

IMAGINARIOS URBANOS EN CLAVE POÉTICA:  
DEL ANTAGONISMO (LORCA) A LA COMPLICIDAD  
(GARCÍA MONTERO)

LAURA SCARANO  
Universidad Nacional de Mar del Plata

Pensar la modernidad cultural es sin duda construir una cartografía urbana donde la ciudad se va armando en la proliferación de relatos y miradas. El sujeto urbano construye ficticiamente la ciudad con las marcas históricas de sus clases, lenguas, modas e ideologías; explora la permeabilidad de sus límites y experimenta con su propio cuerpo el despliegue de perspectivas y lejanías. La ciudad es un tejido hecho de restos de totalidades y exhibe en la literatura las suturas de un deseo: el lenguaje que la habita oscila entre la fascinación y la impotencia de recomponerla como realidad ideal.

Desde Baudelaire la poesía conjura la ciudad; la mirada del poeta la asedia y los pasos del *flâneur* la recorren cristalizando fotografías, estampas, relatos imaginarios, y sobreimprimiendo a la topografía mimética la experiencia verbal, ya que, como dice Italo Calvino en sus *Ciudades invisibles* «no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe» (84). Esta sintaxis ciudadana recompone —desde detalles mínimos a visiones globales— un mapa metonímico de su imaginario, un trazado urbano que nos brinda circuitos, redes, tópicos, nuevos personajes, fragmentos casi materiales y corpóreos. El poeta moderno contempla la ciudad como un libro abierto, un diccionario donde leer sus claves; aprende el lenguaje de sus calles, decodifica sus itinerarios, descompone sus estratos culturales en una iconografía urbana que entrela-

za espacios públicos y privados, interiores y exteriores, sagrados y profanos. La ciudad se vuelve así un texto que reclama interpretación; más aún las ciudades escritas en clave de fábula, germen de relatos y figuras ficticias. La literatura urbana es un modo de fabulación y constitución de saberes, espacio del imaginario, versión pormenorizada de la vida cotidiana con su inventario de lugares y cuerpos, entre la seguridad y el anonimato, coagulando expectativas sociales y reinventando imágenes basadas muchas veces en el reconocimiento de identidades culturales.

Ya hemos expuesto en otro lugar cómo la figura de la ciudad, en tanto núcleo del habitar humano, ha excedido en los espacios de la poesía contemporánea su cómoda posición de escenografía o marco geográfico (Scarano 1999). Se ha adueñado del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia y convirtiendo a buena parte del discurso poético actual en lo que algunos llaman «poesía urbana», donde funciona como un dispositivo que dispara el fluir poético y excede la mera remisión a un espacio referencial. Las ciudades escritas emergen como dobles alucinados de sus contrapartes, las ciudades reales que habitamos o visitamos, pero son ellas las que se alimentan de los archivos del imaginario, por su naturaleza de «palimpsesto», compuesta por una superposición de escrituras operantes simultáneamente.

La ciudad y sus habitantes, sus modos de vida y sentir, sus lacras y lados oscuros, sus bordes y límites, su vertiginosa velocidad, sus lugares públicos y privados se han ido transformando en tópicos retóricos de fuerte condensación semántica en el discurrir poético del siglo xx (Cañas, 20-21)<sup>1</sup>. El poeta *flâneur* de los inicios de la modernidad se ha vestido de ropajes críticos o cómplices, pero su travesía ya no es la del mero observador sino la del protagonista, de un sujeto urbano densamente entrelazado en el imaginario de la ciudad actual. En esta hojaldrada visión de la realidad urbana, con superpuestas capas de significación operantes, subyace la relación del hombre con la ciudad como núcleo semiótico, ex-

---

<sup>1</sup> Dionisio Cañas, en un breve esbozo sobre la imaginación poética en torno a la ciudad, sintetiza la visión del romanticismo donde la ciudad se revela al poeta que desea redimirla; evoluciona en el modernismo desde un sentimiento de armonía a otro de confusión y enfrentamiento para culminar en la vanguardia, que conjuga el caos metafísico con el entusiasmo futurista por el progreso. La llamada posmodernidad convierte finalmente a la ciudad en el «espacio central e íntimo» del hombre (en *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 1994).

plicitada o implicada, en un abanico de modalidades (desde la hostilidad beligerante a la callada sumisión). Nuevos montajes, discursos ajenos a la tradición esteticista de la lírica sorpresivamente yuxtapuestos, *graffittis*, pregones callejeros, voces marginales, van configurando una retórica descentrada de un único centro fijo (el tradicional yo lírico) perturbando la clásica mirada del poeta sobre lo real.

Afirma Branislaw Baczko que «a través de los imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma» (28). En este sentido, es posible pensar la enunciación poética como una trama de voces que, desde la vanguardia, ponen en escena diferentes imaginarios urbanos. Y esta noción resulta un concepto clave de la historia cultural, entendida como el «vasto campo de representaciones colectivas en donde se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción» (Baczko 17). El imaginario urbano como producción simbólica anima la vida social sin reflejarla inocentemente, ya que está cruzado histórica y socialmente por formaciones ideológicas concretas; este concepto desplaza la «*weltangschauung*» romántica, que pretendía coagular en una única y compacta visión de mundo la heterogeneidad y permeabilidad de la imaginación colectiva respecto de su tiempo.

Dos gestos parecen dominar la relación problemática que el sujeto construido en la poesía contemporánea establece con la ciudad que escribe. El gesto «antagónico», de raigambre moderna, diseña un sujeto enfrentado a una ciudad hostil y opresiva, tensando la polarización de binarismos (urbano / rural, artificio / naturaleza, cantidad / calidad, opresión / libertad, deshumanización / humanidad). La escala axiológica redistribuye los valores otorgando signo positivo a los espacios que contraríen la ciudad y sus «alienantes» modos de vivir. El discurso que trabaja esta polarización diseña siempre planos enfrentados (yo-ciudad) y construye una mirada crítica, magisterial, de fuerte impronta ética. Es el imaginario urbano que articula el conocido *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.

Ya inauguran este gesto antagónico en nuestra lengua los conocidos versos de José Martí en sus *Versos libres*: «Mi mal es rudo: la ciudad lo encona. / Lo alivia el campo inmenso» o «Cuando va a la ciudad mi poesía / me vuelve herida toda...» Es la culminación del tópico tradicional que en el siglo XVI despuntara Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* [1539],

reciclado en una modernidad en plena efervescencia, por la radical oposición de dos ámbitos que se experimentan como ajenos<sup>2</sup>. No podemos eludir una breve referencia a la llamada poesía española del medio siglo, heredera crítica de un ideario social, orientado a una denuncia ideológica, donde la oposición ciudad-naturaleza se recompone en polaridades explícitas: los privilegiados por el nuevo orden socio-económico impuesto por la industrialización, frente a los excluidos y marginales. Se atemperará el fervor social de los años cuarenta, pero heredará su mismo posicionamiento ideológico, así como una concepción transitiva de la poesía como revulsivo en la interpretación de la realidad y en la experiencia vital. Madrid no será Nueva York, aquella gigantesca urbe o megalópolis denunciada, ya que sabemos, desde una visión antropológica, que las ciudades que llegaron más tarde a la efervescencia industrial y capitalista, conservan como en una estructura hojaldrada sus diferentes historias, a modo de «palimpsesto», no de «totalidad» unificada (Canclini 1997, 12). Conviven en estas ciudades españolas una multitemporalidad y multiespacialidad que les confiere un carácter híbrido y heterogéneo (como el emblemático poema «Puesto del Rastro» de Gloria Fuertes ilustra o el paradigmático poemario de Angel González *Tratado de urbanismo* ironiza en su sección «Ciudad uno»). De la denuncia a la parodia, la poesía social hereda e intensifica este gesto radicalmente antagónico; fotografía ácidamente la fauna urbana, sus escenarios artificiales y sus hábitos de clase, desenmascarando desde una ideología claramente anti-burguesa, la regresión del ciudadano consumista y su panteón mercantil. El poeta se convierte en un desmitificador burlesco, satirizando la ciudad que, bajo su lupa poética, se diseña como una gigantesca hipérbole de absurdos, falacias, ridiculeces, entre el patetismo grotesco y la caricatura humorística. La ciudad aparece como emblema no sólo de un espacio socio-económico sino también de un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye fragmentariamente en el aislamiento, la ausencia de vínculos, la indiferencia social<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Un estudio detenido de este gesto antagónico en Lorca, Angel González y Luis García Montero, dentro del diseño de una poesía urbana en España, se incluye en mi artículo «Ciudades escritas (Palabras cómplices)», de Revista del *CeLeHis* VII, 11, 1999, 207-233.

<sup>3</sup> He dedicado un trabajo a este tema en mi artículo «Los paisajes urbanos de Angel González», en el reciente homenaje de la revista *Litoral* a este poeta (2002).

Pero aquí nos vamos a detener, como superación de tal antagonismo urbano, en otro gesto diferente, al que denominamos «cómplice», tomando prestado un concepto clave de la especulación poética de Luis García Montero, que dibujará no ya un sujeto frente a la ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. La ciudad se presentará como médula del habitar del hombre, para convertirse en un actor social más del discurrir poético. Ya no es el poeta que habla de/a la ciudad sino que la ciudad habla a través de sus bocas humanas, en este caso, adviene en su propio lenguaje —protagonista poemático al fin— y el poeta es un cómplice de ese habitar/existir urbano, hecho decir. Ya no es el testigo hostil lorqueano, la víctima sacrificial, el antagonista, sino un ser hecho de ciudad que en su decir conlleva el decir de la ciudad. Se ha desmantelado la ideología radical de la «ciudad-matadero», como la denomina Cañas. El espesor semántico que adquiere el vínculo sujeto/ciudad en la poesía contemporánea nos permite ver que ese gesto cómplice de mutua convivencia ha transformado también el imaginario urbano y por consiguiente la retórica misma. El pasaje del antagonismo a la complicidad revela una fractura epistemológica que refundará la ciudad y al hombre que la nombra y habita, al filo del milenio, deconstruyendo los mitos de la vanguardia en las contrautopías de un realismo posmoderno.

## 1. ANTAGONISMO Y DEMONIZACIÓN URBANA EN LA POÉTICA LORQUIANA

*Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.  
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,  
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises.*

(Federico García Lorca)

Para comenzar este trayecto urbano es imprescindible evocar a Federico García Lorca, quien a través de diferentes voces a lo largo de su evolución, abrió la poesía en lengua española a la experimentación vanguardista. Una de esas flexiones fue sin duda la veta surrealista de su conocido poemario *Poeta en Nueva York*. La parábola del desconcierto de signos y significaciones que inaugura la escritura surrealista funda una subjetividad en fuga que se expresa con máxima intensidad en la desigual lucha de este

sujeto extraviado frente a la ciudad babilónica que lo devora. La vanguardia es el nombre en su poesía de una escritura dislocada de un único punto fijo, inmóvil. No hay un solo centro de significación ni una única voz homogénea y consistente. Las voces de la vanguardia en Lorca van a construir progresivamente una subjetividad en proceso, en transformación, en búsqueda dialéctica del otro. Este extrañamiento de una identidad unívoca arroja a esta subjetividad al desasosiego, al desconcierto de los signos que quieren vanamente representarla, nombrarla<sup>4</sup>.

Si repasamos su itinerario poético, en plena vanguardia deshumanizada de los años veinte, veremos que en poemarios como *Romancero gitano* (1928) o *Poema del cante jondo* (1931) se articula un discurso mitológico y ritual donde la ciudad moderna aparece disuelta tras la cosmogonía rural gitano-andaluza, configurando un mundo donde reinan los puros valores sensoriales, la emoción y el misterio. Su *Poeta en Nueva York*, por el contrario, nos arroja a un mundo desolado y violento, donde la ciudad apocalíptica, la gran urbe tecnológica, aniquila aquel imaginario natural. Escrito inmediatamente después de su estancia en Nueva York (1929-1930), pero publicado póstumamente (1940, en México), el poemario aparece tensado entre el discurso surrealista y la veta expresionista. El lenguaje registra el desborde, el torrente semántico, los ritmos fracturados, la quiebra radical de la significación lineal. El discurso onírico dibuja el asalto de una civilización mecanicista, donde rige la cantidad y la automatización. Este contraste entre el recogimiento mítico andaluz y la frenética desgarradura de la urbe tecnológica, que es muy agudo en términos retóricos, responde sin embargo a una misma operación discursiva que construye cosmogonías fatalistas y donde la subjetividad se diseña como antagónica. La experiencia neoyorkina construirá una voz marcada por la misma perplejidad pero con diferente tono y utillaje retórico, donde Lorca diseña un personaje poético radicalmente transgresor, inscripto en la genealogía de los *flâneurs* modernos y decadentistas. Este «poeta» traza la parábola de la voz en disonancia, el desconcierto radical de los signos, la travesía de un sentido que se revela fragmentario, disperso hacia sus márgenes. La escritura nos arroja a un mundo desolado y violen-

---

<sup>4</sup> Un capítulo titulado «Las voces de Lorca: Poesía y vanguardia» dedico a este problema en el volumen «¡Qué raro que me llame Federico!» (Scarano 1998).

to, donde rige la cantidad y la automatización, el asalto de una civilización mecanicista: «Hombre y máquina viven la esclavitud del momento [...] Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre», dirá Lorca a propósito de su libro. El lenguaje registra consecuentemente el desborde, el torrente semántico, los ritmos fracturados, la quiebra radical de la significación lineal.

Pero este contraste entre el recogimiento mítico andaluz anterior y la frenética desgarradura de la urbe tecnológica, que es muy agudo en términos retóricos, responde a una misma operación discursiva que construye cosmogonías fatalistas y donde la subjetividad se diseña como antagonica. Con los gitanos antes y los negros de Harlem ahora la voz ensaya posturas reivindicatorias y testimoniales, pero continúa y profundiza la dialéctica ya abierta con el «otro», la instancia dialógica que abre una brecha en la especificidad monolítica del sujeto de la modernidad. La violenta subversión de la lógica del enunciado, el fluir onírico y disparatado de imágenes apocalípticas, esa contra-gramática que hegemoniza el discurso surrealista no es el símbolo de una ruptura con las estéticas finiseculares; por el contrario constituye otro registro fracturado que abona la tesis de autonomía del lenguaje de la modernidad poética.

En *Poeta en Nueva York* una serie de escenas urbanas se constituyen en emblemas de los modos del habitar alienante de esta ciudad tecnológica, hostil y deshumanizada, que fractura los parámetros de percepción de un poeta venido de una España ruralista y casi pre-industrial (de aquella «Andalucía del llanto»). La secuencia urbana se abre con un poema titulado «Vuelta de paseo», que reescribe el tópico del *poeta-flâneur*, deambulando por las calles de la ciudad. Aquí se focaliza en primera persona a este transeúnte predicado como cadáver, muerto en vida: «asesinado por el cielo» (111). Aparecerá tensado entre la verticalidad de los rascacielos y la horizontalidad de los subterráneos, aludidos en clave indirecta y metafórica: «Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, / dejaré crecer mis cabellos» (111).

Una constelación de imágenes acumulan sentidos negativos construyendo un núcleo de muerte, destrucción y despojo como formas de privación del ser operantes sobre este «caminante» casual que, en su «vuelta de paseo», experimenta un radical extra-

ñamiento (como se ve en el remate final del poema): «Tropezando con mi rostro distinto de cada día./ ¡Asesinado por el cielo!» La aparente trivialidad de la acción que da título al poema se carga de resonancias apocalípticas: un paseo trivial se revela como camino de muerte connotado por un paisaje hecho de «árbol de muñones que no canta», «animalitos de cabeza rota», «agua harapienta», «cansancio sordomudo», «mariposa ahogada». No hay índices explícitos que señalen la ciudad, sino por medio de un trabajo indirecto de implicación y metaforización. El discurso nombra la ciudad por encubrimiento, con imágenes abruptamente irracionales y nexos ilógicos. La ciudad está implicada a través de la destrucción de lo natural y de este yo que deambula por su escenario de muerte y desolación (entre la *sierpe*-subterráneo y el *crystal*-rascacielos).

La mirada apocalíptica se tiñe de ribetes escatológicos en algunos textos pareados como «Paisaje de la multitud que vomita» y «Paisaje de la multitud que orina». Frente a un yo fuertemente testifical y admonitorio que denuncia (con aires proféticos) las lacras de la ciudad, se construye un personaje colectivo y arquetípico: la «multitud». Anónima, animalizada, brutal, en el primer poema que citamos (subtitulado «Anochecer en Coney Island»), la muchedumbre es un río espeso que corre, se arrastra, atropella la naturaleza hasta desbordarse en los límites de la ciudad (el «embarcadero»). La plasticidad de estos poemas titulados «paisajes» contraría las expectativas de la convención retórica por la degradación escatológica de sus acciones («vomita», «orina»). Una catata de sustantivos apunta a registrar la ciudad a través de sus marcas más evidentes: calles, pisos, subtes, cementerios, cocinas y farmacias, y de sus personajes típicos: camareros, prostitutas, marineros. El último verso condensa con efecto sintético, esta verdadera avalancha semántica: «La ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero» (144).

Coney Island, famoso parque de diversiones neoyorkino, funciona otorgando un efecto de realidad (toponimia verificable) a un discurrir de imágenes entre expresionistas y surrealistas, que distorsionan la verosimilitud del paisaje. Anochecer en Coney Island es experimentar el dislocado desborde de una multitud descompuesta y contrahecha, liderada por «la mujer gorda» y seguida por «mujeres vacías», «niños de cera caliente», «gentes de los barcos, tabernas y jardines». Pero su emblema es el «vómito», signo de un



estado de descomposición alienante para el cual «no hay remedio», aunque «la gente buscaba las farmacias»; vómito colectivo de una multitud que expulsa en su delirio cadáveres de la vida natural que devoró para nutrirse: «calaveras de paloma», «pulpos agonizantes», «son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que nos empujan en la garganta» (143).

«Selva del vómito», metáfora de la ciudad-matadero (Cañas) que el poeta denuncia a pesar de inscribirse culposo en esa multitud desbordada y caótica. Pero su culpa se redime con la asunción de otra voz (ya personal y no colectiva), en un discurrir alejado del febril ritmo narrativo que domina este verdadero poema-movimiento, que emula una marea humana desbocada: «Ay de mí! / Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía...», «yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita». Desposesión, extrañamiento, alienación, ausencia de vínculos, el destierro del poeta se hace patético ante el aluvión de desperdicios del banquete pantagruélico de la ciudad industrial.

Ya se perciben aquí las connotaciones tan mentadas en Lorca respecto de su postura progresista en cuanto a la defensa ambiental y ecológica, de denuncia al abuso y a la matanza indiscriminada de animales. Este alegato se hace condena explícita y admonición profética en su conocido «New York (Oficina y denuncia)». La mirada apocalíptica se articula allí en un contrapunto de dos ritmos discursivos: el cronístico, donde una voz en *off* inventaría la matanza en clave cuantitativa, emulando el lenguaje del anuncio periodístico: «Todos los días se matan en Nueva York / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos, / dos mil palomas para el gusto de los agonizantes...» (203-204). Y el ritmo testifical, personalizado en una primera persona gramatical que concentra sobre sí el rol hermenéutico, de intérprete de la crónica: «Pero yo no he venido a ver el cielo. / He venido para ver la turbia sangre...» (203), «Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad», «Os escupo en la cara», «Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas» (204-205).

Si la *denuncia* del subtítulo del poema diseña el talante del sujeto, la *oficina* alegoriza la impiedad de los victimarios, los responsables de la matanza de esta ciudad, predicada por vía de negación como espacio demoníaco y mortífero: «No es el infierno. Es la calle./ No es la muerte. Es la tienda de frutas». La visión infernal que pobló la literatura por siglos tiene aquí estatura urbana,

simetría de calles y trivialidad de almacenes. Poema urbano por excelencia, este «New York (Oficina y denuncia)» entroniza la ciudad como tema omnipresente del discurso, e implica de manera indirecta a toda urbe moderna, alegorizando en ella el paradigma infernal. La mirada del poeta atraviesa esta capa despersonalizada de la realidad urbana para redescubrir la vida: «debajo de las sumas (hay) un río de sangre tierna». Y para esta función de observador crítico ha sido llamado el poeta: «He venido para ver la turbia sangre». De la mirada (imagen) el poeta evoluciona a la denuncia (palabra) y a la acción («os escupo»); único sobreviviente de la matanza cotidiana, es el testigo privilegiado que oye el mudo reclamo de la naturaleza («yo oigo el canto de la lombriz»). Testigo y profeta, su itinerario no puede sino culminar en el de víctima sacrificial, remedo mesiánico de un nuevo Cristo inmolado: «Me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha en aceite» (205).

La proclividad de Lorca a los escenarios nocturnos se evidencia por una serie de poemas ubicados al anochecer, como el ya visto en Coney Island, o los «nocturnos» que recuperan y a la vez transgreden el molde convencional de los nocturnos romántico-modernistas. Generalmente se usan como subtítulos que localizan una escena poética, como en el caso de los dos poemas subtitulados «Nocturno en Battery Place» y «Nocturno en el Brooklyn Bridge».

En «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)» otra escena urbana intenta registrar otro modo del habitar que tiene como protagonista a la multitud, tensando otra vez los ribetes escatológicos y caricaturescos. El paseo o plaza contiene al anochecer habitantes sonámbulos y solitarios, «pájaros agonizantes», «gentes ocultas que tropiezan con las esquinas», «mujercillas», «soldados», «policías» (145-146). Registro arbitrario de un submundo nocturno bajo un implacable observador, la naturaleza: bajo «el ataque violento de la luna», desnudando su desamparo. La noche desenmascara cada rincón y lo exhibe en sus miserias más elementales: «fachadas de orín, de humo [...] Todo está roto por la noche, / abierta de piernas sobre las terrazas». La indudable connotación femenina de una ciudad prostituida en la oscuridad modula de forma novedosa esta misma mirada hostil del poemario.

«Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)» consolida esta imagen de la ciudad nóctámbula e insomne, como emblema de la degradación asociada a la oscuridad, a la privación de la luz.

Esta escena urbana nos presenta una visión panorámica de la ciudad desde el famoso puente y abre una secuencia de imágenes visuales, paisajísticas, donde confluyen agua y cemento, mar, río y ciudad, naturaleza y artificio, desde un *locus* transicional y mediador (el puente). El tono cronístico y narrativo se repite pero como entonando una letanía fatal, que arrastra con la reiteración el tono magisterial y admonitorio del que se nutre el discurrir lírico: «No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie...», «No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie...» La vigilia (subtítulo de la versión inicial de este poema) se convierte en un letánico estribillo condenatorio para el hombre que habita la ciudad. Reiteración, anáforas, paralelismos, vertebran enfáticamente esa negación potenciando a este personaje insomne, «nadie», que por acumulación progresiva va refiriendo todas las esferas de lo real (cielo y mundo), desde «las criaturas de la luna» a las «iguanas vivas» y «los hombres que no sueñan», desde el «muerto en el cementerio más lejano» hasta el «niño que enterraron esta mañana [que] lloraba tanto / que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase» (151). El insomnio revierte progresivamente en un modo de concientización: «Pero si alguien cierra los ojos / ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!» (153). La imprecación «Alerta» funciona desdoblado semánticamente el texto, desde un presente anochecido e insomne, hacia un futuro «de ojos abiertos» que asistirá a la restauración del orden natural aniquilado por la civilización industrial: «Un día los caballos vivirán en las tabernas / y las hormigas famosas / atacarán los cielos amarillos», «Otro día / veremos la resurrección de las mariposas disecadas».

Finalmente en el poema titulado «La aurora», uno de los ejes estructurales del libro, el discurso se traslada al despertar de la megalópolis industrial, denunciando por vía descriptiva la polución y contaminación ambiental del medio (161). Personificada, la aurora «gime», «llega» y «nadie la recibe en su boca»; se consolida el paradigma tradicional que asocia la luz con la verdad y la vida plena. La ciudad sin embargo parece tener vocación nocturna, linaje de oscuridad y sombra, incapacidad para recibir la luz: «porque allí no hay mañana ni esperanza posible», «no habrá paraísos ni amores deshojados». New York parece destinada fatalmente a la alienación y deshumanización: «al cieno de números y leyes», «a los juegos sin arte, a sudores sin fruto». Y sus habitantes están condenados a un simulacro de vida con apariencia de zom-

bies, encarnados en esa última imagen de raíz visionaria: «Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes/ como recién salidas de un naufragio de sangre» (161).

Entre Wall Street (encarnación material y semiótica del nuevo orden del dinero y el progreso) y Harlem (reducto racial y social, resistente al sistema) como núcleos gráficos y geográficos del binarismo radical que recorre este poemario, la ciudad se construye discursivamente entre paseos, calles, parques y puentes (Manhattan, Brooklyn, Columbia University, el Hudson), multitudes grotescas y modos alienantes de habitar. La ciudad no está hecha sólo de materiales, sino de comportamientos, sentimientos, historias, y en especial de palabras que la poesía cristaliza emblemáticamente. Referencial y ficticia, verosímil e imaginaria, las coordenadas con las que Lorca construye su imagen de Nueva York son obsesivamente maniqueas, casi monocordes. El impacto urbano desatado por la percepción aguda del poeta granadino, en contraste con su originario mundo rural y sensorial, construye un discurso hecho de miradas dislocadas, y diseña un sujeto espectador, partícipe e intérprete del cataclismo tecnológico. Rascacielos, fábricas, oficinas; velocidad de automóviles, trenes y subterráneos; signos, avisos, marcas, carteles: es el brutal asalto de la ciudad a los sentidos confundidos del poeta. Una constelación de signos atiborrados se descomponen caleidoscópicamente en una selva de direcciones inconexas, frente a la impotencia del poeta por decodificar sus sentidos y producir pensamientos y señales reconocibles. El gesto antagonista, que se enlaza genealógicamente con la mirada de José Martí sobre esta misma ciudad, es complementario de una experiencia de extravío en la modernidad, del transeúnte desorientado y perdido en el vértigo de una intemperie urbana que denuncia, pero que paulatinamente lo devora.

2. LA COMPLICIDAD URBANA DE LUIS GARCÍA MONTERO<sup>5</sup>

*Y sin embargo  
esta ciudad es mía,  
pertenece a mi vida como un puerto a sus barcos*  
(Luis García Montero)

La poesía de Luis García Montero, dentro de lo que se ha denominado «poética de la experiencia»<sup>6</sup>, es lo que cabalmente llamaríamos «poesía urbana», por la omnipresencia evidente de la ciudad, que aparece como *locus* del sujeto que habla, mira y deambula. Vamos a registrar aquí una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto, deconstruyendo el «antagonismo» tradicional e inaugurando un «gesto cómplice», emblema de una mirada de pertenencia filial. La ciudad concreta más aludida (ciudad natal del autor: Granada) rompe con evidencia el estereotipo de la urbe babilónica, precisamente por su tradición rural, sus cruces étnicos, su memoria activa del pasado; sin embargo la Granada que canta el poeta es también una ciudad en el sentido cabal del término en estas últimas décadas del milenio. Índices urbanos evidentes la mimetizan con cualquier ciudad europea de esta época: plazas, calles, cafeterías, edificios, velocidad y vértigo, el casco histórico diluyéndose ante el avance del cemento y el cristal. La invasión de los objetos que nos lega la fase postindustrial y automatizada en la era de las comunicaciones puebla los poemas apropiándose de un estatuto lírico tradicionalmente hegemónico por léxicos esteticistas. Como ironiza Mainer en su Prólogo: «estos poemas no serían posible sin el teléfono automático [...], sin los supermercados bien

<sup>5</sup> Un estudio mío sobre este problema aparece en el Prólogo a la Antología sobre poesía urbana de Luis García Montero publicada por la editorial sevillana Renacimiento. He dedicado además dos libros a la obra de este autor que recientemente se han publicado en Visor y Atrio (2004), estudiando su poesía y su obra ensayística. Un capítulo titulado «Los ritos de la intimidad...», otro «Microhistorias de la vida cotidiana...» y un tercero «La escenificación ficcional del yo...» abordan el tópico urbano desde esas tres categorías teóricas —intimidad amorosa, historia y sujeto— en el libro publicado por Visor.

<sup>6</sup> No quiero dejar de mencionar entre la creciente bibliografía crítica sobre este poeta un incisivo artículo de Joan Oleza (1996), donde analiza la flexión realista de la posmodernidad en García Montero y Muñoz Molina. Y por otro lado el prólogo de José Carlos Mainer a la antología *Casi cien poemas* de García Montero (1997).

abastecidos, sin la mala costumbre de comprar más de un periódico, sin los cóckteles literarios» (10).

La primera característica relevante que se advierte en la experiencia urbana que recorre su obra es el fuerte vínculo con el mundo de los afectos: «Esta ciudad es íntima, hermosamente obscena / y tus manos son pálidas / latiendo sobre ella» (A 58)<sup>7</sup>. La cifra del encuentro amoroso se ancla en la ciudad como atmósfera, escenario, marco material pero también afectivo, por eso sus predicados remiten incesantemente a la relación amorosa: «Esta ciudad me mira con tus ojos de musgo, / me sorprende tranquila / de amor y me provoca» (A 59). El descubrimiento del tú amoroso y de la hondura de la posesión se enuncian en cifra urbana. Legado, ofrenda, lo que el poeta amante entrega con su ser es su mismo ser de ciudad, hecho de calles, «estatuas de mármol» y «balcones abiertos»: «Ven, / con el último abrazo te entrego la ciudad». La mirada sobre la ciudad es solidaria y la conciencia de sus límites e inevitables lacras no se reviste de espíritu crítico sino comprensivo; un talante casi compasivo conduce al sujeto a una identificación con ella, a un reconocimiento de lo propio en ella: «casas estrechas», «calles sucias», «bares cerrados»: «ahora sé que estas calles nos han hecho solitarios» (A 53-54).

La sorpresiva equiparación sujeto-objeto en el discurso pasa por el mundo afectivo, del amor a la soledad, del gozo a la tristeza; poeta y ciudad aparecen anudados existencialmente con una mutua vocación de pertenencia: «Ahora sé / que en aquella ciudad deshabitada / la gente andaba triste, / con una soledad definitiva / llena de abrigos largos y paraguas» (A 55). Una estética corpórea y encarnada desata en esta poesía imágenes de deseo y ansia a escala cotidiana, y confunde sujeto y ciudad en una corporalidad compartida hasta el punto de la ambigua fusión: «Ahora / siento otra vez mi cuerpo poblado de veletas / y lo veo extendido / sobre generaciones de ventanas antiguas / mientras la noche avanza solitaria y perfecta» (A 56).

Esta curiosa simbiosis crea efectos identificatorios extremos que superan la mera complicidad de las miradas y de las palabras.

<sup>7</sup> Luis García Montero, *Casi cien poemas. Antología. 1980-1995*. (1997). Todas las citas que se hagan de esta edición se marcarán con la abreviatura A y la correspondiente paginación. Asimismo, cuando se citen textos de *Completamente viernes* se utilizará la abreviatura CV, CP cuando sean de *Confesiones Poéticas* y RS cuando sean de *El realismo singular*.

Pertenencia, identificación, reconocimiento, unanimidad configuran un campo semántico de fuerte incidencia en el poemario, que ilustran una ruptura radical con la visión urbana de la vanguardia y de la poesía social del medio siglo: «Se encienden como yo/ y como yo se apagan los semáforos. / Callejea el amor por estas calles» (A 91). Las calles aparecen como caminos materiales, pero también emulan venas y brazos humanos, ya que no cabe otra concepción del hombre que la urbana, hecho a medida de la ciudad que lo hace nacer, lo cobija y lo sepulta.

El tópico romántico de identificación del hombre con la naturaleza a través de la correspondencia de sentimientos y temperamentos emocionales, aparece en esta poesía reescrito, atribuyendo al hombre perfiles, acciones, imágenes de otra naturaleza y «vegetación», la urbana. La naturaleza salvaje e intocada del romanticismo se ha trocado desde esta mirada benévola y complaciente en «anuncios, cristales, almacenes / y escaleras mecánicas» (A 91). La ciudad aparece como el centro del mundo y el poeta la posee con talante amoroso, la construye con ese archivo de palabras disponibles que constituye el imaginario urbano contemporáneo, siempre en clave afectiva: «Y sin embargo / esta ciudad es mía, / pertenece a mi vida como un puerto a sus barcos» (CV 27).

Madrid es el otro nombre entrañable que asume la ciudad para este poeta andaluz que centra en su experiencia cotidiana —básicamente urbana— la médula de su discurso. La visión cronotópica del poema «La ciudad de agosto» o del titulado «Dudosa geografía urbana» nos la retrata en compás de crónica objetiva: «Madrid, calle vacía, / anécdota de vidrios y letreros, / de relojes ocultos» (CV 31). La geografía mentada no se configura como un conocimiento abstracto y objetivo, sino como experiencia corporal y subjetiva, ubicando la experiencia amorosa en la cotidianeidad del habitar: «Es tu ciudad. De pronto, / camino hasta perderme por las calles» (CV 32). La ciudad se transforma de topos geográfico e imagen de lugar en palabra, transformando la experiencia amorosa en discurso poético: «Se convierten en calles las palabras / a la sombra del tiempo», operando una máxima identificación con la poesía que la nombra y construye y le confiere identidad verbal, estatura poética.

En el poema «La ciudad» el registro visual da cuenta de sus bordes, sus fachadas, su materialidad atravesada por el imaginario del habitar contemporáneo, hecho de rutina y desconcierto. Retrata Mainer con precisión estas «sensaciones urbanas de un

poeta cuyo ámbito casi exclusivo es la ciudad: no la 'metrópolis fabril' de los 'modernos' —chimeneas y vigas— sino la más amable 'ciudad de los servicios' —bares, taxis, teléfonos— de los 'postmodernos'» (21). Para la mirada del poeta las ciudades «se hacen de hormigón y de cristal, / de lugares extraños y gentes ocupadas» (CV 81). El espectáculo diurno ofrece «casas», «árboles», «niños con su perro», «desayunos en hoteles lujosos», «familias con jardín», «portales oscuros con parejas de novios», «plazas descompuestas y cafeterías», «humo de los coches y cines de barrio»: una geografía que «necesita el amparo / de otra vegetación, / un sigilo de números y tarjetas de crédito». La ciudad diurna se parece a todas; pero la mirada nocturna desnuda sus diferencias, sus peculiaridades. En la noche la ciudad se desnuda de su ropaje material (lugares, profesiones, números), reduciendo lo urbano estereotipado a la cifra exclusivamente humana: «Pero existe la noche, / la soledad que borra los oficios / en un mundo habitado solamente / por hombres y mujeres» (CV 83). Esta operatoria de despojamiento inaugura otra visión de la ciudad, liberada de su *fatum* deshumanizado y tecnológico. Es la ciudad del hombre desnudo de simulacros, que articula un imaginario que polemiza con el tradicional y se manifiesta solidario. El hombre como hijo dilecto de ella se revela en su faz más humana como su mejor intérprete: «En las ciudades pueden encontrarse / relojes que se paran en la última copa, la luna sobre un taxi / y todos los poemas que te escribo» (CV 83).

Esta nueva identidad reformula la experiencia humana, da nombre a un nuevo modo del habitar que busca recuperar en la esfera afectiva una escala axiológica. Valores, creencias, sentimientos, arte: nuevas formas de experimentar el paso del tiempo anclado en la intensidad de lo cotidiano, lo efímero, lo emocional. Mirada complaciente, celebratoria, desde una identidad asumida sin culpas como plenamente urbana, y por ello, plenamente humana. Identidad urbana para un hombre de ciudad, de multitudes, que construye su personaje poético (al que deliberadamente define como ficción) con los retazos de esa «modulación contemporánea de lo autobiográfico» en cifra privada, que «se ha vinculado a la sensibilidad de la era postmoderna» (Mainer 10).

Se ha dicho hasta el cansancio que uno de los recursos más socorridos de nuestra ambigua posmodernidad artística es el saqueo en la tradición literaria. García Montero reelabora el cono-



cido molde clásico de la égloga garcilasiana a través de un insólito poema que da voz a los rascacielos, reescribiendo dos soliloquios pareados. La voz otorgada a ambos edificios, con la obvia animización de estructuras tan materiales y urbanas como los rascacielos de la megalópolis, retoma el tono elegíaco de los antiguos pastores travestidos, lamentando sus penas de amor. Aquí se unen en «un triste llorar» sobre un amor imposible, con figura de camarera nocturna que habita uno de ellos y trabaja de noche en un bar frente al otro, recreada como otrora «Ninfa ingrata», «dulce enemiga». Una introducción fiel al molde tradicional nos ubica como lectores explícitos en la escena: «Lamentaban dos dulces rascacielos / la morena razón de su desgracia», «Mi ciudad escuchaba...», «Tú, lector de esta Edad, / confundido en la masa [...] / escucha el lamentar desconsolado» (A 177).

El rascacielos simboliza, en el imaginario urbano moderno, uno de los íconos de repudio, cifra de una civilización que erige en la altura material de su arquitectura la soberbia de una vida deshumanizadora y alienante. Aquí la personificación emocional que sufre, lo reviste de atributos plenamente humanos, trastocando la visión histórica al convertirlos en emblemas del sentimiento más caro a la humanidad de todos los siglos. Intertexto y apropiación de registros disímiles fundan una mirada nostálgica hacia el pasado de una poesía elegíaca y lírica, traduciéndola en clave moderna, inaugurando en un molde pastoril por antonomasia, una experiencia urbana. Más que un juego poético, o una excusa para un poema amoroso en registro desusado, esta égloga moderna confirma una mirada nueva sobre el habitar del hombre, capaz de recrearse en la animización violenta de sus totems urbanos como forma de reconocimiento de la naturaleza emocional de su experiencia de vida. Y el recurso intertextual se convierte de juego retórico en guiño de complicidad y homenaje, reescritura de una tradición y distorsión de un molde genérico para revitalizarlo desde una mirada renovada<sup>8</sup>.

En otros poemas el típico paseo del *flâneur* por la ciudad, herencia baudelairiana, se resemantiza desde el rito del viaje en autobús: «Desde mi asiento veo a las mujeres, / con los ojos de sueño y la ropa sin brillo, / en busca de su horario de trabajo» (A 158). Sin afán crítico ni talante contestatario, lejos del gesto pa-

<sup>8</sup> Un análisis exhaustivo de este texto aparece en mi artículo «Reescribiendo a Garcilaso: 'Égloga de los dos rascacielos' de Luis García Montero» (Scarano 2003).

ródico y degradante, la mirada del poeta registra casi con neutralidad de lente el paseo de los habitantes por la ciudad, focalizando las charlas intrascendentes de sus mujeres camino al trabajo, su curiosidad prendida en los escaparates que atisban al pasar. El tono se vuelve íntimo y coloquial en esta visión celebratoria pues se apoya en la aceptación de la cotidianeidad del vivir urbano, que no reconoce otra forma que la propia y acepta sin cuestionamientos la ciudad como parte suya: «Que tengáis un buen día, / que la suerte te busque / en tu casa pequeña y ordenada, / que la vida te trate dignamente» (159). Otra forma de apropiación de la ciudad se opera mediante el rescate de lo que el poeta llama «historias personales», tan en boga en las últimas décadas: una nueva forma de ver el acontecer social a través de microhistorias de la vida privada, que en su exhibición potencian a la vez su dimensión colectiva. Señala Oleza que «la propuesta poética que hace García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión entre lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, [...] la de concebir la intimidad como un territorio ideológico» (366). Se describen así dos típicas formas del habitar urbano actual: los viajes y la profesión. El trabajo de profesor universitario (ficcionalizando la instancia biográfica del propio autor como instrumento de verosimilitud e historicidad) aparece entrelazado con los sucesivos viajes para dar cursos, conferencias, seminarios. «Tantas veces el mundo» abre la experiencia del poeta al ámbito urbano de la universidad norteamericana, con su prolijo campus, su piso alquilado y el fugaz encuentro amoroso con una alumna que «vino a Nuevo México a estudiar español» (157).

Otro tópico urbano, el viaje, aparece como emblema del vértigo del desplazamiento, la confusión de horizontes; esta traslación constante de los personajes poemáticos en micros, trenes, subtes y aviones parece encontrar su clímax en este último medio de locomoción. El avión visto como el más veloz y radical, capaz de trastocar los ejes de la habitabilidad humana, devorando kilómetros y horas en espacios de un tiempo casi no vivido, anula la experiencia en el mismo pasaje, creando un «no-lugar» (en palabras de Marc Augé) que tiraniza y alucina a la vez. El poema «Life vest under your seat» resulta emblemático para capturar esta ambigua experiencia supra-urbana, siempre de ciudad a ciudad, donde el viaje se presenta como uno de los modos típicos del ha-

bitar contemporáneo, configurando fragmentariamente la experiencia urbana. El montaje discursivo mixtura la voz de la azafata y del comandante, que recitan monocordes las normas internacionales de aviación, con el soliloquio interior del poeta-viajero, que abandona una conferencia en Nueva York, rememora su paso por Manhattan y el fugaz encuentro amoroso con una alumna de su auditorio. El ritmo de la memoria del amor vivido se acompaña con los avisos de la azafata y la anticipación de su regreso a casa, atesorando el recuerdo pasado. Una historia de amor encendido atravesada por una anécdota trivial de un vuelo más, regreso a casa, cristalizan en su curioso título este azaroso salvavidas que guarda el viajero que regresa: la intensidad de un amor furtivo, la expectativa de su recuerdo disuelto en horas que cruzan el océano. Este poema emblemáticamente reproduce una de las tantas cristalizaciones del lenguaje globalizado de nuestra era tecnológica, formulando un sujeto, en este caso viajero, constituido por las experiencias tópicas del habitante urbano: el pasajero de un vuelo en avión cruzando el océano en uno de sus tantos viajes profesionales, entrelazado con la jerga internacional de un inglés igualmente globalizado, que parece vaciarse de su contenido por la frecuencia automatizada de su uso.

En síntesis, este nuevo imaginario urbano centra en la provisionalidad de la existencia un nuevo sistema de valores que enlaza la ciudad a la experiencia humana a través de un relativismo existencial, la conformidad con el azar de la vida, el rescate de los goces fugaces y momentáneos como único capital auténtico. Estos personajes urbanos que pueblan su poesía retoman desde su estatura trivial y cotidiana uno de los principios del autor que más escándalo causara: «Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales» (RS 35). Si «la poesía sigue siendo útil» para este poeta es porque afirma: «Estoy convencido de que hay una lectura progresista de la posmodernidad» (CP 157). Y esta reivindicación sólo puede efectuarse a partir del desmantelamiento definitivo de la tradición heroica y apartada de una poesía estetizante y mitificadora; por el contrario, es en el afán por anclar la palabra en la realidad donde se verifica el restablecimiento de las relaciones del yo con un mundo concreto, predominantemente urbano. Esta «poesía de la experiencia» lo es básicamente de una experiencia urbana, que reconstruye un yo ficcional sin olvidar que «la primera persona es una construcción

de la historia», que restablece los vínculos con lo real a través de la memoria de lo privado, la emoción de lo personal, la conciencia de los límites de las utopías y del valor de las acciones concretas. Su poesía expresa la ambigüedad de un hombre atravesado por la ciudad y la ambigüedad de una ciudad a la medida de un hombre que ha renunciado a los grandes ideales que generaron en otra época voces de denuncia de un cataclismo que veían ajeno. La demonización de la ciudad ha dado paso al acostumbramiento, al ritual de un *habitus* social —el urbano— que ya no se advierte como catastrófico ni abismal. Quizás como remata García Montero, porque el hombre de hoy pertenece a todas las ciudades y a ninguna, su única identidad es provisional, aleatoria, inconsistente: «Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte / de pasar mucho tiempo bajo la misma luna, / tal vez porque se vive de vuelta en cualquier parte, / tal vez porque no estuve jamás en parte alguna» (133).

Este nuevo imaginario urbano compartido por poetas y novelistas actuales, propone la literatura como «un ejercicio de lectura de la vida» (García Montero/Muñoz Molina 41), mediante la intriga histórica, la experiencia privada y afectiva, la ficción urbana. «Esta apuesta por la utilidad de la literatura después de medio siglo de escepticismo» establece las bases de una renovada alianza entre realidad, historia, sujeto y arte (Oleza 1996b, 383) y quizás aquí se encuentre la clave para retomar el frustrado programa de las vanguardias históricas<sup>9</sup>. Frente a la versión de la posmodernidad como relato del fin: fin de la historia, del sujeto, de la interpretación, del significado; trabajosamente se comienza a formular otra versión, la de la posmodernidad como relato del reconocimiento: reconocimiento de las diferencias, de la privacidad, de las micro-historias, de los sentidos particulares, del mundo afectivo y emocional, de las complicidades urbanas y las inevitables servidumbres tecnológicas.

---

<sup>9</sup> Como señala Oleza: «Es posible que las promesas incumplidas de la vanguardia requieran de una mayor maduración histórica y que el camino de regreso del arte al seno de la vida práctica y a la recuperación de una función social no puramente ornamental no haya hecho más que empezar» (1993, 121)

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Los no lugares Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Baczko, Branislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- Calvino, Italo. *Ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1990.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1990.
- García Montero, Luis. *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993 (RS).
- . *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993. (CP)
- . «Trazado de fronteras», Prólogo a *Además*. Madrid: Hiperión, 1994, 9-21.
- . *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, 1997. (A)
- . *Completamente viernes 1994-1997*. Barcelona: Tusquets, 1998. (CV)
- . «La poesía de la experiencia» en *Litoral: Luis García Montero. Complicidades*, 217-218 (1998) 13-21.
- García Montero, Luis y Antonio Muñoz Molina. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 1993.
- García Sánchez, Jesús (ed). *El último tercio del siglo 1968-1998. Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1988.
- Jiménez Millán, Antonio (ed.). *Complicidades. Número en Homenaje a Luis García Montero. Litoral: Málaga*, 1998.
- Mainer, José-Carlos. «Verosímil y útil: La poética de Luis García Montero», *Litoral*, 217-218 (1988) 54-57.
- . Prólogo «Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista», en Luis García Montero, *Casi cien poemas*, 9-29.
- Oleza, Joan. «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, 3 (diciembre 1993) 113-126.
- . «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto*, 1 (1994) 79-104.
- . «Un realismo posmoderno», *Insula*, 589-590, enero-febrero 1996, 39-42. (a)
- . «*Beatus ille* o la complicidad de historia y leyenda», *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996) 363-383. (b).
- . «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor, 1996, 81-95. (c).
- Pena, Pere. «La otra ciudad (Los poetas y la ciudad de fin de siglo)» en *Scriptura*, 10 (1994) pp. 75-91.
- Pietro de Paula, Ángel. *Antología de poesía española. 1939-1975*. Alicante: Aguaclara, 1993.
- . «La construcción de la ciudad en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo» en José Carlos Rovira (ed.). *Escrituras de la ciudad*, 159-193.
- . *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» en *Diablotexto*, 6 (2002) 373-390.
- Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiología literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 2000.
- Rovira, José Carlos (ed.). *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea, 1999.

- Sánchez Torre, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema*. Oviedo: Departamento de Filología Española, 1993.
- . «De lo real y sus retóricas: Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Insula*, 671-672 (2002) 49-53.
- Scarano, Laura (ed.). *¡Qué raro que me llame Federico! Homenaje a García Lorca en su centenario 1898-1998*. Mar del Plata: Editorial Martín, 1998.
- . «Ciudades escritas (palabras cómplices)» *Revista del CELEHIS*, 8, 11 (1999), 207-234.
- . «Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero», Introducción a Luis García Montero, *Antología de poesía urbana*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- . «Los paisajes urbanos de Angel González», *Litoral*, 233 (2002) 295-299.
- . «La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista a Luis García Montero», *España Contemporánea*, 15, 1 (primavera 2002) 77-94.
- . «'De los álamos vengo'... Entrevista al poeta español Ángel González», *Olivar*, 4 (2003) 161-175.
- . Sujeto, historia y lenguaje en *La intimidad de la serpiente* de Luis García Montero: Itinerarios de una palabra que regresa a su casa», *Diablotexto*, 7 (2003/4) 473-489.
- . «Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno (La provocación de Luis García Montero)», *Siglo XXI*, 2 (noviembre de 2004) 239-249.
- . «Las palabras preguntan por su casa». *La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor, 2004.
- . *Luis García Montero. La escritura como interpelación*. Granada: Atrio, 2004.
- Serrano Asenjo, J. Enrique. «La "Egloga de los dos rascacielos": corazones cerrados por reformas» *Poesía en el campus*, 26 (1993-1994) 12-17.
- VVAA. *Angel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia...* Oviedo: Tribuna ciudadana, 1998.
- Villanueva, Darío y otros. *Los nuevos nombres. 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992.