propias «reglas», también en un sentido muy ilustrado del término que incide en el carácter meditado de la creación. Claro

20. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 17.

21. MAINER, J. C. «Con los cuellos alzados y fumando»: notas para una poética realista. En GARCÍA MONTERO, L. *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, 1997, p. 25.

22. LUZÁN, I. de. *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977, p. 229. La cursiva es mía.

que la poesía de la experiencia no olvida tampoco la importancia del empleo de un vehículo retórico corriente, decisivo en esa conquista de la verosimilitud; de hecho, si huye de la extravagancia o del alambicamiento para aplicarse a un esfuerzo de naturalidad es porque, como escribe García Montero, «una poesía de la realidad es mucho más verosímil hablando de lo que pasa en la calle que de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa»<sup>23</sup>. Y el poeta granadino también halla un referente en las preceptivas ilustradas que postulan «actitudes pudorosas ante la retórica», actitudes que encuentran su sentido justamente en la búsqueda de un tono y de un vocabulario elegidos «según una precisa voluntad de elocuencia y seducción»<sup>24</sup>. Es ahora una pregunta lanzada por Luis José Velázquez en su *Disertación en prosa sobre la poesía*, leída en la Academia del Buen Gusto en 1750, la que espiga García Montero para ilustrar ese deseo de una lengua natural: «¿Qué gusto tan fino y qué rectitud de juicio tan admirable no será menester para manejar dignamente un arte cuya mayor perfección consiste no sólo en evitar los vicios sino las virtudes?»<sup>25</sup>. Y es que también la poesía de la experiencia, en aras de la mayor eficacia del diálogo entre poeta y lector, trabaja en el adelgazamiento de los elementos considerados tradicionalmente poéticos, y se obliga «a mantener una educada modulación de voz, sin destemplanzas, y a ejercer su técnica sin alardes, procurando que la invisibilidad de esa técnica no sea menor que su eficacia»<sup>26</sup>.

Hablar de verosimilitud equivale, en fin, a decir en un «lenguaje natural» aquello que «es conforme a nuestras opiniones», o, con palabras de Laura Scarano, a intentar «una textualización consensuada de lo real, apoyada en un código ideológico y retórico común a emisor y receptor, que asegura la legibilidad del mensaje por las referencias a un sistema de valores institucionalizado»<sup>27</sup>. Sólo así el poema logrará presentarse al lector —nueva categoría ilustrada rescatada por la poesía de la experiencia— como un artificio *útil*. Una vez más corre a cargo de Luis García Montero la reposición en el escenario lírico de la noción de utilidad, de la que ciertamente no se hablaba, según de nuevo recuerda Mainer, desde los remotos tiempos de Luzán («De la utilidad y del deleite de la poesía»<sup>28</sup>), y que el poeta granadino rehabilita según su costumbre de libre apropiación de aquellas categorías ilustradas que resultan funcionales a su propio pensamiento. En una conferencia pronunciada en 1992, García Montero se alzaba con un enunciado rotundo

23. GARCÍA MONTERO, L. «Los argumentos de la realidad». *Op. cit.*, p. 236.

24. *Ibid.*, p. 234.

25. En GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 17.

26. BENÍTEZ REYES, F. «La dama en su nube». En *Paraísos y mundos*. Madrid: Hiperión, 1998, p. 12.

27. SCARANO, L. *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. *Op. cit.*, p. 210.

28. LUZÁN, Ignacio de. *La Poética*. *Op. cit.*, pp. 187-388.

—«La primera obligación del artista es que su obra sea útil artísticamente»<sup>29</sup>— que luego desarrollaría por extenso y que sería recogido con matices diversos por las distintas vertientes de la poesía de la experiencia. La concepción de la escritura como artefacto socialmente útil es, en efecto, otra de las instancias capitales sobre las que se erige una corriente estética empeñada en restaurar el perdido pacto de lectura. Sin embargo, la función de la poesía no debe estimarse en términos de aprovechamiento material: se trata —una vez más— de escribir una poesía «*verosímil*» relacionada con la experiencia estética de la realidad», esto es, una poesía relacionada con la vida y, por lo tanto, *necesaria*, que abandona su ambición de eternidad para emplearse en la elaboración de un argumento lírico contemporáneo<sup>30</sup>. Se trata, en esencia, de que el poema pueda procurar a quien lo lee una problematización de su mundo personal. Por eso, en el prólogo a la *Poesía* de uno de sus compañeros de viaje, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero sentenciaba: «Demostrar que la poesía es útil para pensar y sentir debe ser una de las tareas principales de los poetas y el único modo que tienen los poemas de justificarse, de sentirse necesarios»<sup>31</sup>.

En el discurso teórico de García Montero, a quien propiamente corresponde, como he dicho, la puesta en circulación de esta categoría, la «utilidad» es con todo indisociable de una voluntad de compromiso ideológico que no puede extrapolarse en su sentido fuerte al grueso de las filas de la poesía de la experiencia. El poeta granadino redefine la noción ilustrada («un poema útil no es el que sirve para propagar ideales, sino el que consigue otorgarle a las palabras un aspecto de necesidad»<sup>32</sup>) a la vez que la rescata de cualquier identificación con el utilitarismo capitalista, desarticulando la carga negativa que ha imprimido a la idea de utilidad «la cara económica que define nuestras costumbres sociales»<sup>33</sup>. Y, procedente de la propuesta marxista de la otra sentimentalidad, nos propone una utilidad «situada a medio camino entre el concepto ilustrado de moral privada y el concepto materialista de conciencia cívica»<sup>34</sup>. En cualquier caso, la utilidad predicada por García Montero debe comprenderse no tanto en su dimensión política como en su dimensión ética, o en su dimensión *ideológica* en el sentido althusseriano. La poesía deviene un género útil si sabe participar en la elaboración de una respuesta

29. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». En GARCÍA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA, A. *¿Por qué no es útil la literatura?*. Madrid: Hiperión, 1993, p. 24.

30. Cf. GARCÍA MONTERO, L. «Prólogo a Ramiro Fonte». *Escolma poética*. Granada: Diputación Provincial, 1990, p. 9.

31. GARCÍA MONTERO, L. «Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía». En BENÍTEZ REYES, F. *Poesía (1979-1987)*. Madrid: Hiperión, 1992, p. 24.

32. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 19.

33. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, pp. 31-32.

34. BAGUÉ QUÍLEZ, L. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. *Op. cit.*, p. 58.

al fracaso de nuestros contratos sociales, pero no «como sermionario o panfleto de ideas sociales»<sup>35</sup>, sino en la medida en que, a través de un análisis distanciado de la individualidad, nos enseñe a interpretar críticamente la ideología, a penetrar en las razones históricas de la propia sentimentalidad, y nos permita caer en la cuenta de que vivimos en una realidad edificada y que podemos transformarla a nuestro antojo, de que la historia puede —y debe— estar en nuestras propias manos. A la zaga del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez —la poesía no es inútil porque es *un útil* ideológico<sup>36</sup>—, Luis García Montero ha imprimido un giro a la vieja noción de utilidad como «rentabilización inmediata» propia de la tradición mental burguesa. Rebelándose contra esta imposición histórica del sentido del término, el poeta granadino reivindica otro concepto más ancho, «más digno y más poético» de lo útil: «¿es útil conocerse, entenderse con uno mismo, tener más datos sobre las reglas de juego de nuestra propia existencia? ¿Es útil estar informados de nuestra historia, de nuestro corazón, de nuestras posibles razones?»<sup>37</sup>. Y tampoco en este punto le faltan las fuentes de autoridad ilustradas, en este caso los argumentos del Kant que denuncia, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), la deformación que nos induce a pensar como útil sólo aquello que sirve a nuestra necesidad material más grosera:

Es corriente denominar sólo útil a lo que satisface nuestra más grosera sensibilidad, lo que puede proporcionarnos abundancia en comida y bebida, lujo en el vestido y los muebles y esplendor en la hospitalidad, aunque no comprendo por qué lo deseado por mis más vivos sentimientos no se ha de contar igualmente entre las cosas útiles<sup>38</sup>.

Y García Montero se alza entonces con una propuesta lírica que se enfrenta a la postura tradicionalmente adoptada por el sujeto negativo de la modernidad: el artista que, reaccionando contra el grosero pragmatismo de nuestras sociedades, orillado por ellas, se consagra orgullosamente al ejercicio de la inutilidad, eligiendo con este gesto la autoexclusión del sistema y la consiguiente renuncia a cualquier participación en las cláusulas de los contratos sociales.

\* \* \*

35. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, p. 34.

36. RODRÍGUEZ, J. C. «La experiencia de la poesía. En *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. *Op. cit.*, p. 125.

37. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, p. 32.

38. KANT, E. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. En *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, p. 39.

Comenzamos a atisbar que la defensa de la estética ilustrada (de la utilidad, la verosimilitud, el artificio) en la especulación de Luis García Montero resulta indisociable de una defensa de la ideología ilustrada<sup>39</sup>. En efecto, el poeta granadino toma claras posiciones frente a la perspectiva romántica de la «cultura de la queja», frente a los sucesivos escenarios del yo escindido entre la realidad y el deseo, del sujeto expresivo que, desde su crisis inaugural hasta las radicalizaciones vanguardistas, responde al fracaso del contrato social y las promesas de felicidad que animaron el proyecto ilustrado buscando un consuelo imaginario en su propia sacralización, y en la disposición de un lugar autónomo separado de las manchas de la Historia:

La tradición romántica, marcada por los distintos decorados del enfrentamiento entre el yo y el sistema, dispuso la sacralización consoladora del sujeto, un sujeto heroico, divinizado, con verdades esenciales al margen de la historia. Selló así las distancias entre los individuos y la sociedad, imposibilitando ideológicamente el acceso de los individuos a las decisiones sociales y el acceso de la sociedad a las verdades más profundas de los individuos<sup>40</sup>.

[...] los individuos (es decir, los poetas) se encerraron en los paraísos consoladores de su privacidad, buscando los caminos del género en la expresión de verdades privadas, secretas, sin contacto con las manchas de la historia, y, por tanto, caminaron veredas oscuras. Surgió así toda la tradición de la rebeldía individual de los poetas, la palabra que se pretendió habitante de unas leyes distintas a las sociales, la forja de otros lenguajes, de una desestabilización. [...] La rebeldía se precipitaba en los abismos del ser, en las purezas ocultas de la privacidad, haciendo realmente que sus desestabilizaciones fuesen un asunto privado, sin demasiadas consecuencias públicas<sup>41</sup>.

Frente a esta rebeldía sin consecuencias sociales, Luis García Montero prefiere apostar por la construcción del futuro. Por eso opone un regreso al paradigma ilustrado y al horizonte ético simbolizado por el contrato social, esto es, a esa «parte de la tradición del pensamiento burgués que se ha definido en la batalla por la dignidad de los seres humanos, por una vida sin condiciones sobrenaturales ni fronteras, responsabilizados en su propia potestad»<sup>42</sup>. El poeta granadino no se nutre pues únicamente de una estética ilustrada que supo ver en la literatura una convención o un artificio, sino de una ideología social que se atrevió a determinar

39. Cf. GARCÍA, M. Á. «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero». *Paraíso. Revista de poesía*, 2007, 2, p. 54.

40. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, p. 34.

41. GARCÍA MONTERO, L. *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993. Prólogo.

42. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, p. 31.

la naturaleza artificiosa de la Historia: «La estética ilustrada, como el pensamiento ilustrado en general, aprendió a dialogar con la finitud, aceptó que los géneros literarios y las sociedades eran construcciones convencionales»<sup>43</sup>. La confianza ilustrada en el contrato social, como artificio regulador de un modelo de convivencia ajeno a cualquier voluntad superior, resultaba revolucionaria por cuanto suponía «un gran relato de emancipación de los seres humanos enfrentados al reto de su propia libertad»<sup>44</sup>, e implicaba romper con la sacralización social del feudalismo para fundar un orden distinto al orden de Dios<sup>45</sup>. La consigna ilustrada de la felicidad pública y la ambición de tomar las riendas de la Historia representa a los ojos de García Montero el ejemplo más digno para las sociedades actuales, y la más plausible salida para un sujeto contemporáneo, ciudadano o artista, sujeto a los mandatos de los nuevos dioses del orden neoliberal, ese orden supuestamente inmutable tras los reiterados decretos del fin de la Historia:

Se trata [...] de volver a la razón, de negarnos a definir la realidad según un orden ya establecido, para volver a legitimarnos como actores en la idea del contrato social, en el orgullo de que las reglas de juego son un artificio que nos pertenece y que podemos cambiar en nuestra propia conveniencia. No hay otro imperativo que la felicidad pública<sup>46</sup>.

En esta postura ética se halla, en verdad, la razón de existencia de su controvertida *poética de los seres normales*, lanzada por el poeta granadino en un ensayo bajo el rótulo «¿Por qué no es útil la literatura? Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales» (1992). En efecto, a tal propuesta llega abundando en la dimensión de su idea de utilidad lírica, y resulta indisociable de un alejamiento razonado de la ruptura vanguardista y en general de la tradición de la ruptura. La decisión afecta por igual a la configuración del personaje que habla en los poemas y a la elección del lenguaje y tono expresivo: esto es, si Luis García Montero tiene que rechazar la imagen aurática del protagonista lírico como héroe marginal desdeñosamente enfrentado a la sociedad, idénticas reservas le conducen a impugnar la creación de un ámbito de autonomía estética que, fundado en el desvío y la ruptura del lenguaje, fracture el diálogo con la realidad y con la Historia. Son decisiones consecuentes con la meditación de compromiso político que conecta a García Montero con el ideario de la Ilustración, esa tradición positiva de la fe en el progreso y la voluntad de intervención en los destinos públicos.

43. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía sigue siendo útil (A modo de presentación)». En *Confesiones poéticas*. *Op. cit.*, p. 13.

44. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, p. 30.

45. Cf. GARCÍA, M. Á. «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero». *Op. cit.*, p. 54.

46. GARCÍA MONTERO, L. «El futuro como lugar de procedencia». En *Confesiones poéticas*. *Op. cit.*, p. 152.

El sujeto sacralizado de la modernidad negativa, que por reacción al fracaso de la Historia abandona cualquier espacio público y se instala en un lugar autónomo incorrupto, en «las fronteras rebeldes de una isla» al margen de los otros, no funciona en realidad sino como «la otra cara de la moneda del buen burgués en zapatillas», y en el fondo representa «una forma muy burguesa de estar contra la burguesía»<sup>47</sup>. En la sociedad contemporánea, el espectáculo del sujeto escindido o del yo marginal hace insuperablemente el juego a los intereses del neoliberalismo más reaccionario, que aspira a aislar al individuo de los proyectos colectivos y anular su fuerza transformadora en los centros de decisión que regulan la convivencia. Por eso es necesaria una lectura ilustrada del Romanticismo, o sea una postura «que asume la impertinencia y la crítica individual, pero sin admitir los márgenes del sentimentalismo y de la resacralización subjetiva»<sup>48</sup>. El distanciamiento de esta pose del sujeto sublimado en la queja romántica significa un deseo de indagación en el contrato social como instancia de regulación de los intereses privados y públicos, y una llamada a la articulación con la sociedad contraria a las rebeldías autoexcluyentes. Ello se resuelve artísticamente en una defensa de las palabras como vínculo y de la poesía como diálogo; he aquí el trasfondo ideológico que orienta su poética de la normalidad: «Escribir poesía es para mí lo mismo que trabajar en una recuperación de los vínculos sociales»<sup>49</sup>. Así pues, en un escenario amenazado por las tentativas de desarticulación de los espacios públicos, Luis García Montero acaba por instalarse en el horizonte de la Ilustración y elige en la lucha contra el capitalismo una defensa de los vínculos.

Salvaguardar los vínculos, hacer de la literatura el territorio ficticio de un proyecto común en el que librar la batalla por el ámbito público, o la representación metafórica de un contrato social, tiene su inevitable corolario retórico: pasa por la elaboración de un «personaje de rasgos cívicos» que utilice la lengua social; o pasa, en primer término, por el respeto de los pactos lingüísticos que hacen posible la comunicación. Pues, en efecto, «no hay mejor metáfora del contrato social que el signo lingüístico, el pacto arbitrario de un significante y un significado para hacer posible el entendimiento»<sup>50</sup>. De ahí que la poesía de la experiencia apueste por la representación, el referencialismo y la palabra poética figurativa, como forma de mantener abierto el diálogo con ese ciudadano que es el lector. Resulta significativo que ya Jaime Gil de Biedma, *poeta fuerte* en el amplio sistema de referencias que nutre la poética experiencial, hubiera defendido la transitividad lírica con

47. GARCÍA MONTERO, L. «El oficio como ética». En ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 2000, pp. 87-103.

48. GARCÍA MONTERO, L. *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate, 2000, p. 264.

49. GARCÍA MONTERO, L. «Poética». En *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1999, p. 665.

50. GARCÍA MONTERO, L. «Reflexiones junto a Blas de Otero». *Campo de Agramante*, 2004, 4, p. 32.

argumentos que subrayan la irrenunciable funcionalidad instrumental de este haber común que es el lenguaje:

Además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu<sup>51</sup>.

Esa consideración del lenguaje *antes que nada* como bien utilitario del patrimonio público conduce de nuevo a Gil de Biedma al respeto de los «pactos» sellados en el interior del signo lingüístico, y a la defensa literaria del «contrato» identificado con el empeño de creación de un sentido que pueda compartirse. No en vano también él era partidario de una poesía interesada en no quedarse al margen de las decisiones sobre el futuro.

Bien mirado, no por azar el poeta catalán es el dueño legítimo de la expresión que rotula este trabajo: «partidario de la felicidad» no es sólo parte de un verso de *Moralidades* (1966), sino también una obstinada consigna de vida que no oculta su componente de rebeldía formulada en un tiempo poco propicio al hedonismo y empeñado en extender su censura a las siempre sediciosas ilusiones. Un tiempo, el de la era de Franco, en el que por otra parte quedaban clausurados los foros naturales para la discusión sobre las causas civiles, y correspondía al poeta proponer unas condiciones de vida que no estaban al alcance de la batalla política. En la era del capitalismo avanzado, marcada por la fragmentación y un nuevo desmantelamiento de los espacios públicos, Luis García Montero recoge el lema vital del maestro del cincuenta y lo extiende al oficio poético, aunque descienda otra vez hasta el paradigma ilustrado para legitimar su decisión de habitar en los vínculos y romper con la cultura de la queja intimista. Así explica el poeta el sentido profundo de la cita del *Discurso sobre la felicidad* de Mme. du Châtelet, que, convocada como pórtico de *Completamente viernes* (1998), orienta la lectura del libro, un cancionero amoroso que celebra las pasiones satisfechas sin que la sustancia erótica desdibuje la conciencia de estar en el mundo y la lectura moral de la realidad colectiva:

La reivindicación del hedonismo y de la felicidad en la Ilustración tiene un papel fundamental, sobre todo, a mi modo de ver, en las ilustradas. *Completamente viernes* se abre con una cita de Madame du Châtelet, la amante de Voltaire, que tiene un texto, que me parece magnífico, que se llama *Discurso sobre la felicidad*. Es un verdadero resumen de la ética ilustrada porque, si se trata de reivindicar la utilidad del ser humano sobre su destino, la felicidad pública y la felicidad personal son inseparables. [...] Desde la filosofía empirista anglosajona, desde la defensa de la

51. GIL DE BIEDMA, J. «La imitación como mediación, o de mi Edad Media». En *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica, 1994, p. 272.

felicidad de una ilustrada como Madame du Châtelet, desde el propio pensamiento de Diderot y los enciclopedistas, la felicidad se me convertía también en un referente ético<sup>52</sup>.

Situarse en el horizonte de la Ilustración y reivindicar una ética de la felicidad frente a la cultura de la queja implica una impugnación del margen social y estético, con su efecto impremeditadamente fortalecedor del orden que lo integra; y significa la voluntad de involucrarse en el diseño de *otros* acuerdos de convivencia, de atreverse a decidir el propio destino y, en fin, fabricar a nuestro gusto el artificio de la Historia. Y así Luis García Montero concibe el oficio como una ética, pues al asumir «la tarea de crear un espacio público», al tratar de «devolverle a la poesía su deseo metafórico de representar las alianzas de un contrato social»<sup>53</sup>, establece una correlación entre la experiencia del escritor y la actitud del ciudadano que quiere decidir sobre la realidad:

La literatura [...] nos convierte en seres libres al demostrarnos que todo puede ser creado y destruido, que las palabras se ponen unas detrás de otras como los días de un calendario, que vivimos, en fin, en un simulacro decisivo, en una realidad edificada, como los humildes poemas o los grandes relatos, y que podemos transformarla a nuestro gusto, abriendo o cerrando una página, escogiendo el final que más nos convenga, sin humillarnos a verdades aceptadas con anterioridad. Porque nada existe con anterioridad, sólo el vacío; todo empieza cuando el estilete, la pluma, las letras de la máquina o del ordenador se inclinan sobre la superficie de la piel o del papel para inaugurar la realidad, así, del mismo modo que se inclinan sobre el mundo las manos de los que quieren y pueden escribir su historia<sup>54</sup>.

La cita no puede ser más elocuente. En la especulación teórica de Luis García Montero, la semántica ilustrada del artificio se ha extendido definitivamente más allá de la literatura<sup>55</sup>, y las categorías estéticas desvelan su corolario ético. En resumen: el sujeto de la Ilustración no sólo nos legó «la dignidad y el conocimiento de los artificios» artísticos<sup>56</sup>, la idea de la literatura como artefacto y mecanismo de ficción sujeto a unas reglas, sino también, de forma paralela, la conciencia emancipadora de los artificios sociales y políticos, la idea de la Historia como una construcción sujeta a las normas del «contrato» y a la soberanía de la razón, dispuesta a realizar el ideal de felicidad pública una vez consumada la ruptura con la mitología esencialista del pensamiento feudal. La herencia ilustrada colabora así,

52. GARCÍA MONTERO, L. «Conversación con Luis García Montero». En EIRE, A. *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, 2005, pp. 57-58.

53. GARCÍA MONTERO, L. «El oficio como ética». *Op. cit.*, p. 89.

54. GARCÍA MONTERO, L. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». *Op. cit.*, pp. 39-40.

55. Cf. GARCÍA, M. Á. «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero». *Op. cit.*, p. 54.

56. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 16.

como decíamos, en la construcción de un canon de corte axiológico y apunta la postura teórica de García Montero en torno al valor del oficio como efectiva intervención del poeta en el orden social:

El poeta que medita sobre las reglas del género, que acepta las palabras como vínculo y que se dedica a la construcción de un personaje literario, recuerda mucho al individuo dispuesto a convertirse en ciudadano para convivir con los demás y participar en la organización de los asuntos de la república<sup>57</sup>.

Por todo ello, aún concluye García Montero, «la tan denostada Ilustración está en el fondo de casi todas las apuestas de la modernidad»<sup>58</sup>. Y es que el poeta granadino no renuncia a reclamar el sentido originario del proyecto moderno, a recordar que la modernidad surge en realidad con la fe humanista del Renacimiento y con la confianza ilustrada en el progreso, en los artificios humanos y en las ambiciones sociales del lenguaje; y que sólo el desplazamiento negativo introducido por la crisis romántica ha acabado por vincular *lo moderno* a posturas de desconfianza en la sociedad, el progreso, la razón y su lenguaje. En conexión con la revisión del proyecto de la modernidad planteada por Habermas, Luis García Montero apuesta por la fecundidad de un regreso, aunque «con ojos críticos», a aquella ilusión primigenia: esto es, si no a una recuperación ya imposible de la Razón totalitaria y con mayúscula, sí a una relectura que pasa por examinar el Romanticismo con ojos ilustrados y rescatar a la modernidad del gesto patético de un sujeto maldito y automarginado, descreído de la realidad y la razón, enfrentado lingüísticamente a la sociedad e imposibilitado para intervenir en los pactos de convivencia. El gesto cívico que nos lega la tradición ilustrada es, a juicio de García Montero, la salida más útil para «recuperar el futuro» y enfrentar la desorientación ideológica actual; ya que —afirma— «están los tiempos demasiado mal como para sentirnos cómodos en los brazos del pesimismo»<sup>59</sup>. Sin embargo el pesimismo permanece alojado en la médula de la posmodernidad, o al menos de su relato mayoritario, pues éste exhibe más bien un rostro descreído que contempla con ojos románticos las quimeras de la Ilustración, y ha asimilado cínicamente los mitos del sujeto sacralizado en la queja desamparada. El reconocimiento ilustrado del artificio proporciona en cambio una respuesta responsable frente a quienes decretan el fin de la Historia y la clausura del proyecto moderno. Precisamente el desafío de revisar el proyecto de la modernidad desde planteamientos ilustrados, de cuestionar «las derivaciones autodestructivas de la modernidad, con la intención de volver a sus mejores esfuerzos», es lo que

57. GARCÍA MONTERO, L. «El oficio como ética». *Op. cit.*, p. 89.

58. GARCÍA MONTERO, L. «La poesía de la experiencia». *Op. cit.*, p. 17.

59. GARCÍA MONTERO, L. «Poética, política, ideología». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*, 2002, 671-672, p. 37.

permite al poeta granadino deconstruir los significados dominantes, negar cualquier postura escéptica y alzarse con una lectura positiva de la posmodernidad:

En la época que vivimos, marcada por la vuelta a los irracionalismos, el fin de las utopías, las sectas religiosas y la desarticulación pública, me parece conveniente regresar, aunque con ojos críticos, al sentido original de la modernidad. Precisamente por eso me siento postmoderno<sup>60</sup>.

\* \* \*

Con todo, también la posmodernidad con sus efectos debilitadores, o simplemente, el curso de la Historia o la «alerta al mundo en su materialidad»<sup>61</sup>, extendió su factura al discurso argumentativo y a la práctica poética de Luis García Montero. Abonarla resultaba necesario para seguir manteniendo los pies en la tierra, o lo que es lo mismo, una verdadera responsabilidad con el presente. Por eso, ya se ha subrayado la relativización que acusan sus postulados iniciales, aun sin traicionar la esencia del proyecto originario, y que conduce al poeta de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia, de los planteamientos «radicalmente marxistas» al horizonte burgués de la Ilustración, o de la utopía revolucionaria a la reforma «desde dentro» de la norma social. Y la inflexión ideológica que le permite transitar por la senda ilustrada es la misma que le incita a escribir un poema como «El insomnio de Jovellanos». La composición, en efecto, se alinea coherentemente con las posiciones defendidas en sus ensayos y, como ya vio la crítica, «ha de interpretarse desde esa lectura ilustrada de la Modernidad que venía reivindicando su autor», pues sintetiza el ideal de una modernidad dirigida a la transformación del presente<sup>62</sup>. A la manera de los monólogos dramáticos de la lírica inglesa victoriana o, más cercanamente, de los poemas de personaje histórico de Luis Cernuda, el poeta objetiva su experiencia proyectándola sobre una situación y una máscara históricas, en este caso el ilustrado asturiano desterrado en Bellver, a quien hallamos padeciendo «el tiempo de la meditación» después del naufragio de los sueños. Por cierto que la sentencia que servía a Meléndez para rotular la primera de sus *Odas filosóficas y sagradas* —«El invierno es el tiempo de la meditación»—, repetida con variaciones en este homenaje, ya nos remite a un título temprano de García Montero como *Las flores del frío* (1991), donde el helado vacío que deja la Historia al corromperse comenzaba a convocar las meditaciones amargas del personaje

60. GARCÍA MONTERO, L. «Poética». *Op. cit.*, p. 665.

61. SORIA OLMEDO, A. «Las palabras de los otros en *Vista cansada* de Luis García Montero». En ABRIL, J. C. y CANDEL VILA, X. (ed.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 2009, p. 23.

62. Cf. GARCÍA, M. Á. «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero». *Op. cit.*, p. 58; y BAGUÉ QUÍLEZ, L. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. *Op. cit.*, p. 109.

poético<sup>63</sup>. Pero tal vez la primera constatación definitiva del desencanto histórico nos la da el poeta granadino en la sección tercera de *Habitaciones separadas* (1994), ese «otro tiempo» que testimonia, según ya observó Francisco Brines, «la nostálgica fidelidad a unos viejos ideales, desde un fervor caído por la corrupción sufrida en la pureza de los sueños»<sup>64</sup>. No otra cosa escenifica su poema central, el monólogo dramático de Jovellanos en su insomnio prisionero de Bellver, que se abre con una conclusión rotunda matizada a lo largo de los versos: «Porque sé que los sueños se corrompen, / he dejado los sueños». El Jovellanos que soñaba con la mayoría de edad de una sociedad emancipada de atavismos feudales, y confiaba en los alcances de la razón para fundar un orden social garante del progreso y los derechos del hombre, ve traicionada su ilusión al asistir a la perversión de los ideales que alentaron la Revolución Francesa durante los años del Terror. Y el personaje medita sus certezas en el nuevo escenario histórico flanqueado por dos extremos de una misma barbarie, la que promueven indistintamente la reacción y la revolución:

Unos [barcos] van hacia España,  
reino de las hogueras y las supersticiones,  
pasado sin futuro,  
que duele todavía en manos del presente.

El invierno es el tiempo de la meditación.

Otros barcos navegan a las costas de Francia,  
allí donde los sueños se corrompen  
como una flor pisada,  
donde la libertad  
fue la rosa de todos los patíbulos  
y la fruta más bella se hizo amarga en la boca.

Ya José-Carlos Mainer se preguntaba si hablaba «el desterrado de Mallorca» o «el poeta de hoy decepcionado del canibalismo y la retórica de la izquierda española»<sup>65</sup>. Desde luego lo hacía un ciudadano de finales del siglo XX que asistía a la corrupción del sueño revolucionario de 1917 en los fraudes aberrantes de los

63. No en vano, como recuerda Mainer, «este libro se escribió en los años en que cayó el llamado “socialismo real”». Entre otros trascendentales sucesos, y así «el frío es también la altiva soledad a que nos ha llevado una historia cínica y egoísta» (MAINER, J. C. «Con los cuellos alzados y fumando»: notas para una poética realista. *Op. cit.*, p. 22).

64. BRINES, F. «Tres perspectivas diversas». *Litoral [Luis García Montero. Complicidades]*, 1998, 217-218, p. 101.

65. MAINER, J. C. «Con los cuellos alzados y fumando»: notas para una poética realista. *Op. cit.*, p. 21.

caídos gobiernos comunistas, un ciudadano «marxista y pensativo»<sup>66</sup> a quien los avatares de la Historia obligaban a revisar el antiguo repertorio de certezas y a aquilatar las viejas convicciones al contacto con la nueva realidad. Como para el Jovellanos de 1808, para este yo desengañado que se confesará en otro poema capaz de «meditar sus dudas»<sup>67</sup>, ha llegado el tiempo de resituarse con dignidad. Repensar los viejos ideales y tomar posiciones en una edad de deterioro de los sueños no tiene por qué abocar al abandono de aquellas convicciones más irrenunciables, ni a traicionar la identidad o la fidelidad a uno mismo («Nunca ha sido de ley / olvidar lo que somos», se nos dice en otro lugar<sup>68</sup>). Y Luis García Montero se proyecta en el pensador ilustrado que se bate en la apuesta por la libertad y el progreso contra las tinieblas de la intolerancia española, pese a que la actuación de los gobiernos de turno le ponga en guardia contra los errores en que pueden extraviarse los ideales más nobles. En este punto, se trata de buscar la soledad, y sin cuentas con supuestas verdades previas o con fundamentos dogmáticos, conquistar la libertad de la conciencia, y tal vez la honestidad de encajar algunas tachaduras para asegurar la supervivencia elemental de los principios: «un realismo —ha escrito Joan Oleza— que prefiere atrincherarse entre los fragmentos salvables de un sueño antes que proclamarlo entero por encima de la violencia y de la injusticia»<sup>69</sup>. A este ejercicio ponderado de reevaluación y relativización de las creencias conduce en el Jovellanos dibujado en el poema la lucidez de la conciencia reflexiva:

Yo busco  
un tiempo mío entre dos olas,  
ese mundo flexible de la orilla,  
que retiene los pasos un momento,  
nada más que un momento,  
entre la realidad y sus fronteras.

Y ahora podremos comprender que la aseveración con que se abre el monólogo aparezca inmediatamente matizada, a través de una sintomática réplica a la imagen acuñada por Lorca para sugerir su «Asesinato» (*Poeta en Nueva York*) y la liquidación definitiva: «El mar deja de moverse». A cambio, Luis García Montero nos propone una *variatio* que, con modulaciones, pautará significativamente la progresión de los versos: «El mar sigue moviéndose en la orilla», «El mar sigue

66. GARCÍA MONTERO, L. «Poética». En VILLENA, L. A. de (ed.). *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986, p. 76.

67. GARCÍA MONTERO, L. «Cuarentena». En *La intimidad de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, 2003, p. 19.

68. GARCÍA MONTERO, L. «El profesor». En *Vista cansada*. Madrid: Visor, 2008, p. 83.

69. OLEZA, J. «Luis García Montero: «El insomnio de Jovellanos»: un tiempo mío entre dos olas». En GARCÍA SÁNCHEZ, J. (ed.). *Centuria. Cien años de poesía en español*. Madrid: Visor, 2003, pp. 403-418.

moviéndose en la noche», «Y el mar sigue moviéndose»... Y es que, en efecto, lo que el poema revela es el gesto positivo del sujeto o —para decirlo con palabras del poeta granadino— la fértil disposición de «melancolía optimista» con que García Montero-Jovellanos contempla los reveses de la Historia, eso «que vuelve a la orilla después de los naufragios», y que aún puede resolverse en voluntad de intervención: «escribiré mis huellas en la arena». Tampoco en el personaje ilustrado el desengaño desemboca, así pues, en la parálisis ni en la renuncia a la Historia, en los refugios del cinismo o en el retiro a la cuneta de los márgenes, del que resulta una precisa metáfora ese destierro en las fronteras de una isla a que el sujeto no puede rendirse. Al contrario, al igual que la voz de «El jardín de la serpiente», que «conoce sin duda su fracaso, / pero no puede darse por vencida»<sup>70</sup>, Jovellanos aparece como otro optimista melancólico en el que alienta un deseo penetrante y fecundo de saltar a la vida (en su dimensión personal e histórica), y con quien Luis García Montero puede proclamarse partidario de la felicidad privada y pública:

Porque sé que los sueños se corrompen  
he dejado los sueños,  
pero cierro los ojos y el mar sigue moviéndose  
y con él mi deseo  
y puedo imaginarme  
mi libertad, las costas del Cantábrico,  
los pasos que se alargan en la playa  
o la conversación de dos amigos.

Allí,  
rozadas por el agua,  
escribiré mis huellas en la arena.  
Van a durar muy poco, ya lo sé,  
nada más que un momento.

El mar nos cubrirá,  
pero han de ser las huellas de un hombre más feliz  
en un país más libre.

Están los tiempos demasiado mal para dejarnos en brazos del pesimismo. Y si la vocación de compromiso con la Historia exige aquilatar las convicciones al contacto con la situación presente, «cambiar de domicilio» tras el ejercicio imprescindible de «medir el tiempo de la realidad»<sup>71</sup>, tampoco es saludable la inhibición cínica del descreimiento posmoderno, el encogimiento de hombros o una claudicación

70. GARCÍA MONTERO, L. «El jardín de la serpiente». En *La intimidad de la serpiente*. *Op. cit.*, p. 78.

71. GARCÍA MONTERO, L. «Segundas conclusiones». En *Vista cansada*. *Op. cit.*, p. 77.

al cabo cómplice con los valores establecidos. Se trata más bien de cultivar una ilusión realista que permita todavía sostener posturas de intervención responsable. A solas con su conciencia reflexiva, la lección de Jovellanos en su destierro de Bellver, con «ese sentido de voluntad moral frente a los dos extremos y la soledad de estar en medio»<sup>72</sup>, ese «realismo de los soñadores» que viven «el vacío que dejan las banderas» pero siguen «en la puerta de la calle»<sup>73</sup>, más por desprecio que por fe, aparece como rigurosamente actual a los ojos de este poeta —o este ciudadano— «empeñado en el arte de ser feliz y justo»<sup>74</sup> dos centurias después.

72. GARCÍA MONTERO, L. «Conversación con Luis García Montero». *Op. cit.*, p. 57.

73. GARCÍA MONTERO, L. «La política». En *Completamente viernes*. Barcelona: Tusquets, 1998, p. 117.

74. GARCÍA MONTERO, L. «Merece la pena (Un jueves telefónico)». En *Completamente viernes*. *Op. cit.*, p. 56.