

Al final de su trabajo, Antonina Rodrigo no deja ni una rendija abierta a un moderado optimismo. «La participación plena de la mujer —dice rotunda— sólo se le reconoce como normal en su puesto de ama de casa. Como siempre.»

## Isabel de Armas

# La búsqueda de la poesía, o la poesía como búsqueda en *Diario Cómplice*

**E**l sistema ordenador del poemario *Diario cómplice*<sup>1</sup>, de Luis García Montero, acentúa la condición carencial de un hablante lírico cuya preocupación es la realización en el «otro». La sentimentalidad viene definida en

los versos del poeta granadino por la búsqueda de una comunión amorosa como raíz de la existencia. La actitud lírica del hablante nos enfrenta con una realidad desde una situación emotivo-sentimental y sensorial en que lo objetivo, lo cotidiano, a que hace referencia el término «diario», se funde con lo subjetivo<sup>2</sup>. De aquí que la soledad, el olvido y las dudas aparezcan en la enunciación lírica, en el «ello», más que en la interioridad del hablante lírico:

esta calle que puebla su soledad con hojas,  
que se enreda en la luz como un racimo  
de sombras o de barro  
de periódicos húmedos  
sobre el aceite añil de las baldosas (13)

La interiorización de lo vivido (lírico) se proyecta a la evocación y a la nostalgia («Larga lengua de mar / sin calma en la mirada del regreso», 13), es decir, a lo épico. Rememoración que, como memoria del sentimiento, Bécquer atribuía a los poetas. El tiempo presente de lo esencialmente lírico de las tres primeras estrofas de «Invitación» se funde, no se contraponen, con el pasado épico que se inicia con la estrofa: «Yo bajé a la ciudad / a esa hora incierta» (14). El hablante lírico rescata las palabras urbanas de su empleo cotidiano erigiéndolas en objetos sustantivos. La ciudad da lugar a una poetización de elementos prosaicos por medio de imágenes que unen elementos incoherentes, sin fundamentación lógica; imágenes visionarias en las que dominan los desplazamientos calificativos: «donde tiritan los semáforos / las ojeras brillantes de los barrios (14)<sup>3</sup>. La ciudad no sólo acusa los signos de la ausencia del «otro» («reco-

<sup>1</sup> Citamos por *Diario cómplice*, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Hiperión, 1988.

<sup>2</sup> La dinámica interna de los versos de García Montero no es estrictamente sentimental, sino que «Afecta a vivencias reales una vez se han transmutado meditativamente en forma de historia o trama hecha con la palabra de un personaje poemático que redacta un diario; en él el yo poético, sin renunciar a lo anecdótico ni al calor de la pasión establece la distancia de la experiencia, cuya imagen esencial y decantada es la que recoge el poema», Yolanda Novo, «Luis García Montero o la complicidad de la escritura poética», *Insula*, 487, 1987, p. 18.

<sup>3</sup> «En muchos casos, la metáfora moderna ya no tiene el sentido de ser una imagen junto a la 'realidad', sino que por sí misma anula la diferencia entre el lenguaje metafórico y el no metafórico», Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Sèxis Barral, 1974, p. 270.

riendo despacio las calles que no existen / cuando tú no me llamas»), si no que estimula la búsqueda de la presencia del «otro»: «Los portales abiertos, / los anuncios, / me recuerdan tu piel», 15. El hablante lírico establece, pues, una relación física y anímica entre el mismo y el paisaje urbano fundiendo lugares y evocaciones sentimentales, tratando de establecer la comunión entre el «yo» y el «tú» en la realidad objetiva. La ciudad pone al ser humano en contacto con su naturaleza, no sólo social, sino psíquica (fantasmas, miedos, etc.) en un itinerario amoroso que también lo es del poeta y su poesía. En el viaje se parte del «yo», fase iniciática de carácter enajenante en la que el hablante lírico se disuelve en la ciudad para, posteriormente, fundirse con el «otro»<sup>4</sup>: «Esta ciudad me invita a desearte» (78). En este proceso comunicativo la poesía llega a ser ciudad, convirtiéndose en una imagen emblemática en la que se funden sujeto y objeto.

Aunque la ciudad para los poetas de la época preindustrial —Wordsworth, Blake— era lo antipoético, el símbolo de la corrupción fisicomoral, en el poemario que nos ocupa, la urbe es el sitio donde las pasiones pueden liberarse y donde se puede experimentar toda clase de emociones. El hablante lírico llega a identificarse con la ciudad («Y yo soy la ciudad mientras te miro», 34), lugar humanizado por la naturaleza que, a veces, se convierte en una creación de los amantes: «que la ciudad no existe debajo de la nieve, / que las manos se rozan y piensan en crearla» (20).

En el largo poema que constituye el «Libro I» se efectúa un recorrido en forma de diario, trayecto por lo cotidiano en que la poesía va surgiendo de la historia personal y objetiva. Partiendo de una constatación, expresada por un verbo de conocimiento (cinco veces se repite el «yo sé», p. 19), esta sabiduría se traduce en el anhelo de superar la desposesión amorosa buscando el «otro» complementario:

Y sé  
que hay un portal dormido en cada labio,  
un ascensor sin números  
una escalera llena de pequeños paréntesis (19)

La necesidad del hablante lírico de trascender su aislamiento y recuperar el objeto amado se confunde, como decíamos, con un presente en el que se concentra todo, y desde el que se percibe, retrospectivamente, un

pasado desprovisto de nostalgia. Este deseo amoroso surge, más que de la persona física, de un anhelo indescriptible por lograr la armonía con el ser amado, el cual es evocado en una revelación indefinible más allá del saber y la razón:

Y, sin embargo, a veces, yo recuerdo...,  
antes de conocerte comprendía  
la sensación de estar frente a tus ojos,  
porque había llegado  
anterior a tí misma,  
desde la incertidumbre y la memoria,  
evocándome un gesto,  
un antiguo desorden,  
ese privilegiado vasallaje  
que el deseo nos pide sobre el tiempo (20)

La sensación (percepción) o aprehensión de lo que no es de naturaleza intelectual, no se opone al pensamiento, ya que éste constituye una especie de prolongación de las sensaciones o, al menos, supone una transformación de éstas. La sensación se convierte en algo híbrido entre lo subjetivo (lírico) y lo objetivo (épico). En el sueño, el deseo no busca una sensación corporal, sino emocional, pues el sentir es intencional —en el sentido que lo es el apetito—, pero no con la intencionalidad del acto de pensar. Sin embargo, ni las promesas del pasado o el futuro satisfacen la posibilidad de reconciliación que el hablante lírico persigue. La poesía, como actividad que busca la realización en algo que la trascienda, no llega a cumplir este objetivo ni en la meditación reflexiva ni en la melancolía, la meditación reflexiva en la que el ser humano ahondando en sí mismo profundiza en el dolor propio y ajeno. De un futuro desorden van surgiendo de forma indefinida «siluetas» y «sombras», sombras que si antes se asociaban con el elemento negativo y enajenante de la noche que impedía reducir la distancia entre conciencia y mundo, ahora transforman el sentimiento en historia:

<sup>4</sup> «Y volvemos siempre a la misma argumentación: la comunicación del poeta consigo mismo. Por ello surge la importancia paralela de la ciudad, que no se limita a aparecer como el dentro de la repulsión o del abrazo, sino que se constituye en geografía para el viaje, en una posibilidad de suburbio y bajada a los infiernos. Es mentira, aunque se repita con empeño, que haya que alejarse de ella. La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en paseo. Sólo a través de la urbanidad pueden encontrar su naturaleza», L. García Montero, *Poesía, cuartel de invierno*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid: Hiperión, 1988, p. 16.

Siluetas con voz,  
sombras en las que fue tomando cuerpo  
esa historia que hoy somos de verdad,  
una vez apostada la paz del corazón (22)

La poesía brota, pues, de la aspiración por superar la soledad, invadiendo al otro ser, para lograr una unidad en la que los dos seres hayan prescindido previamente de su pasado individualizado. Y es también el deseo sometiendo contrapuntísticamente el pasado a un presente donde se instaura el tiempo ocupado por la palabra: «Yo vengo sin idiomas desde mi soledad, / y sin idiomas voy a la tuya, / No hay nada que decir, / pero supongo / que hablaremos desnudos sobre esto» (25).

El hablante lírico retorna a la soledad en momentos de desesperanza para reflexionar amorosa, no desesperadamente, sobre la ausencia del ser querido, actualizando su sentimiento como una sensación de tipo emocional en que la situación transcendental se ha eliminado, porque el sentido final de la existencia se sitúa en el instante, en lo vivido:

Porque los coches saben su camino  
y van como animales en querencia  
a la casa, sin dudas, entre besos  
que nos duran el tiempo de un semáforo  
y un poco más, porque decir mañana  
es casi discutir el más allá (26)

Y en su afán de unión con el «otro», el sujeto lírico llega a referirse a una memoria del cuerpo», memoria que se asocia a la intuición y no a la lógica que capta mecánicamente la existencia, ya que sólo por la intuición es posible referirse a los objetos, al mundo, en su pura significación humana. Y cada movimiento del cuerpo («gesto») expresa igualmente un estado anímico. De aquí la relación entre la materia y la parte afectiva. También la esencia, lo sustantivo, se revela a los amantes no sólo a través de la apariencia, sino desde una experiencia colectiva, o revelación en la que el «yo» participa del «tú»:

Porque el cuerpo conoce una memoria  
que no es una realidad ni son los sueños.  
Recuerda:  
detrás de cada gesto conservamos un nombre (27).

Aunque el lenguaje nace sobre la memoria como retención ideal de los objetos ausentes, la vuelta al paraíso de la juventud es una tentación que el hablante lírico

rechaza por considerarla una especie de escapismo: «Y de nada nos sirven estas horas / que no son de tu edad ni de la mía» (30). A veces la experiencia sensorial permite construir la realidad a través del pensamiento como una prolongación de las sensaciones. Por esto, el sujeto lírico activa la memoria como facultad del recordar sensible y, aunque «escribir» es convocar al «otro yo», son las sensaciones las que establecen el contacto entre el sujeto lírico y su destinatario:

Vencida por el paso de los años,  
vuelven a ser verdad, oleaje en el tacto,  
arena humedecida entre las manos,  
cuando otra vez, aquí, de pensamiento,  
me abandono en la dura solución de tus ingles  
y dejo de escribir para llamarte (32)

La actitud lírica del hablante, en su situación emotivo-sentimental, se manifiesta en la llamada al «tú» complementario, desdoblamiento del «yo real» que nos remite a la idea de que toda obra de arte es una especie de instalación en la radical inseguridad del ser. Aunque el «tú» es una creación y necesidad del «yo», lo que interesa es el sentimiento, la experiencia humana hecha historia. Pero sabemos que el sentimiento del poeta no puede transmitirse a través del poema, y que su objeto amoroso es fruto de ese sentimiento: «Recuerda que tú existes sólo en este libro, / agradece tu vida a mis fantasmas» (47). El poeta se siente desligado de su «yo consciente» del que se aparta por la fantasía, fantasía que podría relacionarse con la existencia onírica del deseo no cumplido, y, en ese sentido, la poesía podría ser considerada como el acto de liberación de un anhelo oculto. El amante «sonámbulo», es decir, dormido y sin conciencia, es parte del fenómeno onírico que «vive por fuera del sueño» de la amada para tomar conciencia de su sentimiento amoroso. Y por esto se une a la luz de los coches que como pájaros («aleteos») invaden al amante que se incorpora al sueño de la amada para encontrar en el sueño la mutua liberación:

Y yo, que a veces vivo  
por fuera de tu sueño,  
casi un desprevenido sonámbulo entre ellos,  
no he querido evitar sus aleteos  
de luz sobre las sábanas,  
que llegaban con prisa,  
te amaban la cintura,  
buscando la salida por tu espalda (75).