

DECONSTRUCCIÓN E IMITACIÓN DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS EN LUIS GARCÍA MONTERO Y JORGE LUIS BORGES

MARÍA DE EL PUIG ANDRÉS SEBASTIÀ *

Universidad Católica de Valencia – San Vicente Mártir

University of Virginia - HSP

Resumen

Jorge Luis Borges, una de las figuras más distinguidas de la literatura latinoamericana y universal, se ha destacado, a lo largo de su trayectoria literaria, por introducir -deliberadamente- un cúmulo de referencias y citas de otros autores y textos. Esto mismo es lo que sucede en el libro *Para las seis cuerdas* (1965), un poemario colmado de referencias intertextuales con las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

Bajo el tema del olvido y la memoria, Borges vuelve a formular en su poesía los tópicos medievales del *ubi sunt*, el *memento mori*, *de contemptu mundi*, etc., pero desde una perspectiva postmoderna en donde el lenguaje verbal está en continuo diálogo con el poeta. Bajo esta misma lectura postmoderna, Luis García Montero *deconstruye*, por medio de la parodia, las *Coplas*. En este estudio lo que se pretende mostrar es que mientras García Montero busca *deconstruir* el discurso manriqueño con la intención de cuestionar los valores jerárquicos tradicionales, Borges se aproxima a las *Coplas* con una preocupación diferente.

Palabras clave

Referencias intertextuales, postmodernismo, deconstrucción

* ANDRÉS SEBASTIÀ, María de El Puig. “Jorge Luis Borges y las *Coplas* manriqueñas: referencias intertextuales en el aula de E/LE”. En: *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente*. Onda: JMC, 2008. p. 95-108. ISBN: 978-84-612-6183-3.

Abstract

Jorge Luis Borges, one of the most distinguished figures of Latin American and universal literature, introduced throughout his literary career a significant number of references and quotations from other authors and texts. These references can be seen in the book *Para las seis cuerdas* (1965), a collection of poems with intertextual references to *Coplas por la muerte de su padre* written by Jorge Manrique.

Under the theme of forgetfulness and memory, two aspects that are most persistently presented in Borges' poetry, he reformulates certain medieval topics such as *ubi sunt*, *memento mori*, *contemptu mundi*, and so on. However, he expresses it from a postmodern point of view where verbal language is in continuous dialogue with the poet. It is under the same postmodern reading that Luis Garcia Montero deconstructs through parody, *Coplas por la muerte de su padre*.

This study shows how Garcia Montero seeks to deconstruct the speech written by Jorge Manrique, with the intention of questioning the traditional hierarchical values, while Borges presents a completely different concern in his own critical reading of the same poem.

Keywords

Intertextual references, postmodernism, deconstruction

DECONSTRUCCIÓN E IMITACIÓN DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS EN LUIS GARCÍA MONTERO Y JORGE LUIS BORGES

MARÍA DE EL PUIG ANDRÉS SEBASTIÁ

Universidad Católica de Valencia – San Vicente Mártir

University of Virginia - HSP

¿Por qué decimos que Luis García Montero es un poeta postmoderno? Con esta misma pregunta es como podría comenzar una clase de E/LE. Es bastante natural -y yo diría que lógico- que se pretenda juzgar el presente desde los parámetros del pasado, puesto que es aquí, en el pasado, desde donde se le da la importancia y trascendencia necesaria a lo que está sucediendo hoy en día a nuestro alrededor. La época de la postmodernidad, diríamos, no busca retroceder en el tiempo, sino más bien lo que hace es reestructurar la realidad moderna. Sin embargo, esto no significa que se logre explicar totalmente la realidad, lo que implica -en cierto modo- que la postmodernidad llegue a ser tan frustrante para aquellos que pretenden entenderla. Lo que se debe puntualizar aquí es cómo reestructura la postmodernidad española la realidad en la que vive. En primer lugar, lo hace por medio de la *deconstrucción*, un término acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida. *Deconstruir*, para Derrida, consiste en deshacer, en desmontar algo que se ha creado o elaborado pero no con la intención de destruirlo, sino con el fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se encajan y se articulan sus piezas, cuáles son las capas ocultas que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí actúan. La *deconstrucción*, por lo tanto, no se limita a reflexionar y/o a recuperar un elemento simple de un determinado sistema, sino que más bien actúa como un “interruptor” que activa nuestra propia herencia con relación a la tradición cultural de Occidente. La comprensión del pasado adquiere -en última instancia- un sentido fundamental para Derrida, puesto que dicho entendimiento es el que constituye, según el filósofo francés, la concepción de la historia, que es entendida, por su parte, como historia diferencial, o lo que es lo mismo, como

trayecto que excluye la continuidad y linealidad del fluir temporal. Digamos que Derrida reconoce en la cultura occidental el punto de origen para entender la historia, donde volver a los inicios significa reconocer el pasado.

La *deconstrucción*, por su parte, requiere leer entre líneas y buscar las fisuras y las aporías que puedan existir. El principal propósito es obtener la estructura significativa del texto con la que obtener una lectura de múltiples significados. Bajo esta lectura, Luis García Montero, como poeta postmoderno, *deconstruye*, por medio de la parodia, las conocidas coplas manriqueñas. Un poema que ha estado en el punto de mira de muchos otros poetas, como es el caso de Jorge Luis Borges en *Para las seis cuerdas* (1965)¹. Ahora bien, mientras que García Montero busca *deconstruir* en “Coplas a la muerte de su colega”, el discurso manriqueño con la intención de cuestionar los valores jerárquicos tradicionales, Borges se aproxima a las *Coplas* con una preocupación diferente². Lo que se propone, más bien, es que sus milongas permanezcan en la memoria de sus lectores. ¿Pero de qué manera? Borges, como un porteño más, también tuvo un tango a su medida, fabricado con sus propias emociones, aunque como él siempre sostuvo, el tango nunca le gustó. Más bien lo que él prefería era el tango compadrito, el de flauta, guitarra y violín más cercano al barrio de Carriego donde se crió y donde se sentía más cerca de aquellas milongas fatales en donde el cuchillo, el amor, el coraje y la muerte se convirtieron en temas esenciales tanto en su poesía como en su universo más cercano, las calles de Buenos Aires. La milonga, como Borges afirma, no es más que «un infinito saludo que narra, sin apuro, duelos y cosas de sangre; muertes y provocaciones; nunca gritona, entre conversadora y tranquila. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires» (R. OSTUNI 2000: 63). En *Para las seis cuerdas*, Borges no sólo invita al lector a participar de su conversación bonaerense -como lo anuncia él mismo en el prólogo del libro- sino que escribe cada uno de los poemas o milongas en forma de elegía con el principal propósito de hacer que el mundo y los personajes de sus versos -como ya se ha mencionado- permanezcan en la memoria de los lectores.

¹ Todos los poemas citados de Borges se recogen en *Selected Poems* (2000).

² “Coplas a la muerte de su colega” aparece en *Poemas* (2004). Todos los versos citados del poema pertenecen a esta edición.

Ahora bien, ¿por qué Borges retoma las *Coplas* de Jorge Manrique? Como dice Álex Susanna: «leyendo a otro poeta lo que hacemos en el fondo es revisitarnos, es recordarnos y pensarnos, y eso es bastante clave, este meditar es tan básico como que al final llegaríamos a la conclusión proustiana de que sólo habremos vivido aquello que habremos recordado» (A. SUSANNA 1994: 127). En el caso de García Montero, el poeta cuestiona en “Coplas a la muerte de su colega” los valores tradicionales renacentistas. Considera que es a partir del romanticismo, cuando «la poesía se coloca como la expresión de un sujeto que directa o indirectamente denuncia el fracaso del pacto social, del contrato regulador entre intereses privados e intereses públicos sobre el que la burguesía intentaba construir su sociedad razonable» (L.GARCÍA MONTERO 2000: 140). De ahí, que el lector se encuentre ante un poema que parodia insistentemente - *deconstruyendo* y desacralizando- los valores jerárquicos tradicionales de la época renacentista.

Como afirma F. JAMESON (2000: 44-45):

El colapso de la ideología modernista ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado. Esta situación ha provocado lo que los historiadores de la arquitectura llamaron “historicismo”. Es decir, la mezcla aleatoria de todos los estilos del pasado, y en general lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo “neo”

García Montero también retoma en este poema los tópicos medievales del *ubi sunt*, el *memento mori*, *de contemptu mundi*, etc., presentando de esta manera la eterna oposición entre temporalidad y eternidad que ya en su día proyectó Manrique en las *Coplas*, al enfrentar los bienes temporales y espirituales. Como dice David Lyon (2000: 146): «mientras que muchos postmodernos aceptan, y abrazan, el caos, otros ven en las circunstancias postmodernas un desafío para repensar y redefinir la realidad». Veamos, entonces, cómo se logra la *deconstrucción* y la imitación manriqueña en García Montero y Borges, respectivamente.

Borges, consciente del simbolismo mágico del número tres -propio de la Edad Media y la época renacentista-, presenta en el poema “Milonga de Albornoz” la misma estructura tripartita que utilizó Manrique en las *Coplas*. Un poema, éste último, compuesto por 40 coplas donde el poeta reflexiona sobre la fugacidad de la vida terrenal y la condición mortal y pasajera del hombre. A continuación, menciona a los reyes y nobles de la

época destacando la inutilidad de la fama y la gloria terrenal. Finalmente, medita sobre la muerte y la vida eterna. “Milonga de Albornoz”, por su parte, también presenta esta misma disposición ternaria. De las ocho estrofas que forman el poema, la primera de ellas habla sobre la idea del destino, el azar como todo aquello que es irracional o caótico, a lo que excede la capacidad racional del ser humano. Una idea que no sólo está presente en *Para las seis cuerdas*, sino también en “El reloj de arena”, “Poema de los dones”, “Ajedrez”, “Los espejos”, “La luna”, “Lucas XXIII” o “Adrogué” de *El Hacedor* (1960), o poemas como “Mateo XXV”, “Una brújula”, “El alquimista”, “Poema del cuarto elemento”, de *El otro, el mismo* (1964). Tras introducir una primera parte donde trata la idea del destino, Borges describe en las seis estrofas siguientes la manera en la que le llega la muerte a Alejo Albornoz, y finalmente en la última estrofa y tercera parte del poema, el poeta concluye con un verso en forma de sentencia: «el tiempo / es olvido y es memoria» (J.L. BORGES 2000: 260). Borges plantea el olvido como la oposición de la memoria, siempre que se conciba a ésta como la posibilidad de salvaguardarse de la muerte. Es más, para Borges la memoria no solamente mantiene presentes a los individuos sino que los dota de una vida trascendente. Asimismo, podríamos decir que en la poesía borgesiana el problema central de la relación memoria / olvido, tiene su punto de cruce en el tema del tiempo, puesto que es en la memoria donde se concentra para el poeta todo el tiempo³.

En el caso de Luis García Montero, el poeta divide “Coplas a la muerte de su colega” en solamente dos partes, rompiendo así con la estructura tripartita que planteó Manrique, y que posteriormente fue imitada por Borges. García Montero presenta una primera parte (coplas 1-8) donde expone el carácter universal y filosófico del sentido de la vida. En la segunda parte (coplas 9-13) el poeta individualiza el discurso a un caso concreto, la vida de su “colega”. Se observa, entonces, cómo García Montero conduce al lector desde lo general hasta lo particular, como así también lo hizo Manrique en sus *Coplas*. Sin

³ El simbolismo mágico del número tres parece inquietar a Borges ya que no deja de mencionarlo en *Para las seis cuerdas*. En “Milonga de Albornoz”, Borges no solamente nos presenta un poema dividido en tres partes, como ya hemos mencionado, sino que además, incluye la tri-repetición del pronombre “Alguien”, escrito al comienzo de los tres primeros versos. Éste no es más que un claro ejemplo de la preocupación que Borges tiene hacia este número. Por eso, tampoco es casualidad que el poeta haya querido que fueran tres los cuchillos que atravesaran el cuerpo de Alejo Albornoz, como se advierte en la quinta y sexta estrofa del poema: “En una esquina del Sur / Lo está esperando un cuchillo. / No un cuchillo sino tres” (J.L. BORGES 2000: 260).

embargo, rompe con el simbolismo mágico del número tres -propio de la Edad Media y la época renacentista. García Montero lo desacraliza e incorpora, una vez más, el número dos: “Pues decidme: la hermosura / de esos dos labios tan bellos [...] No dejó ningún tesoro: / dos jeringas en el suelo [...] porque ya no nacerán / dos manos como las tuyas” (L. GARCÍA MONTERO 2004: 380).

El poeta granadino *deconstruye* las *Coplas* manriqueñas con el propósito de cuestionar todos los valores tradicionales establecidos. Comienza el poema con la misma palabra que Manrique en las *Coplas*. Sin embargo, no lo hace en forma enunciativa o exhortativa, como en el verso manriqueño: «Recuerde el alma dormida», sino que lo hace con una advertencia: «Recuerda si se te olvida / que este mundo es poca cosa». No es un aviso preparatorio, ni una llamada de atención lo que describe García Montero, sino más bien es una insinuación. ¿A qué? Al poco valor y al poco apego que los jóvenes de los ochenta le tuvieron a su época, llamada también del “desencanto”. El poeta no comienza la primera estrofa del poema hablando del paso del tiempo y de las épocas pasadas y gloriosas, como así lo hizo Manrique, sino que emplea el tiempo presente en todo momento para burlarse de la idea del recuerdo como algo permanente y perenne.

Ahora bien, la sentencia: «el tiempo / es olvido y es memoria», que se encuentra en el poema “Milonga de Albornoz” de Borges, no es más que una nueva referencia a lo que también se presenta en Manrique con las *Coplas* por medio de una serie de afirmaciones doctrinales o conclusivas. Es decir, por medio de la sentenciosidad: «como se pasa la vida / como se viene a la muerte / tan callando», «cualquiera tiempo pasado / fue mejor», «pues que todo a de pasar / por tal manera», «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir». Este tipo de sentencias también las encontramos en L. GARCÍA MONTERO (2004: 374), pero en forma de parodia:

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar
que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;

allí los grandes caudales
 nos engañan con halagos,
 y los chicos,
 que explotando son iguales
 las suspensiones de pagos
 y los ricos.

García Montero *deconstruye* la famosa copla manriqueña, «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir», al utilizar no solamente un lenguaje renovado, postmoderno y aparentemente cotidiano, hasta vulgarizado; sino que además cambia la temática de la copla. En otras palabras, para Manrique la copla “nuestras vidas” es un recordatorio del sentido final que adquiere la vida en el individuo. Ahora bien, en el caso de García Montero esta copla deja de ser un sermón sobre el sentido final de la vida, para convertirse en una denuncia de la situación laboral de la España de finales del siglo XX.

El poeta granadino, al parodiar las coplas manriqueñas, lo que busca es desacralizar cada uno de los valores que existen en la sociedad, mostrando así el descontento general ante el aumento del paro en los años ochenta. Llegados a este punto, la pregunta que les podríamos hacer a los estudiantes es: ¿Por qué García Montero escoge las *Coplas* como modelo referente? Según escribe él mismo en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*:

Bajo la calma de las declaraciones y los recuerdos, bajo la prudencia sostenida frente a la cercanía de la muerte, las *Coplas* esconden una época de tensión histórica, las paradojas de dos formas diferentes de concebir el mundo y la individualidad (L. GARCÍA MONTERO 2000: 61).

En las *Coplas*, como él mismo dice, Manrique no quiso defender la importancia del futuro frente a la melancolía del pasado, sino criticar las mentiras del pasado, la fama de los héroes y la cultura clásica que llenaba entonces los versos cortesanos, para identificarlos con las miserias del presente, con la fugacidad del mundo inestable que pasa ante nuestros ojos (L. GARCÍA MONTERO 2000: 69).

Ahora bien, tanto Borges como Manrique destacan la idea de la memoria como algo positivo en el tiempo. Es más, los términos antagónicos de temporalidad y eternidad se

unen en ambos poetas por medio de la memoria, como se observa en Manrique: «Dexónos harto consuelo /su memoria ». O en el caso de Borges, en el poema “¿Dónde se habrán ido”, de *Para las seis cuerdas*: «¿Dónde está la valerosa /chusma que pisó esta tierra, / la que doblar no pudieron / perra vida y muerte perra, [...] -no se aflija. En la memoria...» (J.L. BORGES 2000: 248). Tanto Borges como Manrique coinciden en la idea de ver la vida como un paso hacia la muerte a la que todos llegamos. Por eso Borges, al recordar los versos manriqueños: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir», escribe en “Milonga de Calandria”: «Se cuenta que una mujer / fue y lo entregó a la partida, / a todos, tarde o temprano, nos va entregando la vida».

En las coplas manriqueñas el poeta conduce al lector de lo más general a lo más particular. Es decir, presenta diferentes tópicos como son el *ubi sunt* (¿dónde están?), el *memento mori* (recordad que todos vamos a morir), *ars moriendi* (arte de aprender a morir). Y posteriormente presenta lo particular, la figura de su padre, Don Rodrigo, para remarcar que llegó a la muerte con honor. Esta misma disposición de lo general a lo particular también se observa en *Para las seis cuerdas*. Borges, al igual que Manrique, presenta los temas universales del *ubi sunt*, como se advierte en el poema “¿Dónde se habrán ido?»: “Qué fue de tanto animoso? / ¿Qué fue de tanto bizarro?” (J.L BORGES 2000: 248), el *memento mori* en la “Milonga de Manuel Flores”: «Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente; / morir es una costumbre / que sabe tener la gente» (J.L BORGES 2000: 252). El tópico del *ars moriendi* en la “Milonga de Albornoz”: «Alejo Albornoz murió / como si no le importara» (J.L BORGES 2000: 260). Tras estos tópicos el poeta particulariza cada una de las milongas para relatar la historia de un personaje o compadrito. En “Milonga de Albornoz”, por ejemplo, se describe el testimonio individual de un hombre. El recuerdo de Alejo Albornoz reducido a una milonga. Por eso en lo mínimo, en una milonga, se encuentra para Borges toda la vida de este personaje. Una vida que además no solamente tiene nombre propio: Alejo Albornoz, sino también presencia individual, como se advierte del mismo modo en las *Coplas*, cuando Manrique, al morir su padre, restaura el nombre de don Rodrigo. En el caso de García Montero, el poeta -a diferencia de Borges- parodia el discurso manriqueño. En la primera copla, por ejemplo, L. GARCÍA MONTERO (2004: 374) desvaloriza al mundo: «Recuerda si se te olvida / que este mundo es poca cosa». J.

MANRIQUE (1983: 50), en cambio, a pesar de las constantes alusiones a la fugacidad de la vida, escribe: «este mundo bueno fue / si bien usásemos del / como debemos» . L. GARCÍA MONTERO (2004: 374) *deconstruye* nuevamente la cosmovisión manriqueña al escribir: «Los días, como conejos, / nos llevan en ventolera / al infierno»). Y es que la muerte para Manrique es un estado al que se llega con honor, por eso es vista con un carácter más positivo que el que presenta García Montero.

En cada una de las milongas de *Para las seis cuerdas* la muerte de los personajes o compadritos se produce de forma violenta. Por eso Borges, al querer describir la muerte de los compadritos de la misma manera en que lo hizo Manrique, tuvo que considerar la posibilidad de dotar al personaje de una muerte con dignidad, honor y respeto, como lo fue la de don Rodrigo. Es por esta razón por la que J. BORGES (2000: 260) escribe en la penúltima estrofa del poema “Milonga de Albornoz”: «un acero entró en el pecho / Ni se le movió la cara; / Alejo Albornoz murió / Como si no le importara». Como propone Borges en “Milonga de Albornoz”, Alejo aceptó su destino, su muerte, como también la aceptó don Rodrigo, sin dolor. Borges no quiso que Alejo Albornoz “fuera hacia la muerte”, sino que la muerte fuera a él, de la misma manera que fue a don Rodrigo: «y en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta» (J. BORGES 2000: 260). L. GARCÍA MONTERO (2004: 378), una vez más, como ha estado haciendo a lo largo de todo el poema, parodia esta idea. El poeta, consciente de la importancia manriqueña de hacer que sea la muerte la que vaya hacia el individuo y no al revés, escribe «Y recuerdo la culebra / de la vida, fría, inerte / por su cara, / empapado de ginebra, / esperando que la muerte lo besara» (L. GARCÍA MONTERO 2004: 378). Sin embargo, a continuación añade: «Se lo llevó con desgana / la canción de una ambulancia / malherida» (L. GARCÍA MONTERO 2004: 378-379). García Montero no le ofrece al sujeto literario una muerte con dignidad, honor y respeto, como así lo hizo Manrique y posteriormente intenta Borges. Su personaje muere sin consideración alguna.

Las ocho estrofas panegíricas que aparecen en las coplas manriqueñas (XXVIII-XXXV), como alabanza a la bondad y virtud de don Rodrigo, así como el relato y exaltación de sus hazañas, estaría en estrecha relación con el discurso panegírico que Borges escribe en “Milonga de Calandria” sobre los compadritos: «Hombro a hombro o pecho a pecho, / cuántas veces combatimos. ¡Cuántas veces nos corrieron, / cuántas veces los corrimos!». O en el poema “Milonga de Jacinto Chiclana”: «Entre las cosas

hay una / de la que no se arrepiente / nadie en la tierra. Esa cosa / es haber sido valiente» (J.L BORGES 2000: 282). Borges dota a los compadritos de una de las grandes virtudes que destaca Manrique en el ser humano, la valentía. En García Montero, sin embargo, detrás del coraje mostrado en el sujeto poético se encuentra un elemento más importante con el que vuelve a *deconstruir* el discurso manriqueño: la pasión. El personaje literario que aparece en J. GARCÍA MONTERO (2004: 379-380) no se construye bajo un carácter tan humanista como en el caso manriqueño o borgesiano: «Para el amor marinero, / gobernando en sus pestañas / la pasión. [...] Pero estuvo en la ciudad / y acaudilló los suburbios con la suerte, / y habló de la libertad / hasta ver los ojos turbios / de la muerte». Nótese cómo García Montero sitúa al sujeto del poema dentro de un entorno muy propio de la España de los ochenta y noventa, la ciudad y los suburbios. Dos ambientes donde el sujeto se mueve con total libertad y conciencia crítica.

Ahora bien, volviendo a Borges, lo que pretende el poeta en *Para las seis cuerdas* es reiterar la misma idea que ya le anticipó al lector en su poema “Borges y yo”. El poeta es consciente que su literatura, su escritura -aunque no se reconozca en ella, como nos dice en este último poema- es la que va a perdurar, y eso es lo que se va a recordar del poeta. Al igual que con el paso del tiempo -y el consecuente olvido- lo que se recordará de cada uno de los personajes o compadritos de *Para las seis cuerdas* será el recuerdo de la milonga. Es decir, de la misma manera que Manrique escribe las *Coplas* para restaurar el nombre de su padre y así quedarse en el recuerdo, Borges también escribe *Para las seis cuerdas* con el propósito de que la milonga no sea olvidada en el tiempo, puesto que el tiempo no sólo es olvido, sino también -y lo más importante- es memoria. Es por eso que *Para las seis cuerdas* se ha de ver y entender como una elegía que nos recuerda la idea del *memento mori*, pero no con una visión fatalista, sino como algo positivo, como ya lo anticipó Borges en su poema “La Recoleta” de *Fervor de Buenos Aires*, cuando hablaba de “la dignidad de haber muerto”. El poeta, además, nos recuerda con los dos últimos versos del poema “Milonga de Albornoz”, que de igual manera que la vida pasa, la muerte también llega. Por eso, para Borges, en la memoria se encuentra la eternidad, aquello que es capaz de recordar y reconocer como lo que se ama. Sin embargo, para L. GARCÍA MONTERO (2004: 378), la memoria no es algo positivo, es un recuerdo doloroso. Y es que la muerte no es quien va hacia el sujeto literario del poema,

sino que es él mismo quien se acelera hacia ella. De nuevo el poeta *deconstruye* los versos manriqueños:

Recuerdo que atardecía,
 recuerdo que vi su coche
 detenerse,
 recuerdo la compañía
 de sus ojos en la noche,
 sin saberse
 tras la boca de un gatillo
 que esperaba tembloroso
 y asesino,
 meterse por un pasillo
 de aquel corazón dudoso
 sin destino.

En conclusión, tanto Borges como Manrique escriben coplas en forma de elegía. La muerte de cada uno de los personajes bien puede representar a todas las muertes. Don Rodrigo, al igual que cada uno de los compadritos de *Para las seis cuerdas* es una sola persona pero, al mismo tiempo, forma parte de un colectivo. Es decir, la muerte de un hombre -como ya lo dijo Manrique- desemboca en la mar de todos los hombres, sin condición ninguna. Borges, por su parte, al presentar a los compadritos también los eleva al nivel de la colectividad. Como dijo J.L BORGES (2000: 252) en “Milonga de Manuel Flores”: «Morir es una costumbre». Es un acto convertido en función poética por parte de ambos poetas. Por eso el lector, en la (re)lectura tanto de las coplas borgesianas como manriqueñas, ha de lograr rescatarlas del tiempo y hacerlas presente. De esta manera es como se consigue que (sobre)vivan en su memoria y en la de los lectores, el indiscutible deseo de ambos poetas. Ahora bien, García Montero *deconstruye* en “Coplas a la muerte de su colega” el nivel de la colectividad. De ahí que en el título del poema escriba “su colega”, y no un/el colega. Digamos, por lo tanto, que el principal propósito de García Montero, no es tanto conseguir que el poema sobreviva en la memoria de los lectores, aunque así haya podido suceder para aquellos que

conocen la poesía del poeta granadino, sino más bien cuestionar los valores tradicionales del pasado, burlándose incesantemente de ellos.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor (1960)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *El otro, el mismo (1964)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas (1965)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges. Selected Poems*. Edited by Alexander Coleman. New York: Penguin Books, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: Obra poética*.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Poemas*. Madrid: Visor Libros, 2004.

GARCÍA MONTERO, Luis. *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Editorial Debate, 2000.

JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 2000.

LYON, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia, 1983.

OSTUNI, Ricardo. “El tango. Borges en diálogo con Roberto Alifado”. *Borges y el tango*. Buenos Aires: Ediciones Proa S.A., 2000.

SUSANNA, Álex. “El lugar de la poesía”. *El lugar de la poesía*. Edición de Luis Muñoz. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.

