

N.º 12 enero 2021

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Ana Nadal Quirós  
«CANTO VILLANO» DE BLANCA  
VARELA: EL POEMA COMO ESPACIO  
DE (RE)CONOCIMIENTO  
Y TRASCENDENCIA

## ARTÍCULOS

Carlos Ramírez Vuelas  
CRÓNICAS DE FRANCISCO A.  
DE ICAZA EN LAS POLÉMICAS  
DEL MODERNISMO LITERARIO  
EN MADRID

## ENTREVISTA

Nieves García Prados  
ENTREVISTA  
CON ALLEN JOSEPHS

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

### [ESTUDIOS]

Ana Nadal Quirós  
«CANTO VILLANO» DE BLANCA VARELA:  
EL POEMA COMO ESPACIO DE (RE)  
CONOCIMIENTO Y TRASCENDENCIA 5

Edgar Tello García  
EL CUERPO DE CLARICE  
LISPECTOR O CÓMO SALVARSE  
DE ESTE MUNDO 31

Bei Yao  
LA IMAGINACIÓN MATERIAL EN  
«HABITACIONES SEPARADAS»  
DE LUIS GARCÍA MONTERO,  
O LA POÉTICA DE LO IMAGINARIO  
«VESTIDA CON VAQUEROS» 49

### [ARTÍCULOS]

Carlos Ramírez Vuelas  
CRÓNICAS DE FRANCISCO A.  
DE ICAZA EN LAS POLÉMICAS DEL  
MODERNISMO LITERARIO  
EN MADRID 85

### [POEMAS]

103 MARGARET RANDALL

### [ENTREVISTA]

Nieves García Prados  
ENTREVISTA  
CON ALLEN JOSEPHS 111

### [RESEÑAS]

Dan Coman  
«EL INSECTARIO COMAN» 119

María Paz Moreno  
«AMIGA DEL MONSTRUO» 125

Normas de publicación /  
Publication guidelines 131

Equipo de evaluadores 2017-2021 139

Orden de suscripción 141

Fotografia: Khachik Simonian , 2016.



LA IMAGINACIÓN MATERIAL  
EN «HABITACIONES SEPARADAS»  
DE LUIS GARCÍA MONTERO,  
O LA POÉTICA DE LO IMAGINARIO  
«VESTIDA CON VAQUEROS»

—  
THE MATERIAL IMAGINATION IN “SEPARATE ROOMS”  
OF LUIS GARCÍA MONTERO, OR THE POETICS OF  
THE IMAGINARY “DRESSED IN JEANS”  
—

Bei Yao  
Universidad Autónoma de Madrid  
beiyao289@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poética de lo Imaginario, Habitaciones separadas,  
Luis García Montero, Nueva Sentimentalidad, materialidad }

El presente artículo tiene como objetivo una crítica simbólica del poemario *Habitaciones separadas* de Luis García Montero, obra registrada en la corriente literaria de la Nueva Sentimentalidad o la poesía de la experiencia, de acuerdo con la doctrina de la Poética de lo Imaginario, y en concreto, con la división imaginaria de los cuatro temperamentos poéticos bachelardianos y la arquetipología antropológico-imaginaria durandiana incorporadas en dicha línea crítico-literaria. Mientras que dicha herramienta crítica constituye un mecanismo taxonómico y explicativo de la imaginación material del sujeto lírico en *Habitaciones separadas*, los

Fecha de recepción: 15/04/2020 Fecha de aceptación: 01/06/2020

símbolos teriomorfos, acuáticos, terrestres, ígneos, aéreos, de caverna, gasteromorfos de contenido y continente, de espejo, etc. en el poemario, tanto naturales como urbanos, también sirven como epifanía de la comunicabilidad diacrónica, tanto imaginaria y semántica como sentimental, de la Poética de lo Imaginario frente a una simbólica propia de la adversidad posmoderna y la materialidad industrializada.

## ABSTRACT

KEYWORDS { Poetics of the Imaginary, *Separate Rooms*, Luis García Montero, New Sentimentality, materiality }

The present article aims at a symbological criticism of the poetry anthology *Separate Rooms* of Luis García Montero, work registered in the literary movement of the New Sentimentality or the poetry of experience, in accordance with the doctrine of Poetics of the Imaginary, and in particular, with the imaginary division of the four poetic temperaments and the anthropological imaginary architypology of Bachelard and Durand incorporated in the above-mentioned critical theory. While this critical instrument constitutes a taxonomic and explicative mechanism of the material imagination of the lyric subject in *Separate Rooms*, the theriomorphic, aquatic, terrestrial, igneous, aerial, cavernous, gastromorphic and specular symbols of the nature and the urban life in the poetry also serve as epiphany of the diachronic semantic and sentimental communicability of the Poetics of the Imaginary in the face of a symbolics characteristic of the postmodern adversity and the industrialized materiality.

### 1. LA SITUACIÓN CRÍTICA DE *HABITACIONES SEPARADAS* DE LUIS GARCÍA MONTERO

El poemario *Habitaciones separadas*, publicado en 1994 y registrado entre los intentos de García Montero de la promulgación de la configuración estilística de la «Nueva Sentimentalidad» o la poesía de la experiencia, estructuralmente consta de un poema

preliminar «Las razones del viajero», tres apartados principales epitomados por los rótulos «En otra edad», «En otro amor» y «En otro tiempo» y un epílogo titulado «Poética», bajo cuyo entramado se entrelazan las diástoles y sístoles sentimentales de la vida y muerte, los amores y amistades, y los sueños poéticos y políticos de cada ciudadano supeditado a un antaño, un presente, un porvenir ciudadano o sus vicisitudes.

Un escudriñamiento de sus estudios nos sirve para esquematizar una dicotomía patente del panorama crítico de *Habitaciones separadas*:

Por un lado, en las críticas extrínsecas del poemario quedan recalcados los análisis sociocríticos donde se advierte la consciencia de la solidaridad ética de la ciudadanía en la poesía monteriana, entre los que se acentúa el estudio de la crítica argentina Scarano (2010a), las investigaciones biográficas donde quedan incorporadas las raíces personales, familiares y sociales del autor (Scarano, 2015), y las críticas intertextuales y comparatísticas del contraste entre los textos monterianos y las tradiciones literarias de Garcilaso de la Vega, Charles Baudelaire, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, etc. (Sánchez Rodríguez, 1994, García Candeira, 2001, 2013 y Comellas Aguirrezábal, 2018) con miras a una revisión de las influencias estilísticas de los productos líricos del poeta granadino.

Por otro lado, la mayoría de las actividades investigadoras de la obra se enfoca en las críticas intrínsecas del mito textual (Scarano, 1999, 2003, Amann, 2010, Calabrese, 2012, Guillén Boland, 2015 y Martínez Pérsico, 2016, o el completo trabajo general de Sánchez García, 2017). Algunos han materializado un estudio de las imágenes de los itinerarios urbanos, domésticos o naturales, entre los que se subraya el examen de lo imaginario acuático por parte de Martínez Pérsico (2016); otros, aún escasos, cristalizan una disección narratológica, resaltado incuestionablemente el análisis del poema «Después de cinco años» de Abril (2011).

No obstante, en las interpretaciones de los símbolos urbanos, los críticos propenden a detenerse en una exégesis bien subjetiva

de la imagen de las ciudades, las calles y los caminos en general, donde se advierte la ausencia del empleo de metodologías sistematizadas (Calabrese, 2012 y Guillén Boland, 2015); en los análisis de los símbolos naturales (una perspectiva imaginaria poco abordada en las críticas anteriores) y en concreto, en el análisis de la imaginación acuática de la obra por parte de Martínez Pérsico (2016), se advierte una atribución de todos los componentes naturales a una única simbólica imaginaria acuática.

Por consiguiente, en líneas generales, no quedan constatadas muchas críticas antropológico-imaginarias de los itinerarios ciudadanos y naturales del poemario con el apoyo de dicha doctrina francesa paradigmática, si bien casi nunca pasan inadvertidas las intencionalidades expresivas patentes de las reticencias antropológicas de la simbólica monteriana. Mientras dicha doctrina nos proporciona mecanismos explicativos de los arquetipos materiales del poemario merced a la universalidad antropológico-imaginaria de la teoría, la simbólica urbana monteriana también viene a corroborar las raíces genéticas primitivas de las imágenes ciudadanas, constatadas aquellas en la poética susodicha, resultante en una Poética de lo Imaginario «vestida con vaqueros», un conglomerado de articulaciones confusas, donde quedan entrelazados los delirios posmodernos de un alma antigua.

## 2. LA IMAGINACIÓN MATERIAL EN *HABITACIONES SEPARADAS*

Antes de empezar la disección antropológico-imaginaria de *Habitaciones separadas*, nos es menester una descripción de los rasgos temáticos y estilísticos generales en la dimensión léxico-semántica:

En el apartado precedente hemos mencionado la distribución estructural del poemario, compuesto por un poema preliminar, tres apartados principales y un epílogo poemático. El poema preliminar «Las razones del viajero» transmite la soledad de un viajero de la vida. El apartado «En otra edad» aborda el amor pa-

sado, la amistad pasada, el envejecimiento, los cambios de la ciudad, la dificultad de vivir en el mundo capitalista y la esperanza desesperada de una muerte precoz como única salida, todos sentimientos de un ser de edad madura destrozado por las vicisitudes; «En otro amor» nos cuenta los amores no correspondidos donde se evanescenten los espejismos de la esperanza del amor, y muy de vez en cuando los amores informales inesperados; «En otro tiempo» aborda el dolor del recuerdo de la vida feliz, la angustia frente al paso del tiempo y sin embargo, al final, pese a los desengaños y las melancolías, una reconciliación con la ciudad hostil y la esperanza de un mejor porvenir personal y colectivo. El epílogo «Poética» pronuncia la dificultad presente y la hermosura pasada del oficio de la poesía, sin perder en última instancia una neta expresión de los deseos futuros de la materialización de los quehaceres líricos y políticos mediante la creación poética. Para epitomar la temática de los tres cuerpos principales también podemos recurrir a la interpretación de Díaz de Castro: «En otra edad» nos cuenta la soledad; «En otro amor», el amor; y «En otro tiempo», la libertad (Díaz de Castro, 227). Si escudriñamos el poemario con el concepto de «mención» de García Berrio (1985), en cuanto indicadores léxicos de sentimientos antropológicos, encontraríamos las menciones más frecuentes de *Habitaciones separadas*: silencio, memoria/recuerdo/nostalgia, amor (pasado o no correspondido), soledad, sueño (perdido), herida/dolor/daño y tristeza.<sup>1</sup>

Las marcas temporales de los poemas se caracterizan por una oposición entre períodos y etapas dispares. La mayoría de los poemas reviste una contraposición entre el pasado y el presente; los

---

1. He aquí el número de poemas donde se han abordado las siguientes *menciones*.

**Silencio:** 10; **Memoria/Recuerdo/Nostalgia:** 9; **Amor:** 9; **Soledad:** 7; **Sueño:** 7; **Herida/Dolor/Daño:** 6; **Deseo:** 5; **Tristeza:** 5; **Pregunta/Interrogación:** 4; **Miedo/Temor:** 4; **Pérdida:** 3; **Humillación/Humildad:** 3; **Libertad:** 3; **Frío:** 3; **Alegría:** 3; **Felicidad:** 3; **Envejecimiento:** 2; **Amistad:** 2; **Distancia:** 2; **Inquietud:** 2; **Sentencia:** 2; **Dificultad:** 2; **Extrañeza:** 2; **Belleza:** 2; **Obligación:** 1; **Odio:** 1; **Dignidad:** 1; **Cansancio:** 1; **Orgullo:** 1; **Vacío:** 1; **Ruido/Tumulto/Bullicio:** 1; **Desesperación/Ahogo:** 1; **Maltrato:** 1; **Esperanza:** 1; **Sufrimiento:** 1; **Rencor:** 1; **Fe:** 1; **Pasión:** 1; **Derrota:** 1; **Cobardía:** 1; **Amargura:** 1.



demás poemas, una distinción entre el pasado, el presente y el futuro o un antagonismo entre el presente y el futuro; y pocas, la mera constatación de un presente o un pasado.<sup>2</sup> Dentro del entramado temporal general de los poemas quedan pronunciadas las referencias específicas de las estaciones, los meses y los diferentes períodos del día. La estación más referida constituye el invierno, seguido por el otoño y el verano; los meses más referidos son el noviembre y el agosto; entre los períodos del día despunta la noche, seguida por el día, la mañana y la tarde.<sup>3</sup> No nos resulta difícil advertir el antagonismo consciente (invierno/otoño-verano, no-

---

2. Distinción entre **el pasado y el presente**: «Unas cartas de amor», «Nuestra noche», «Enero», «Ciudad», «Los viajes», «Los espejos», «Octubre», «El amor difícil», «Garcilaso 1991», «Tantas veces el mundo», «Mujeres», «En llamas», «Historia de un teléfono», «El poder envejece», «Después de cinco años», «El despertar de un nómada» y «Poética»; entre **el pasado, el presente y el futuro**: «Las razones del viajero», «Fotografías veladas de la lluvia», «Noche de nieve», «Habitación 219», «Life vest under your seat» y «Figura sin paisaje»; entre **el presente y el futuro**: «Primer día de vacaciones», «Dedicatoria», «Canción de brujería», «El lector» y «El insomnio de Jovellanos». Poemas que solo cuentan con el tiempo del **presente**: «Escala en Barajas» y «Afirmación»; del **pasado**: «Aunque tú no lo sepas».

El poema «Compañero» es el único poema que no dispone de una neta marca temporal.

3. **Estaciones**: **Invierno**: «Fotografías veladas de la lluvia», «Nuestra noche», «Noche de nieve», «Habitación 219», «Después de cinco años» y «El insomnio de Jovellanos». **Otoño**: «Fotografías veladas de la lluvia», «Unas cartas de amor», «Habitación 219» y «Afirmación». **Verano**: «Fotografías veladas de la lluvia», «Habitación 219», «Primer día de vacaciones» y «El insomnio de Jovellanos». **Primavera**: «Mujeres».

**Meses**: **Noviembre**: «Unas cartas de amor» y «Habitación 219»; **Agosto**: «Fotografías veladas de la lluvia» y «Primer día de vacaciones»; **Enero**: «Enero»; **Marzo**: «El despertar de un nómada»; **Septiembre**: «Fotografías veladas de la lluvia»; **Octubre**: «Octubre»; **Diciembre**: «Unas cartas de amor».

**Períodos del día**: **Noche**: «Nuestra noche», «Ciudad», «Noche de nieve», «Habitación 219», «Canción de brujería», «Life vest under your seat», «El amor difícil», «Aunque tú no lo sepas», «Tantas veces el mundo», «Mujeres», «Historia de un teléfono», «Después de cinco años», «El despertar de un nómada», «El lector» y «El insomnio de Jovellanos»; **Día**: «Habitación 219», «Life vest under your seat», «El amor difícil», «Afirmación», «El despertar de un nómada» y «El insomnio de Jovellanos»; **Mañana**: «Los viajes», «Los espejos», «Primer día de vacaciones» y «Mujeres»; **Tarde**: «Life vest under your seat», «Aunque tú no lo sepas», «Tantas veces el mundo» y «Poética»; **Atardecer**: «Primer día de vacaciones», «Octubre» y «El lector»; **Amanecer**: «El despertar de un nómada» y «El insomnio de Jovellanos».

viembre-agosto, noche-día, etc.) entre los sentimientos nocturno y diurno en estos poemas.

Dentro de los marcos temporales generales y subordinados se encuentran las ubicaciones geográficas donde se desenvuelven los acontecimientos concretos. En la mayoría de los casos los sucesos acontecen en una casa, en un lugar no especificado en la ciudad, en un hotel, en un bar, una carretera o una calle<sup>4</sup>; a grandes rasgos el sujeto lírico se encuentra en Granada, pero a veces también en Madrid, Sidi Ifni, Manhattan o Nuevo México.

Esclarecidas las marcas temporales y espaciales, ahora nos incumbe, en dicho entramado, la cristalización de un análisis pormenorizado de lo imaginario, i.e., de las imágenes naturales, domésticas y ciudadinas de la obra en virtud de la metodología de la Poética de lo Imaginario bachelardiana y durandiana.

No obstante, antes de materializar el susodicho análisis, también procede mencionar aquí los papeles semánticos y sentimentales de las imágenes principales de las partes corporales humanas y sus derivados imaginarios adyacentes: los ojos, las manos, el cuerpo o la figura, los labios y el corazón<sup>5</sup>, que, a través de la visión

---

4. He aquí una especificación de los *espacios*: **Casa**: «Fotografías veladas de la lluvia», «Unas cartas de amor», «Nuestra noche», «Los viajes», «Aunque tú no lo sepas», «Mujeres», «Después de cinco años» y «Poética»; **Ciudad**: «Enero», «Ciudad», «El amor difícil», «Aunque tú no lo sepas» y «Después de cinco años»; **Hotel**: «Los espejos», «Habitación 219», «Primer día de vacaciones», «Octubre» y «Tantas veces el mundo»; **Bar**: «Canción de brujería», «Aunque tú no lo sepas» y «El insomnio de Jovellanos»; **Carretera**: «Unas cartas de amor», «Afirmación» y «El despertar de un nómada»; **Calle**: «Enero», «Canción de brujería» y «El poder envejece»; **Coche**: «Los viajes» y «El despertar de un nómada»; **Mar**: «Primer día de vacaciones» y «Octubre»; **Camino**: «Las razones del viajero»; **Avión**: «Life vest under your seat»; **Aeropuerto**: «Escala en Barajas»; **Autobús**: «Mujeres»; **Plaza**: «El lector»; **Balcón**: «El lector»; **Suburbio**: «Mujeres»; **Río**: «Poética»; **Huerto de montaña**: «Después de cinco años»; **Palacio**: «Garcilaso 1991»; **Celda**: «El insomnio de Jovellanos»; **Castillo**: «El insomnio de Jovellanos».

5. Número de poemas donde se han abordado las *imágenes corporales y sus derivados adyacentes*:

**Ojos**: 17; **Manos**: 7; **Cuerpo/Figura**: 6; **Labios**: 5; **Piel**: 4; **Corazón**: 4; **Brazos**: 3; **Caras/Rostros**: 3; **Voces**: 3; **Hombros**: 2; **Dedos**: 2; **Cabeza**: 1; **Pelo**: 1; **Lengua**: 1; **Boca**: 1; **Cicatriz**: 1; **Lágrimas**: 1; **Respiración**: 1.

y el tacto, desempeñan el papel de cargador de los sentimientos nocturnos y, en escasas ocasiones, diurnos, y de mediador entre el pensamiento subjetivo y las diversas líneas de imágenes objetivas, que vamos a abordar en seguida.

## 2.1. Imágenes naturales

Dentro de las imágenes de la naturaleza, primero hemos de admitir la omnipresencia de los estereotipos imaginarios cuyos significados saltan a la vista sin dificultad: las *huellas*, la *ceniza* y la *arena* son patentes marcadores del tiempo huidizo; las *sombras*, la *nieve* y la *tormenta*, de la potencia destructiva del Cronos; la *quemadura*, de la constancia del tiempo doloroso y destructor; las *nubes* y la *niebla*, de la desorientación y la pérdida; la *flor* y en concreto la *rosa*, de cualquier belleza destrozada; la *luz* y el *sol*, de todo lo diurno en el ser y en la vida. Elucidadas las imágenes de netas reticencias simbólicas, a continuación, vamos a adentrarnos en los símbolos teriomorfos y los símbolos pertenecientes a los arquetipos de agua, fuego, aire y tierra en virtud de la doctrina antropológico-imaginaria.

### 2.1.1. Símbolos teriomorfos

Antes de llevar a cabo una hipotiposis de los símbolos teriomorfos, procede citar las afirmaciones de Durand tocante a las idiosincrasias de esta línea imaginaria y simbólica. Para Durand, «de todas las imágenes son las imágenes animales las más frecuentes y comunes» (63). Pese a sus características bestiales, con frecuencia «el animal es susceptible de estar sobredeterminado por caracteres particulares que no se vinculan directamente a la animalidad» y «forma una capa profunda» (64). Hace referencia a sus potencias representativas de lo abstracto como «rostros del tiempo», y de ahí una adquisición del Bestiario de las peculiaridades que atañen a las diversas perspectivas de la vivencia humana. En el caso de *Habitaciones separadas*, cuentan con una presencia ubicua los símbolos teriomorfos, principalmente a modo de animales ornitológicos, hipomorfos o mordicantes.

Los símbolos ornitológicos son incuestionablemente los símbolos teriomorfos por excelencia en este poemario, donde discriminamos cuatro géneros de aves globalmente:

Primero el vocablo *pájaro* en general se presenta en dos poemas, «El lector» y «Poética». En el primer poema se materializa una hipotiposis donde el sujeto lírico, sentado en su balcón y con un libro en la mano, observa al atardecer un escenario donde «burocráticos hombres con cartera/ descansan un momento» al volver del trabajo y se observan «el coro de las madres y de las bicicletas», «un músico ambulante» y «los pájaros en fuga». También admira que «la vida rutinaria es esta mansedumbre/ de gente que se llama, se besa, se despide» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 69). En el segundo poema, con intencionalidad metaliteraria, el «río seco» delante de «la puerta de mi casa» es el avatar de la misma creación poética. Pese a constituir «el cauce de piedras estancadas», todavía reluce cuando «alguien plantó los árboles enfrente», «vinieron labios jóvenes» y «sobre el cauce vuelan muchas tardes/ pájaros y miradas, [...] buscando un tiempo vivo y detenido,/ una memoria/ en la que sujetarse» (77). Pese a las temáticas globales dispares, en ambos poemas queda constatado un paisaje esencialmente diurno pero efímero bajo un contexto nocturno digestivo de la urbe capitalista y del deterioro de la creación artística en la posmodernidad. Por una parte, el pájaro es un animal salvaje «sensible al movimiento» (Durand, 66) y por otra, es «un mensajero benéfico» (83) y «todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación<sup>6</sup>» (123). No es contingente que la aparición de los «pájaros» por la tarde en ambos poemas tenga reticencia de la transitoriedad de la felicidad, del tiempo benéfico y de la sublimación de los ideales poéticos dentro del entramado temporal maléfico.

---

6. Sobre la sublimación del pájaro: «Forming a link between heaven and earth, conscious and unconscious, the bird is almost universally seen as a symbol for the soul or anima, as the breath of the world, or the world soul hidden in matter». (Ronnberg y Martin, 238).

También advertimos la presencia de *paloma* en «El poder envejece», donde una antigua militante hipócrita se encuentra inesperadamente con el sujeto lírico, «marca la sonrisa» y «viaja por los labios al pasado/ con el adorno de sus sentimientos», «lujosa y encendida como un árbol/ de navidad, paloma/ de amistades difíciles/ que abriga con recuerdos lo que duele por/ demasiado frío en el presente». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 62). Mientras que el narrador todavía abriga sus sueños colectivos políticos como en el antaño, la antigua militante ha abandonado la empresa política de solidaridad cívica, por lo que el encuentro resulta un escenario embarazoso. La paloma, «pájaro de Venus», «pájaro del Espíritu Santo». (Durand, 124), resulta una encarnación irónica por excelencia de la falacia de la belleza y la amistad de la mujer, sumergida en el entorno citadino capitalista, y de su abandono de la fe y piedad no religiosa, sino política.

El *águila* se constata en el poema «En llamas», donde el sujeto lírico se incomoda por las dificultades e inconveniencias de vivir en el mundo contemporáneo bárbaro, «como el águila vivo/ en un bosque incendiado». «El brillo de mis ojos es de llamas extrañas» y «Me persiguen las ascuas de una luz enemiga». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 59). Durand señala que «el fuego es isomorfo del pájaro». (Durand, 165); el águila es «el mensajero de la voluntad de allá arriba» y, citando a Baudouin, «conserva la incorruptible virtud del padre ideal» (123). Por consiguiente, el águila en dicho poema constituye avatar de la tortura sufrida por la fe y las convicciones divinas en los tiempos degradados.

El último símbolo del Bestiario ornitológico constituye el *gallo*, el pájaro degradado sin capacidad volante, constatado en «Canción de brujería», donde el sujeto lírico se imagina los besos con la amada imposible en la calle nocturna, e implora: «Señor compañero, Señor de la noche,/ haz que no cante el gallo/ sobre los edificios,/ que se retrase el día/ y que duren tus sombras/ el tiempo necesario. El tiempo que ella tarde en decidirse». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 42-43) El gallo no solo constituye «el ave de la aurora» (Durand, 120), sino que también «simboliza

la vigilancia del alma a la espera de la venida del Espíritu» (141). «El grito heráldico del gallo [...] vuelve a los seres a su existencia o consciencia.» (Ronnberg y Martin, 328) No obstante, en este caso se han destituido los aspectos meliorativos y diurnos del sol y del gallo por la ilusión amorosa desengañada del ciudadano ambulante. «El astro puede tener en sí mismo un aspecto maléfico y devorador, y en este caso ser un “sol negro”». (Durand, 141), y la vigilancia del gallo es una «vigilancia del gallo maléfico» (350). Con el primer grito del gallo matutino se devora el dulce ensueño del amor quimérico en el frío cosmos urbano.

Además de los símbolos ornitológicos, también procede mencionar el símbolo hipomorfo, el *caballo*, en «Garcilaso 1991» y «El lector». En el primero el sujeto lamenta la situación adversa de la comunicación poética a finales del siglo xx: «[...] regresan las palabras sin rumor de caballos,/ sin vestido de corte,/ sin palacios.» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 48) En el segundo poema, cuyo escenario hemos referido antes, el lector sentado en su balcón imagina a Quijote, ese «loco en su caballo» (69) por la plaza cercana en una edad contemporánea. Por un lado, el caballo es «símbolo de la fuga del tiempo». (Durand, 72); por otro lado, en el contexto susodicho se trata de «un puro simbolismo uranio» (72), «solarizado» y «destrero de valientes caballeros» (312). No cabe duda de que en ambos poemas el caballo constituye una neta epifanía de la gloria y prosperidad pasada y efímera de la poesía y de la ciudad. En el segundo caso, «el caballero medieval explorador es una imagen arquetípica [...] donde sigue el camino peligroso hacia la verdad íntima y espiritual.» (Ronnberg y Martin, 314) Por consiguiente, el caballo también es manifestación de la sublimación del idealismo personal y espiritual del antaño.

El símbolo mordicante por excelencia de nuestro poemario, a su vez, consiste en el *lobo*, presente en «Noche de nieve», donde se lamenta la indiferencia sentimental de la edad posmoderna: «Como en noche de nieve,/ el lobo que cruzó los almanaques/ ha marcado sus huellas. Las conoces,/ sabes qué significa/ dejar de amar, dejar de ser amado,/ sentir que los minutos se corrompen/

en el embarcadero de la vida». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 32). El lobo es «el animal feroz por excelencia» (Durand, 79), una de las «encarnaciones semíticas de los espíritus nefastos» (77). «En la mitología, los lobos se plasman como encarnaciones de las mandíbulas abiertas de la muerte.» (Ronnberg y Martín, 274) Conjuntamente, «se asimila a los dioses del tránsito» (Durand, 79), y «en Asia septentrional [...] los Yakutos explican las fases lunares por la voracidad de un oso o de un lobo devorador» (80). Por consiguiente, en nuestro poema el lobo constituye una transustanciación de los almanaques, del tiempo devorador que nos priva de los amores más puros e inocentes.

El último de los símbolos teriomorfos constituye la *araña* en «Los espejos», donde un viajero se asombra por su envejecimiento por haberse contemplado en el espejo de hotel y lamenta: «Pero quien mira al fondo de sus ojos/ ve las grietas del tiempo, las arañas/ de un pasado que surge de improvisto/ en mañanas de hotel y nos ofende». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 31). La araña, ese «animal negativamente sobredeterminado por estar oculto en lo negro, feroz, ágil, que ata a sus presas con un lazo mortal, y que juega el papel de la vampiresa» (Durand, 98), esa «mujer fatal», perteneciente al «esquema de la agitación, del pululamiento» y del «caos» (67-68), ¿no sería el fantasma de la Muerte que nos espanta, nos sacude y nos alborota en el espejo de hotel, que son, en realidad, nosotros mismos decaídos?

### 2.1.2. Símbolos acuáticos

Estudiadas las peculiaridades estilísticas de los símbolos teriomorfos, a continuación, vamos a diseccionar los símbolos naturales restantes con la división bachelardiana de los «cuatro temperamentos» poéticos de agua, fuego, aire y tierra.

Ante todo, examinemos la voz *agua*, síntesis y fundamento de los símbolos acuáticos. En el poema «El insomnio de Jovellanos», el artífice y político encerrado en la celda imagina su liberación y la vuelta a Gijón, su tierra natal, a las costas del Cantábrico donde «rozadas por el agua,/ escribiré mis huellas en la arena.» Pese a la duración efímera

de las huellas y el agua que «nos cubrirá», «han de ser las huellas de un hombre más feliz/ en un país más libre». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 74). Asimismo, en «Fotografías veladas de la lluvia» al sujeto lírico le duele «esa costumbre del olvido/ que va imponiendo sus fronteras,/ porque el amor no sabe detenerse/ y su fatalidad es la del agua» (17). Durand señala que «el agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno» y «la figura de lo irrevocable». (Durand, 90). En ambos poemas advertimos la ineludible irreversibilidad de los sueños políticos y del amor pasado<sup>7 8</sup>.

También procede señalar el vocablo *río* como símbolo representativo del flujo del tiempo y la vida. En «Los espejos», el hombre envejecido se mira en el espejo y confiesa: «Yo sé que los espejos son el agua/ estancada de un río que se mueve». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 31). Asimismo, en «Unas cartas de amor», el sujeto lírico interroga amortiguado «¿Pero cómo se vive/ la humillación del tiempo? ¿Qué pensamos/ junto al río que pasa sin nosotros,/ agua herida en el pozo de los años?» (20) En el transcurso fluvial del tiempo humano solo se detiene una fachada agrietada.

Además del agua como «rostro del tiempo», otro género de *agua* aparece en el mismo poema, «Unas cartas de amor». Hacemos referencia al «agua herida en el pozo de los años». En este caso el agua constituye un ejemplo de las «aguas profundas» y las «aguas muertas». (Bachelard, *El agua*, 74) que desempeñan «una función psicológica esencial: absorber las sombras, ofrecer una tumba cotidiana a todo lo que, cada día, muere en nosotros.» (89) De este modo, el agua en el pozo cumple la función de la concentración de nuestras penumbras temporales mortales.

Pero tocante al agua profunda y al agua muerta, no cabe duda de que el *mar* constituye su encarnación por excelencia. En «Pri-

---

7. Para Martínez Pésico, el agua, i.e., el mar que «nos cubrirá», es también factor de purificación, indagación y transformación moral (Martínez Pésico, LIII).

8. También cabe subrayar la cualidad esteticista del agua amorosa en el segundo poema, puesto que el agua narcisista es la «consciencia de una belleza» y el «germen de un pancalismo». (Bachelard, *El agua*, 46).



mer día de vacaciones», el viajero sueña con que «Nadaba yo en el mar y era muy tarde» y que se encuentra con la Muerte cuando «una mujer mayor,/ de cansada belleza/ y el pelo blanco recogido,/ se me acercó nadando/ con brazadas serenas. Parecía venir del horizonte.» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 35) La mujer marina constituye una epifanía canónica de la muerte y el ahogo sentimental en la posmodernidad. En «Octubre», dos enamorados están separados por las fronteras de los países, ambos contemplando la «lámina neutra de la mar cerrada» (46), devorador y sepultura tenebrosa de un amor difunto. En «Historia de un teléfono», la vida es «una roca sin árboles», «sin un motivo para levantarse/ en medio del océano» (60). El destino humano es el naufragio y el reposo póstumo en el inframundo submarino. El mar es «una directa invitación a morir». (Durand, 90).

Al abordar lo imaginario acuático del mar, sería imposible pasar por alto sus derivados: la *orilla*, el *banco*, la *costa* y la *playa*. Mientras que el mar constituye la transustanciación de la muerte, estos sirven como deslinde entre la vida uraniana y la muerte ctónica. Por consiguiente, no ponemos en duda las potencias representativas y sentimentales de dichos símbolos cuando el desesperado se adentra en el mar, «muy lejos de la orilla» para procurar la benevolencia de la muerte en «Primer día de las vacaciones». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 35), cuando Jovellanos se imagina su «libertad, las costas del Cantábrico,/ los pasos que se alargan en la playa/ o la conversación de dos amigos» después del enclaustramiento en el castillo en «El insomnio de Jovellanos» (74) o cuando el cauce seco de la poesía se ilumina del destello de la vida cuando «los bancos» son «humanizados por la sombra» de «labios jóvenes» (77).

Otro adyacente del mar constituye la *isla*. No dudamos su reticencia como «isla del exilio y de la muerte» (Durand, 228) y de alienación (Ronnberg y Martin, 2010) cuando un hombre del aeropuerto Barajas «se aleja/ en busca de su isla/ donde química y muerte resultan naturales/ y las altas palmeras son de plástico». («Escala en Barajas») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 30), impotente ante la ciudad industrializada como única salida, donde

el único destino es la muerte precoz, una muerte viva; o su capacidad simbólica como «una especie de 'Jonas' geográfico» (Durand, 228), cuando los «jóvenes y tendidos en la cama» se acurrucan en la «habitación 217», asimilada a «una isla con sol en el Caribe», avatar de la juventud y felicidad pasada, tomando «los sueños como se toma el sol» («Habitación 219») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 33).

El último derivado marino que vamos a abordar es el *barco*, la *barca* o el *buque*, las «moradas sobre el agua» (Durand, 237). En «Primer día de vacaciones», el buscador de la muerte se aleja de la orilla y «había decidido nadar hasta la boya/ roja, la que se esconde como el sol/ al otro lado de las barcas» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 35). En «El insomnio de Jovellanos», salen de los ojos de Jovellanos «los barcos que han nacido de mis noches». «Unos van hacia España,/ reino de las hogueras y las supersticiones, pasado sin futuro», y «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» (73). En el primer caso el desesperado ha abandonado la benevolencia de las barcas de «conservar la vida y a las criaturas amenazadas por el cataclismo», y en el segundo, los barcos sirven para «transportar el alma de los muertos». (Durand, 238) a las ciudades mortales, privadas de libertad. Mientras que la orilla sirve como escisión entre el cosmos humano y el mundo póstumo, la embarcación cumple con su doble función de vehículo entre la vida y la muerte.

Por último, abordamos la *lluvia*, el agua dulce suprema según Bachelard. El teórico señala que «los signos precursores de la lluvia despiertan una ensoñación especial, una ensoñación muy vegetal, que vive realmente el deseo de la pradera de una lluvia bienhechora. A ciertas horas, el ser humano es una planta que desea el agua del cielo». (Bachelard, *El agua*, 233) Además de su reticencia como gracia del cielo, también cabe resaltar la función purificante de la lluvia. Durand ha señalado la función de «limpiez del agua lustral». (Durand, 162); en la investigación de los elementos acuáticos en las obras de García Montero, Martínez Pérsico subraya el

agua como «factor de purificación, indagación y transformación moral» (Martínez Pésico, LIII). Por consiguiente, no resulta difícil comprender descripciones como «Y al fin todo se apaga, se deshacen en lluvia/ los tiranos, las mañanas de iglesia,/ los titulares de periódico,/ la voz que dice no o que confirma un precio» («Fotografías veladas de la lluvia») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 17) o «La suerte,/ que no conoce patrias, se tomó/ la libertad de presentarnos/ una tarde de lluvia en Albuquerque» («Tantas veces el mundo») (53). La merced de la lluvia es la merced purificante de un retorno ético o de un amor inesperado que nos lleva los pecados industriales.

### 2.1.3. Símbolos terrestres

Otro registro resaltado de los símbolos de naturaleza en *Habitaciones separadas* constituye la imaginación terrestre.

Ante todo, no vacilamos en aseverar que el itinerario topográfico del poemario está englobado por la *montaña*, la *sierra* y el *monte*. Pese al arquetipo de la montaña sagrada y uraniana como «isomorfismo solar, macho, celeste». (Durand, 121), perteneciente al esquema de ascensión, elevación y sublimación, dichas imágenes presentes en la obra del poeta granadino, a su vez, revisten una faceta nocturna, debido a las condiciones meteorológicas rigurosas de las zonas montañosas de Granada. No dudamos los matices peyorativos de la topografía susodicha cuando en los poemas se materializa una comparación entre el viejo militante de la Izquierda Unida que ha traicionado los sueños colectivos y «un pino del norte en su montaña». («El poder envejece») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 62), cuando la palmera crecida en casa, correlato del sujeto lírico, se incomoda por el traslado a «un huerto de montaña», avatar de la frialdad («Después de cinco años») (65) o cuando el viajero «solo por la carretera» exclama la dificultad de la edad contemporánea al contemplar «los pinos en el monte» de al lado («El despertar de un nómada») (67).

Si nos adentramos más allá de la topografía, queda patente la ubicuidad de los símbolos arbóreos como componentes más referidos dentro del registro imaginario de la naturaleza. El *árbol* pertenece al

esquema del progresismo por su verticalidad ascensional y el del ciclo por su ritmo agrolunar (Durand, 323). En «Historia de un teléfono», la voz de un amigo desesperanzado suena en el teléfono del sujeto lírico a medianoche: «Una roca sin árboles la vida,/ una roca sin árboles, me dices,/ inútil, peligrosa,/ sin un motivo para levantarse/ en medio del océano.» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 60) Sin la esperanza arbórea ascensional, solo se quedan en la vida la impavidez y la dureza de la piedra. En el poema «Tantas veces el mundo» advertimos un curioso empleo de la imagen del árbol: un profesor español que enseña su idioma en Nuevo México se encuentra con una chica norteamericana que vino a la ciudad a estudiar español. «La suerte,/ que no conoce patrias, se tomó/ la libertad de presentarnos/ una tarde de lluvia en Albuquerque./ Ella contó su vida/ como quien tiene un árbol a un lado del camino.» (53) La chica le cuenta al narrador el predestinado encuentro de su padre, un francés que vive en París actualmente, y su madre, una norteamericana que está separada y vive en Dakota del Sur. Por consiguiente, el encuentro de su hija con un hombre de España constituye una repetición de la historia amorosa de sus padres, y el árbol de al lado del camino se convierte en el testigo de las vicisitudes cíclicas de los amores y desamores.

Además de las peculiaridades progresistas y cíclicas del árbol, también conviene recalcar el doblote árbol-humano en nuestra exégesis del poemario. «Por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre» y por tanto «el árbol es realmente la totalidad psicofisiológica de la individualidad humana». (Durand, 326). En nuestra obra, la *palmera* constituye el correlato del ser humano por excelencia: En «Escala en Barajas» el sujeto lírico describe la urbe como una isla donde «las altas palmeras son de plástico». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 30), epifanía de los habitantes urbanos industrializados. En «Después de cinco años», cuya trama hemos referido con anterioridad, el traslado de la palmera de la comodidad doméstica a la rigurosidad montañosa no es nada más que el deterioro histórico de la vivencia cívica percibida por el mismo sujeto lírico. Asimismo, la frondosidad de sus «ramas excesivas» y «el arañazo verde de sus hojas» (65) antes del

traslado representa indudablemente la exuberancia de la vivacidad y esperanza humana cuando todavía no se encontraba sometida a la agresividad citadina. Mientras que la palmera constituye la encarnación humana global, el *pino* sirve como transustanciación de la muchedumbre malintencionada por formar parte de la vegetación supeditada a la rigurosidad meteorológica de las montañas granadinas. En «El poder envejece», cuya trama también hemos mencionado antes, el viejo militante, traidor de la antigua agrupación política, se asimila a «un pino del norte en su montaña» (62) y en «Después de cinco años» la palmera no puede sino adaptarse y consigue «crecer entre los pinos» (66). Ambos casos revisten una reticencia patentemente peyorativa de la hostilidad humana omnipresente en la ciudad posmoderna.

El último emblema terrestre que cabe señalar consiste en la *piedra* o la *roca*, referida antes de manera breve en nuestro análisis del árbol. Semejante al caso de los símbolos arbóreos, la piedra y la roca también se pueden considerar transustanciaciones de los seres humanos. Con las descripciones como «el viento/ pensó que yo era piedra/ y quiso con mi cuerpo deshacerse» («El amor difícil») (47), «Una roca sin árboles la vida,/ una roca sin árboles, me dices,/ inútil, peligrosa,/ sin un motivo para levantarse/ en medio del océano» («Historia de un teléfono») (60) o «En el cauce de piedras estancadas/ se levanta la hierba,/ aparecen objetos sorprendidos,/ mundos sin nombre,/ vida que se confunde con la muerte», el cauce referido a la poesía («Poética») (77), no vacilamos en afirmar la agresividad, el terror, la dureza, la desolación y la madurez inútil de la piedra tumularia y de la vida humana, en espera del aplastamiento y destrozo en cuanto su única fatalidad.

#### 2.1.4. Símbolos ígneos

Pese a la preponderancia de los símbolos acuáticos y terrestres, todavía se advierten apariciones esporádicas de los componentes imaginarios de *fuego* en *Habitaciones separadas*. Las perspectivas diversas de la imagen ígnea sobredeterminan que el género específico del fuego, sea diurno purificante, nocturno digestivo infernal

o nocturno cíclico sexualizado, solo se establezca en función de las situaciones textuales concretas.

No ponemos en duda que el fuego es esencialmente infernal y mortificante cuando el sujeto lírico se notifica, a través de la televisión, del «Bagdad herido por el fuego» y se angustia por la posmodernidad deshumanizante, «abrasado por llamas que arden sin quemarnos/ y que son realidad» («Garcilaso 1991») (48) o se atormenta por la gloria pasada y la pérdida actual de las convicciones intelectuales y políticas al afirmar «Como el águila vivo/ en un bosque incendiado./ El brillo de mis ojos es de llamas extrañas./ Me persiguen las ascuas de una luz enemiga.» («En llamas») (59). No solo el agua negra constituye el avatar del dios ctónico; el fuego es la «otra» fachada de la Muerte. Las catástrofes y tormentos ígneos no solo constituyen una «invitación a morir», sino que son experiencias mortales aún antes de la decadencia vital, un inframundo en el mundo de los vivos.

Además de la característica ctónica del fuego, existe otra significación ígnea, la significación diurna purificante, que ha alcanzado una repercusión aún de mayor profundidad en nuestro poemario. Durand distingue dos líneas del fuego en función de sus maneras de reproducción. El fuego engendrado por la percusión es fundamentalmente diurno y el fuego generado por el frotamiento, nocturno copulativo. Vamos a enfocarnos en la explicación del primer tipo del fuego: el «golpe celeste y resplandeciente» del «relámpago» resulta en el «fuego purificador», puesto que son «psicológicamente parientes». Por consiguiente, el fuego constituye la manifestación de «la espiritualización (por la luz)» y «la sublimación (por el calor)». (Durand, 162-163) y podríamos concordarlo con el «complejo de Empédocles» bachelardiano. En nuestro poemario el fuego purificante se constata principalmente en dos poemas: «Primer día de vacaciones» y «El despertar de un nómada». En el primero el sujeto lírico sueña con una vivencia marina, en búsqueda de la muerte, única salida al sofoco deshumanizante de la sociedad contemporánea: «Nadaba yo en el mar y era muy tarde,/ justo en ese momento/ en que las luces flotan

como brasas/ de una hoguera rendida/ y en el agua se queman las preguntas,/ los silencios extraños». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 35) En el segundo un viajero desorientado por la carretera del siglo xx se amortigua por «el miedo que pregunta/ a dónde regresar, cuál es la llama/ que se ha encendido para mí» (67). Resulta una contingencia interesante en ambos casos la yuxtaposición de los avatares ígneos como brasa, hoguera y llama con la voz «pregunta». En el primer caso las preguntas son quemadas por las brasas de la hoguera rendida, una teofanía de la fe uraniana y sublime decaída que existía en el pasado, y en el segundo, el hombre interroga y procura una llama que nunca se había encendido antes, una fe quimérica que posiblemente nunca aparecerá dadas las frustraciones de un futuro desesperanzado de la edad contemporánea. Pero en ambos ejemplos la interrogación constituye una voluntad progresista y ascensional que busca el anclaje sublime y espiritual difícil en el cosmos de perdición. «La hoguera es una compañera de la evolución». (Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, 37)

### 2.1.5. Símbolos aéreos

Asimismo, tampoco escasean los símbolos aéreos a lo largos del poemario, donde vamos a discriminar una dicotomía de lo imaginario aéreo del cielo y el viento.

Bachelard ha discernido en *El aire y los sueños* (2017) una división cuatripartita de los poetas que abordan la temática del *cielo*. Según el teórico literario francés, «los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul». (Bachelard, *El aire*, 202) se encuentran entre los poetas más sublimes. No nos resulta costoso encontrar en *Habitaciones separadas* perspicaces hipotiposis del cielo tales como la decrepitud de «bombillas/ contra un cielo sin fondo». («Fotografías veladas de la lluvia») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 15), el descubrimiento, al cabo de un sueño de la Muerte, de que «el cielo estaba limpio y parecía/ una bandera viva/ en el mástil de agosto» («Primer día de vacaciones») (35) o «tu recuerdo por mi casa,/ apoyado en el piano del Bar Andalucía,/ bajo el cielo violeta/ de los amaneceres en Manhattan,/ igual que dos desnudos en penumbra»

(«Life vest under your seat») (44-45). En los primeros dos casos se cristaliza un antagonismo entre el cielo diurno y las representaciones nocturnas del deterioro temporal. Por una parte, la función purificante y ascensional del cielo, símbolo «de verticalidad, de arriba» y «de pureza». (Durand, 128), se contrasta con la decadencia material y energética representada respectivamente por el capitalismo pernicioso de «bombillas» y la búsqueda de la muerte; por otra parte, los sentimientos celestes diaréticos de «transparencia» y «lucidez». (Bachelard, *El aire*, 212) se encuentran en contraposición con los sentimientos digestivos mortales de la intimidad y viscosidad. En el último caso, el progresismo y la diafanidad celestes pertenecen a los sentimientos del régimen cíclico, donde el colorido violeta del cielo prevalece merced a la feliz unión copulativa. También se hipostasia aquí una neta correlación psicofisiológica entre la ascensión y la virilidad, «entre la elevación y erección». (Durand, 129).

El otro emblema aéreo presente en el poemario consiste en el *viento*. En «El amor difícil», el amante desesperado se acurruca «tan perdido,/ tan frío en esta esquina» mientras «el viento/ pienso que yo era piedra/ y quiso con mi cuerpo deshacerse». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 47); en «El insomnio de Jovellanos», el Jovellanos enclaustrado se convierte en el testigo de su propia sombra, «se sucede/ por el castillo solitario,/ como la huella negra que los años y el viento/ han dejado en los muros» (72). En ambos casos el viento adquiere una fuerza destructiva de la esperanza del amor imposible o los sueños de la libertad personal y colectiva, y la «cólera pura» del «viento furioso» (Bachelard, *El aire*, 278) se puede poner en relación con la ferocidad nocturna del Bestiario. Mientras tanto, en «Afirmación», queda constatada una aseveración esperanzada de que «nos sobra el tiempo/ para perdernos en nosotros mismos,/ porque el mundo con todas sus ciudades/ está siempre en el sitio donde estamos nosotros,/ única rosa de los vientos,/ único puerto de llegada». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 56) En este ejemplo la interpretación del viento es un tanto ambivalente: la acepción del viento puede decantarse por la agresividad bestial que hemos referido con anterioridad, y la rosa,



avatar de la ciudad, es la única fortaleza que ha sobrevivido el destrozamiento de las malicias posmodernas feroces y que nos proporciona un sitio de cobijo; también podríamos propender a la reticencia dulce y «vivificante» de la brisa, el viento amistoso, y la rosa en la brisa nos suscita un sentimiento amoroso de la calidez humana.

Terminado nuestro análisis de los símbolos de la naturaleza, procede proporcionar una generalización idiosincrásica de los símbolos referidos. Generalmente los símbolos naturales se caracterizan por la polivalencia interpretativa ante el paso del tiempo: los símbolos teriomorfos, acuáticos e ígneos revisten una doble faceta diurna y nocturna digestiva (los símbolos teriomorfos también constituyen la encarnación misma del tiempo); los símbolos terrestres se estilizan por la convivencia nocturna digestiva y cíclica; y los símbolos aéreos alcanzan la significación más benéfica entre diurna y nocturna cíclica.

## 2.2. Imágenes urbanas

No obstante, como hemos referido con anterioridad, *Habitaciones separadas* se registra dentro de la corriente literaria de la Nueva Sentimentalidad, y por consiguiente los paisajes urbanos alcanzan una presencia mucho mayor a lo largo del poemario. Debido a la copiosidad de los elementos urbanos, nos es menester dar un breve recorrido por el itinerario imaginario posmoderno de patentes reticencias semánticas: la metaforización del transcurso de la vida humana por parte del *camino*, la *calle*<sup>9</sup>, el *pasillo*<sup>10</sup>, el *puente*, la *carretera* y la *autopista*; la designación de la concentración geográfica de la solidaridad y hermandad donde se sorprenden

---

9. En *Habitaciones separadas* la calle también constituye el topónimo de la convergencia del consumismo y los amores informales.

10. El pasillo también se puede interpretar como un «camino estrecho». En «Life vest under your seat», el profesor visitante, en su avión de regreso a España, evoca el «cuerpo en el pasillo/ de la Universidad». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 44) de la chica con quien tuvo una relación amorosa en Manhattan. No resulta difícil entender la estrechez del pasillo universitario como restricción ética.

encuentros amorosos casuales por parte del *bary* y su *barra*, el *autobús* y su *estación* y *parada*, así como la *plaza*<sup>11</sup>; la apertura solidaria de lo privado a lo público, de lo personal a lo colectivo en el caso de la *terrace* y el *balcón*; la potencialidad representativa de la intimidad sentimental de la amistad, el amor y el desamor del *rincón* y la *esquina*; la bivalencia entre la vida y la muerte en los símbolos del *puerto* y el *paseo marítimo*<sup>12</sup>; la alegoría del paso del tiempo del *almanaque*; la función del mensajero de las múltiples vivencias humanas íntimas y públicas del *teléfono*, la *radio* y el *periódico*; las resonancias consumistas peyorativas del *mercado*, los *centros comerciales*, el *escaparate*, el *televisor*, el *plástico*, las *pantallas electrónicas*, los *electrodomésticos* y los *vaqueros*; la encarnación de la comodidad vital y moral del *sillón*, el *seat* norteamericano y el *asiento*; o la connotación amorosa y copulativa del *dormitorio* y la *cama*.

A continuación, vamos a diseccionar las series simbólicas de la urbe contemporánea en función de una taxonomía tripartita de los símbolos de caverna, los símbolos de continente y contenido gasteromorfo y el símbolo acuático urbano por excelencia, el espejo.

### 2.2.1. Símbolos de caverna

Tocante a los símbolos urbanos de caverna, recordamos de inmediato la imagen de la *casa*. «La casa natal está construida sobre la cripta de la casa onírica». (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 116) No obstante, el onirismo doméstico urbano se estiliza por características acentuadamente dispares en comparación con el onirismo doméstico primitivo. Si tomamos el concepto de la casa como «el microcosmos del cuerpo humano». (Durand, 231), advertiremos que el doblete casa-humano se presenta de maneras completamente diferentes en los dos géneros imaginarios: si la

---

11. Asimismo, diacrónicamente la plaza es la conexión entre el pasado y el presente, entre la historia glorificada y la actualidad decaída, en «En llamas» y «El lector».

12. La función que desempeñan el puerto y el paseo marítimo se asimila a la de la orilla, el banco, la costa y la playa en el apartado de los símbolos naturales acuáticos.

choza de pradera se asimila al seno o el regazo materno, la casa citadina constituye avatar del ciudadano solitario, melancólico y decrépito en la ciudad contemporánea. Se trata de una decadencia afectiva omnipresente en las hipotiposis hogareñas del poemario, tales como el hogar desolado sin la voz pasada de «amigos por la casa». («Unas cartas de amor») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 19), la tristeza del viajero por los rostros de los compañeros de viaje desconocidos «que luego,/ cuando se llega a casa,/ suelen perder su nombre en las fotografías» («Los viajes») (27), la soledad del viajero al mirar el televisor de hotel «como se miran las fotografías/ en una casa extraña» («Habitación 219») (33-34), «autopistas y casas desmontables,/ un paisaje difícil/ para cualquiera de nosotros» («Tantas veces el mundo») (52), y «Río seco, silencio/ que bordea la puerta de mi casa» («Poética») (77). El hogar posmoderno solo se ciñe a un refugio deshumanizante, desolado, destituido de la función protectora y la vertiente afectuosa del cobijo. Sin embargo, de vez en cuando la casa posmoderna también reviste la fachada de una desconocida hostil e indiferente: «Y cuando el viento quiere destruirse/ me busca por la puerta de tu casa.» («El amor difícil») (47) El pretendiente desconocido procura en vano la calidez solidaria, quimérica, una calidez tan anacrónica en nuestro siglo, y se desespera.

Si la casa reviste idiosincrasias humanas, entonces no vacilamos en aseverar que en la casa-humano se entrañan órganos del cuerpo humano en sus «valorizaciones negativas del infierno intestinal y anatómico». (Durand, 231).

Ante todo, no dudamos la función designativa de la *habitación* como el corazón o el alma humana que sufre las vicisitudes históricas personales. En «Unas cartas de amor», el sujeto lírico evoca el feliz pasado de sus padres y «sus sentimientos de recién casados,/ con palabras hermosas/ tomando posesión de las habitaciones». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 19); en «Las razones del viajero», al viajero de la vida le duele aceptar «que la vida se refugie/ en una habitación que no es la suya», la ausencia de su propia alma (12); y en «Habitación 219», la tripartición de la habitación

217, «una isla con sol en el Caribe», la 218, donde el sol «tiene la luz ambigua de los días nublados», y la 219, donde «no existen las ventanas/ y la cama vacía está dispuesta/ para que el derrotado/ [...] se tumbe a esperar,/ a navegar la noche» (33-34), no es nada más que el triple estacionamiento de los sentimientos de un corazón ambulante que añora el antaño, aguanta el presente y se desespera por el futuro. Las dichas y desdichas de la habitación no son nada más que las diástoles y sístoles de nuestro corazón.

Mientras tanto, podemos establecer una correlación entre la *puerta* y la boca, acceso a todas las intimidades digestivas intestinales y afectivas. No resulta contingente que «la puerta es un arquetipo y un concepto a la vez: totaliza seguridades inconscientes y seguridades conscientes». (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 209), «síntesis de las llegadas y de las partidas». (Durand, 277). En «Nuestra noche», adentrarse en «la puerta fría de color madera» es abrazar la «intimidad» (García Montero, *Habitaciones separadas*, 22) de las risas de amigos cercanos. En dos poemas de desamor, «El amor difícil» y «Aunque tú no lo sepas», un pretendiente desesperado se encuentra «por la puerta de tu casa» (47) y el otro, nada menos desilusionado, fantasea a la amada «cruzar la puerta sin decir que no» (50). El sujeto lírico procura la imposible penetración en la intimidad amorosa de la amada, mientras que en su ensoñación, ella se ha adentrado en la intimidad afectiva de él.

Asimismo, las *ventanas* constituyen epifanía de «los ojos de la casa» (Durand, 231): En «Las razones del viajero», «la luz se queda siempre detrás de una ventana». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 12) y en «El lector», «en mitad de la plaza hay alguien que se vuelve/ y levanta los ojos/ para buscar la luz en mi ventana,/ el faro de la noche y sus fantasmas» (70). Reproducimos aquí la hermosa afirmación de Bachelard: «Solo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche.» (Bachelard, *La poética del espacio*, 50) La luz, los ojos de la ventana, no busca nada más que el calor de una mirada solidaria y conjurada en la interminable noche citadina. Mientras tanto, en la habitación 219, encarnación del porvenir cívico, «no existen las ventanas»

(«Habitación 219») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 34), lo cual implica una destitución de la capacidad ocular de contemplar y fantasear la inmensidad cósmica de posibilidades y esperanzas.

Procede señalar que muchas de estas ventanas no pertenecen a la casa natal, sino al *hotel*, la casa ajena, la casa del prójimo por excelencia, muy poco abordada en los tratados de la simbólica imaginaria canónica por su característica diacrónica de la contemporaneidad. Mejor pondríamos que el hotel no solo es la casa del prójimo, de la «otredad», sino que no pertenece a nadie en absoluto. El hotel desprovisto de la comodidad hogareña constituye «la casa otra» exclusivamente urbana para cualquier ciudadano o viajero ambulante, de ahí el acotamiento del hotel como espacio geográfico para designar las desesperaciones por el porvenir («Habitación 219») y las añoranzas del amor distante y quimérico («Octubre») en la sociedad contemporánea.

Otro símbolo urbano de caverna consiste en el *coche*, una imagen que alcanza una presencia ubicua en nuestro poemario, otro microcosmos humano además de la casa y el hotel. Curiosamente, las reticencias maternales destituidas en la casa contemporánea se han resucitado en el automóvil, el «autorefugio» del «hombre del siglo xx». (Durand, 239). «En el coche/ de un extraño cualquiera». («Los viajes») (García Montero, *Habitaciones separadas*, 27), el viajero se refugia en la intimidad amistosa y la solidaridad afectiva de un desconocido; en el «coche/ con la respiración de un animal dormido», el nómada se acurruca contra el «desierto de cristales rotos» («El despertar de un nómada») (67) y el frío invernal. Pero si el coche constituye el cuerpo humano microcósmico, no nos procede pasar por alto los órganos íntimos de «aquel coche/ que regresaba de los merenderos,/ estampa negra, temblor cerrado a combustible,/ persiguiendo la lluvia con sus faros/ entre los quitamiedos» (17). Los «faros» y los «quitamiedos» son la armadura impenetrable que nos protege y cobija de las tempestades vestidas en vaqueros.

De los símbolos urbanos de caverna ahora solo nos queda el de mayor complejidad y ambivalencia. Hacemos referencia al símbolo del *avión*, debido a sus idiosincrasias tanto terrestre como

celeste. Reproducimos de nuevo la trama del poema posiblemente más consabido de *Habitaciones separadas*, «Life vest under your seat», que nos ha aportado una imagen sumamente intrincada del aeroplano: un profesor visitante en una universidad de Manhattan, sentado en el avión a punto de despegarse, evoca la experiencia amorosa con una estudiante universitaria norteamericana, posiblemente una de sus alumnas.

Por una parte, como en el caso del coche, el avión concierne a la intimidad sentimental de acurrucamiento y repliegue del refugio terrestre de la caverna, una intimidad asimilada a la que percibe el sujeto lírico en sus vivencias afectivas concernientes a la chica norteamericana.

Por otra parte, el aeroplano cuenta con sus peculiaridades aéreas, una vertiente imaginaria mucho más complicada que la vertiente terrestre. Comentaremos muy pronto las particularidades de la vertiente aérea. Pero ante todo, nos permitimos proceder del principio de la extrapolación con miras a trazar un raciocinio aéreo neto del símbolo del avión. Mientras que la faceta terrestre se caracteriza por la intimidad afectiva, la perspectiva aérea se estiliza por la «racionalización». (Bachelard, *El aire*, 31). «Cuando se sigue un sueño tan bien definido como el sueño del vuelo, se comprende que el sueño pueda tener “continuidad en las ideas” y «el soñador se pronuncia a sí mismo» (32), lo cual recuerda el mismo delirio inconsciente que pronuncia silenciosamente el profesor español en avión. Ahora bien, la racionalización del sujeto lírico cuenta con una característica «vectorial» (33) por la linealidad de su movimiento. Pero conviene señalar que el vector aéreo de este sujeto no es horizontal, sino vertical, puesto que el avión en este texto particular no concuerda con un desplazamiento horizontal en el cielo, como una «flecha volante». (Durand, 56)<sup>13</sup>, sino que se encuentra situado en la pista de aterrizaje a punto de despegar, en espera

---

13. Con esta afirmación ponemos en cuestión la exégesis de «Life vest under your seat» por parte de Laura Scarano: «El avión visto como el más veloz y radical, capaz de traspasar los ejes de la habitabilidad humana, devora kilómetros y horas en espacios de un tiempo casi no vivido». (Scarano, «Ciudades escritas (Palabras cómplices)», 230).

de una ascensión. No obstante, esta racionalización vertical del avión nos presenta una contradicción semántica aparentemente caótica: por un lado, la elevación se asimila psicofisiológicamente a la erección, como hemos referido antes, en representación de los «deseos voluptuosos» (Bachelard, *El aire*, 30); por otro lado, el ala artificial del avión se arrima al ala natural, teofanía del «deseo de angelismo». (Durand, 122), «símbolo de pureza» que designa «el carácter moral del vuelo» (125). Esta paradoja e incongruencia lógica la resolvemos con el mismo acotamiento topográfico a que hemos recurrido con anterioridad: el avión no está en vuelo sino que permanece en la pista de aterrizaje. Por consiguiente, el viajero, arrimado más a la tierra que al cielo, se acurruca en la intimidad terrestre evocando sus reminiscencias amorosas y experiencias voluptuosas celestes, quiméricas, imaginarias, epifanía de «nuestro deseo de escapar del tedio y la tensión de la vida terrestre» (Ronnberg y Martín, 448), pero lo que le espera en el cielo no es nada más que una recuperación ineludible de la moralidad sublime, la obligación del «uso del cinturón» y de que «estén derechos los respaldos». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 45).

De este modo, nuestra exégesis sobre las connotaciones del avión en «Life vest under your seat» debería servir para un mejor entendimiento de los caracteres nocturnos digestivos de la vertiente terrestre y los rasgos diurnos y nocturnos copulativos de la vertiente aérea de dicha imagen.

### 2.2.2. Símbolos de continente y contenido gasteromorfo

En el poemario los símbolos de continente gasteromorfo constituyen dos derivados del arquetipo del vaso: la *botella* y la *copa*. El vaso reviste una bivalencia semántica de la intimidad del «vientre digestivo o sexual». (Durand, 244), i.e., pertenece al doble registro del régimen nocturno digestivo y el régimen nocturno cíclico. En el poema «Historia de un teléfono», la imagen de «la botella de un naufrago». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 61) (la voz de un amigo en el teléfono), en recuerdo de las felicidades pasadas y angustiado por los duelos del presente, sin duda perte-

nece a la intimidad digestiva de acurrucamiento y repliegue de cualquier ciudadano desdichado del siglo xx; mientras tanto, en «Life vest under your seat», cuya trama referida con anterioridad, la invitación «habrá que cenar, tal vez alguna copa» (44) por parte de la chica norteamericana o del profesor español incuestionablemente dispone de las connotaciones copulativas de la digestión alquímica.

Asimismo, los contenidos de la botella y la copa, i.e., el *whisky* y el *alcohol* en el caso de *Habitaciones separadas*, concuerdan con las funciones semánticas de sus continentes: constituyen dobletes de la «bebida sagrada» y por tanto entroncan con los «esquemas de la deglución y de la intimidad». (Durand, 247), entendidos en función de la dicotomía semántica que hemos referido en la exégesis de sus continentes. Por consiguiente, las «noches de alcohol sin nadie» en «Fotografías veladas de la lluvia». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 16) y «el alcohol desvalido» (61) en «Historia de un teléfono» deberían interpretarse como la ingestión de las emociones del desahogo por el desfase temporal de la posmodernidad y una mentalidad o temperamento personal anacrónico. Mientras tanto, «tus labios de whisky» en respuesta «al deseo de mis labios» en la fantasía del hombre de desamor en «Aunque tú no lo sepas» (50) cuentan con una patente reticencia copulativa.

### 2.2.3. Símbolo de espejo

Por último, vamos a examinar la imagen acuática del *espejo*, símbolo recurrente de nuestro poeta, a modo de final de nuestro apartado de símbolos urbanos. El espejo es «procedimiento de redoblamiento de las imágenes del yo, y por tanto símbolo del doblete tenebroso de la consciencia». (Durand, 93). También nos procede reproducir aquí un fragmento del ensayo «Espejos» en *Una forma de resistencia* (2012) para constatar la convergencia interpretativa de este símbolo por parte del mismo García Montero: «Las opiniones de los espejos son bengalas marinas, cruzan los pasillos y se hunden en el cristal líquido de su conversación [...] salen a relucir mis señas de identidad más profundas». (García



Montero, *Una forma de resistencia*, 25) Por ende, la conversación líquida del espejo «civilizado», «manejable» y «geométrico» (Bachelard, *El agua*, 40) no es nada más que la conversación del agua primitiva, inconsistente y versátil.

En *Habitaciones separadas* encontramos un texto lírico homónimo, «Los espejos», donde se afirma que «Yo sé que los espejos son el agua/ estancada de un río que se mueve». (García Montero, *Habitaciones separadas*, 31). No vacilamos en afirmar la alegoría del espejo como agua detenida y por tanto el tiempo en estacionamiento. Los reflejos del espejo constituyen reflejos de las condiciones humanas detenidas y marcadas en dimensiones diacrónicas dispares.

Asimismo, en el poema queda constatado un antagonismo entre los espejos de hotel y los espejos familiares: «No importa si has dormido poco o mucho,/ los espejos de hotel nunca perdonan/ y son como animales de montaña/ que no aceptan el trato de los hombres», mientras que «la luz de los espejos familiares/ se apiada de nosotros, sin embargo,/ nos ayuda a fingir, y por afecto/ o por costumbre llega a perdonarnos» (31). Si concordamos la interpretación especular con la acuática, no resultan sorprendentes la correspondencia de los espejos de hotel con el agua negra, el agua mortuoria, como avatar del deterioro del vigor de la vida y la psique humanas por la desazón percibida en la casa y la edad ajenas, y, asimismo, la congruencia entre los espejos familiares y el agua narcisista en su acepción positiva merced a las caricias maternas de la casa natal.

## CONCLUSIÓN

En definitiva, ante todo, nos es menester la afirmación del tono nocturno digestivo como trasfondo afectivo de *Habitaciones separadas*, con esporádicos destellos nocturnos copulativos y diurnos a lo largo del poemario: Las menciones y las deixis temporal y espacial propenden a tener una potencialidad referencial nocturna digestiva. En las imágenes naturales, i.e., los símbolos te-

riomorfos, acuáticos, terrestres, ígneos y aéreos, impera un entrelazamiento del régimen nocturno digestivo y el régimen diurno, con vislumbres nocturnas cíclicas en las imágenes del árbol y del cielo; mientras tanto, entre las imágenes urbanas, i.e., los símbolos posmodernos de raíces primitivas, de caverna, de continente y contenido gasteromorfos y de espejo, rige el sentimiento nocturno digestivo con alcances nocturnos cíclicos en los símbolos de habitación, puerta, avión, copa y whisky, y reminiscencias diurnas en las imágenes de habitación, puerta, ventanas y avión.

Mientras que la arquetipología antropológica ha posibilitado interpretaciones de los elementos constitutivos más microcósmicos de la ciudad, tanto naturales como urbanos, la simbólica contemporánea ha encontrado sus raíces primitivas más profundas mediante el mecanismo explicativo antropológico-imaginario: nos resulta revelador cómo se desenvuelve el escenario material de los cuatro temperamentos en un corazón posmoderno, en cuanto reminiscencias primitivas; cómo la casa, la habitación, la puerta, las ventanas, el hotel, el coche y el avión, con características ciudadinas, pueden entroncar con el registro simbólico de caverna; cómo la botella, la copa, el whisky y el alcohol se remontan al registro gasteromorfo más primitivo; cómo el espejo contemporáneo concierne la seriación acuática... En fin, una Poética de la Nueva Sentimentalidad, donde quedan entrelazadas la simbólica primitiva con sus aflicciones posmodernas, y la posmoderna con los sentimientos primitivos: una Poética de lo Imaginario «vestida con vaqueros».

## BIBLIOGRAFÍA

Abril, Juan Carlos. «Análisis del poema ‘Después de cinco años’ de Luis García Montero», en Itz'ar López Guil y Jenaro Talens. (Eds.) *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, pp. 265-277.

Amann, Elizabeth. «Separate Rooms: Luis García Montero and the Reading of Experience». *Symposium* 3 (2010): 187-201.

- Bachelard, Gastón. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- Bachelard, Gastón. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico*. Madrid: Siglo XXI, 2000a.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000b.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bachelard, Gastón. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Burgos, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Calabrese, Giuliana. «¿Sigue siendo mía esta ciudad?: Las esferas de acción del ciudadano en la poesía urbana de Luis García Montero». *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies* 8 (2012): 82-99.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes. «Luis García Montero: una reescritura del Romanticismo». *Bulletin of Spanish Studies* 6 (2018): 633-662.
- Díaz de Castro, Francisco. *Vidas pensadas: Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1985.
- García Candeira, Margarita. *La negociación de la tradición: Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero*. Tesis Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- García Candeira, Margarita. «Identidad, representación y agotamiento. Inflexiones de la 'experiencia' en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero». *Bulletin of Hispanic Studies* 3 (2013): 275-294.

García Montero, Luis. «La otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983, pp. 9-15.

García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Publicaciones de Diputación Provincial de Granada, 1993.

García Montero, Luis. *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor Libros, 1994a.

García Montero, Luis. «Una musa vestida con vaqueros». *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* 565 (1994b): 24-25.

García Montero, Luis. «La poesía de la experiencia». *Litoral* 217/218 (1998): 13-21.

García Montero, Luis. *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2002.

García Montero, Luis. *Una forma de resistencia*. Madrid: Alfaguara, 2012.

García Montero, Luis. *Poesía completa (1980-2015)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2015.

García Montero, Luis., Javier Egea y Álvaro Salvador. «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. *¿Por qué no es útil la literatura?*. Madrid: Hiperión, 1993, pp. 9-41.

Guillén Boland, Diego Alejandro. «El erotismo y la ciudad en la poesía de Luis García Montero». *Revista de Filología Románica* 8 (2015): 75-82.

Martínez Pérsico, Marisa. «Agua que nos fabrica y nos deshace. La imaginación acuática en la poesía de Luis García Montero», en Luis García Montero. *Un mundo navegable: Poesía escogida (1980-2016)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2016, pp. VII-LXVI.

Ronnberg, Ami y Kathleen Martin. *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Köln: Taschen, 2010.

Sánchez García, Remedios. *Así que pasen treinta años. Historia interna de la poesía española*. Madrid: Akal, 2017.

Sánchez Rodríguez, Alfonso. «La importancia de llamarse García o la vuelta de Garcilaso». *Scriptura* 10 (1994): 97-105.

Scarano, Laura. «Ciudades escritas (Palabras cómplices)». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 11 (1999): 207-234.

Scarano, Laura. «Imaginarios urbanos en clave poética: del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero)». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 2 (2003): 7-28.

Scarano, Laura. «Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno. La provocación de Luis García Montero». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 2 (2004): 239-249.

Scarano, Laura. «“La intimidad del conjurado”: una (po)ética de la conciencia social en Luis García Montero», en Raquel Macchiuci. *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, 2010a, pp. 289-313.

Scarano, Laura. «La poesía de Luis García Montero: Una historia de todos en primera persona», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas 27 al 30 de abril de 2010 La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario*. La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010b, pp. 1-7.

Scarano, Laura. «Aquel tímido Luis...García Montero en los bordes del nombre». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* 4 (2015): 45-73.