Anales de Literatura Española
N.º 32, 2020 (SERIE MONOGRÁFICA, 21)

Escribir el límite.
La poesía de Eduardo García

Edición de Pedro Ruiz Pérez

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director
Juan A. Ríos Carratalá

Secretaría académica
Laura Palomo Alepuz

Consejo de Redacción
Miguel Á. Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
M.ª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Helena Establier (Universidad de Alicante)
José M.ª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Renata Londero (Universitá di Udine)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Molla (Université de Pau)

Consejo Asesor
Christine Arkinstall (Auckland University)
Marina Bianchi (Universitá di Bérgamo)
Cathy Jaffe (Texas State University)
Dante Liano (Universitá Cattolica de Milán)
José Manuel Martín Morán (Universitá del Piamonte Orientale)
Gabriele Morelli (Universitá di Bérgamos)
Ermitas Penas Valera (Universidad de Santiago de Compostela)
Carlos M. Pueyo (Valparaíso University)
Montserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Diego Saglia (Universitá di Parma)
Laura Scarano (Universidad Nacional Mar de Plata)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 32 (2020). Serie monográfica, 21

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Escribir el límite. La poesía de Eduardo García

Número monográfico coordinado por
Pedro Ruiz Pérez

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios, sistemas de evaluación y bases de datos: MIAR, RESH-CSIC, LATINDEX,PIO, ISOC, MLA y DIALNET. Una vez efectuados los cambios necesarios a partir de este número, se solicita la incorporación al DOAJ.

Presentación

A partir de 2020, *Anales de Literatura Española* pasa a publicar dos números cada año. El primero, en enero, será de carácter monográfico y el segundo, que aparecerá en junio, misceláneo con una sección de reseñas.

LOS EDITORES

ÍNDICE

Pedro Ruiz Pérez
Para una lectura de Eduardo García 11

Vicente Luis Mora
La formación gradual del pensamiento poético de Eduardo García 17

Ana Rodríguez Callealta
Hacia la «poética del límite»: De *Las cartas marcadas* (1995) a *No se trata de un juego* (1998) de Eduardo García 31

Gilles del Vecchio
La porosidad de la frontera en *Las cartas marcadas* (1995), *No se trata de un juego* (1998) y *Horizonte o frontera* (2003) de Eduardo García 57

Ana Belén Cánovas Vidal
«Sueñan los violines»: sonidos, ecos y silencios que rasguean la poesía de Eduardo García 73

Nuria Rodríguez Lázaro
Acerca del discurso poético amoroso de Eduardo García 85

Pedro Ruiz Pérez
Al fondo del poema. La mirada metapoética de Eduardo García 99

Antonio Luis Ginés
El recado de la escritura (Apuntes desde el taller) 119

Ana Isabel Martín Puya
Escribir un poema (2000): didáctica para una poesía contemporánea desde (y hacia) la propia poética 127

Javier Mohedano
«Sólo quiero dejarme vivir entre las cosas»: compromiso como extraversión en Eduardo García 147

Erika Martínez
Lógicas del otro lado: epifanía y pensamiento en los aforismos de Eduardo García 159

Federico Abad
Noticia sobre la correspondencia literaria de Eduardo García (verano 2004-verano 2006) 171

Jon Kortazar
Unión de contrarios en la poesía de Eduardo García 187

Normas para la presentación de originales 199

Para una lectura de Eduardo García

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

En un horizonte afortunadamente en cambio, el estudio de la poesía contemporánea sigue arrastrando algunos lastres. Aunque la observación es más aplicable en el entorno relacionado con la enseñanza, desde los manuales de historia literaria (si alcanzan a los años más recientes) a los programas docentes, aún mantienen peso en el imaginario crítico los habituales cortes historiográficos, en gran medida como proyección de la ordenación académica de la poesía de postguerra, cuando no se imponen transitoriamente los esquemas y valores de una apuesta antológica. La reducción a la seguridad de un concepto (de generación, de escuela, de tendencia…), cuando no responde directamente a intereses estéticos o corporativos, aparece como antídoto al vértigo que produce una multiplicidad aún sin decantar. Su consecuencia es la categorización crítica de la poesía en nociones colectivas, identitarias, cuando la singularidad es uno de los valores esenciales de una verdadera voz poética. Quien no se adscribe no sale en la foto. Con muy escasas excepciones, apenas se reconoce la existencia del poeta resistente al encasillamiento; menos aún se atiende críticamente a su individualidad y a lo distintivo de su obra.

Pocos poetas en las cuatro últimas décadas en España presentan condiciones más propicias que Eduardo García (1965-2016) para reducir la excepcionalidad de un acercamiento crítico específico y balancearla hacia lo que debe constituir la normalidad. Sin duda, lo temprano de su fallecimiento proporciona el indeseable elemento del cierre irremisible de una obra. Esta circunstancia, sin embargo, no puede ocultar o distorsionar la realidad de que al alcanzar la cincuentena el poeta había forjado una voz inconfundible. Su poesía, con sus elementos de polifonía y de dialéctica exploración de parcelas estéticas, aparentemente inconciliables, resultaba identificable en su materia y en su forma, en su mundo temático y en su formulación lírica. La inclusión en una serie de antologías de naturaleza dispar y propuestas divergentes es un

indicio de una condición poliédrica e irreductible a una única mirada, además de una forma de reconocimiento, paralela a la representada por unos premios tan importantes en número como en prestigio. La publicación de su poesía completa en 2017, en un volumen que reunía sus libros anteriores más dos poemarios inéditos en los que estaba trabajando, manifiesta lo orgánico de una producción viva, la coherencia de una trayectoria y el valor de los territorios abiertos, sin que la labor de revisión que el propio poeta pudo llevar a cabo fuera el factor de más peso en la formación de esta imagen. Sí lo fue en gran medida, y un componente decisivo de un perfil singular, la reflexión que este profesor de filosofía incorporó como parte sustancial del conjunto de su escritura. La dimensión reflexiva de sus poemas, desde sus primeras entregas, no se limita a algo parecido a lo meditativo, sino que explota la noción de espejo en una escritura siempre consciente de sí misma, de su condición, de sus propósitos y de su materia. La vertiente más contemplativa y moral cristaliza en la práctica del aforismo, un modo compendiado de concentrar el pensamiento que, por ello y por la intensidad dimanante de su brevedad, diluye las fronteras entre la prosa y el verso. Directamente en prosa el poeta despliega la consciencia de su actividad ya sea en manifestaciones privadas o publica(da)s, ya sea en un aparentemente liviano manual de escritura, ya sea en la condensación de una poética en todo el sentido de la expresión.

Lo que Eduardo García siempre llamó su «ensayo» mientras se gestaba, lo que cuajó en el sistemático volumen de *Una poética del límite* (2005), respondía a un proceso de indagación, de inquieta exploración de los espacios más allá de los límites y de las fronteras, que acompañó de manera constante los pasos de sus versos, nunca perdidos y siempre inspirados. El ejercicio de clarificación que, sin duda, supuso aceptar la propuesta de trasladar a un texto formativo el taller del escritor decantó el proceso y actuó de activo catalizador en lo que fue conformándose como una sólida estructura, en la que el pensamiento se nutrió del ejercicio del verso, en tanto que la poesía se robustecía con la reflexión, sin perder emoción ni cordialidad. Como ahora queda de manifiesto para un círculo más amplio que el de sus allegados, hasta la comunicación personal del poeta se vio cruzada por esta continua atención a su práctica creativa, y quizá fue en ese espacio en el que Eduardo García confirmó que la normalidad del tono propicia la cercanía sin una renuncia a la profundidad. Ambos elementos se nos imponen como rasgos característicos de su poesía y justificantes de la atención crítica individualizada que le corresponde. La referencia a una comunicación personal nos sitúa en la peculiaridad de la que aquí proponemos.

El presente monográfico tiene su raíz en el coloquio internacional celebrado en Córdoba los días 17 y 18 de octubre de 2018, cuyos debates y la

reflexión resultante acabaron de moldear los trabajos que ahora se reúnen. Como no podía ser de otro modo, sin renunciar al rigor crítico de su obra, la reunión tuvo una vertiente de homenaje a la figura de Eduardo García y su fecunda labor en el entorno de la poesía cordobesa. En esta clave concitó a filólogos, críticos literarios y poetas en muchos casos unidos por vínculos de amistad y afinidades electivas, que dejaron constancia de la gran talla humana e intelectual estrechamente ligada a una escritura cada vez más reconocida. También por ello las sesiones estrictamente académicas se complementaron con las poéticas, en particular con un recital de amplia participación andaluza y cordobesa en particular, que visibilizó el papel de Eduardo García en la proyección nacional justamente ganada por los poetas de su generación en esta ciudad. Algo de ello permanece en los textos que presentamos, unidos por el convencimiento crítico del valor de su obra, pero desplegados en una variedad de perspectivas de trabajo, desde las más estrictamente analíticas a las que incorporan un valor testimonial, con una buena porción de ellos que combinan ambas perspectivas, siempre con la voluntad de ofrecer vías para una lectura más profunda de la diversidad de niveles de significación en una producción tan compleja como coherente. Así se aúnan en el conjunto el acercamiento cordial, y hasta cómplice, y la necesaria distancia crítica, con el resultado de una propuesta de lectura de la obra de Eduardo García fiel a sus rasgos, al señalar las líneas que la articulan sin detrimento de la riqueza de perspectivas que ofrece.

Como no podía ser de otro modo, un grupo de textos asumen como eje la rica y profunda veta teórica del poeta, manifiesta en estrecha sintonía en el trasfondo de sus versos y en los textos más explícitamente orientados a ese plano, bien para hacer algo más accesible la práctica de la escritura, bien para desde la consciencia de lo realizado ofrecer nuevos horizontes y no sólo para su escritura propia. El trabajo de Vicente Luis Mora se plantea, justamente, indagar en estas líneas de conexión, en tanto sendos trabajos de Antonio Luis Ginés y Ana Isabel Martín Puya penetran en el valor de su manual para poetas noveles y en sus implicaciones conceptuales y estéticas, complementados con el trabajo de Pedro Ruiz Pérez sobre la presencia de estas reflexiones en los poemas y el modo en que retroalimentaron la formulación de sus principios estéticos. El primer texto mencionado sirve de puerta de acceso a una obra en la que pensamiento y poesía se funden hasta hacerse indistinguibles en un discurso de ambición cumplida; los tres restantes se disponen en parte atendiendo a la cronología y a la posición axial de la dimensión reflexiva y en parte en atención a la prioridad de la vertiente creativa de la escritura poética.

Al análisis de esta última dimensión se dedica otro bloque de trabajos. Dos de ellos, los de Ana Rodríguez Callealta y Gilles del Vecchio, inciden en las líneas de desarrollo que enlazan los poemarios de Eduardo García, en particular hasta la deriva adoptada entre la redacción de los dos ensayos en prosa. Los otros dos, a cargo de Ana Belén Cánovas Vidal y Nuria Rodríguez Lázaro, plantean también esta conexión, ahora a través de la iluminación de dos aspectos, uno más formal, como el musical, y otro más temático, como el amor, que se descubren como significativas constantes de esta escritura. La aproximación critica de Javier Mohedano al significado que adquiere la noción de compromiso en la escritura previa a la evidencia de *La hora de la ira* (2016) complementa los análisis previos, ahora desde la relación que se puede descubrir entre esta actitud y la formulada en los textos de alcance más conceptual. Finalmente, los trabajos de Erika Martínez y Federico Abad permiten integrar en el conjunto de la obra de Eduardo García y la propia figura del poeta dos vertientes distintas, pero en estrecho diálogo con las demás: de un lado, la sintética formulación de los aforismos, condensación última de pensamiento poético, y del otro la textualización de un diálogo interpersonal pero estrechamente poético, tanto por la materia de las reflexiones como por una concepción de la amistad como obra de arte, cuidada con tanto mimo y densidad como los propios versos.

La combinación de lectura analítica y de síntesis en clave argumental ofrece, a nuestro juicio, una visión orgánica de la obra de este creador, en la que destaca un proceso de profundización resuelto en un viaje intelectual y poético hacia lo más profundo, en un desplazamiento constante y sin rupturas. En él se aprecia la germinación de lo que ya estaba latente en sus versos iniciales y, desde el otro extremo, el modo en que la trayectoria creativa va incorporando esos elementos, sin renunciar a los que dieron forma a su expresión inicial. En poco más de veinte años, Eduardo García trazó un itinerario que tiene tanto de personal como de representativo de la dinámica poética de esas décadas, las que llevaron desde las últimas manifestaciones del siglo XX a las características del primer tramo de la centuria actual. Acceder a esta obra, quizá a la luz de las propuestas que aquí se formulan, constituye una experiencia estética y de conocimiento para cualquier lector, pero también para el interesado en la materia; una buena atalaya para vislumbrar algunas claves de referencia en el desarrollo de la poesía en el último cuarto de siglo.

Queden las palabras finales para dejar constancia de que toda esta empresa colectiva ha sido posible gracias a una serie de colaboraciones que acceden a las aportaciones aquí representadas y que en gran medida la sustentan. Hay que comenzar mencionando el apoyo y la implicación de Luis Alberto de Cuenca,

Aurora Luque y Antonio Lucas, amigos de Eduardo y que no pueden ser definidos solo como poetas y críticos de relieve. A su lado, la generosa complicidad del equipo de investigación de Ameriber, de la Université Bordeaux Montaigne, cuya responsable logró superar el nivel de su ayuda material con el de los trabajos gestados en las universidades francesas. Y, de manera particular, a Rafaela Valenzuela, compañera de vida de Eduardo y con un saber de poesía tan alto, que solo lo iguala el de su sutil discreción, también ahora desde la dirección de la asociación «Casa en el árbol», dedicada al conocimiento y la difusión de la obra del poeta. Mención aparte merece la impagable disposición con que los responsables de *Anales de Literatura Española* acogieron y propiciaron esta publicación; personalizarlos en Enrique Rubio Cremades y Juan A. Ríos Carratalá es una forma de agradecimiento a todo un equipo. Confiamos en que las páginas que sigan correspondan mínimamente con todo ello.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 17-30

Research Article

La formación gradual del pensamiento poético de Eduardo García

The progressive formation of Eduardo García's poetic theory

Vicente Luis MORA

Authors:
Vicente Luis Mora
UNIR (Universidad Internacional de la Rioja)
vicenteluismora@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2718-4685

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Mora, Vicente Luis, «La formación gradual del pensamiento poético de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 17-30.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.01

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

El pensamiento poético de Eduardo García (São Paulo, Brasil, 1965) sufrió cambios y evoluciones a lo largo de los diferentes períodos de su vida, aunque un suelo común de diálogo entre irracionalismo poético y racionalismo filosófico puede detectarse con facilidad. En este artículo analizaremos la importancia de sus primeros trabajos teóricos y su libro sobre escritura creativa, *Escribir un poema*, para determinar su importancia en el ulterior desarrollo de su poética personal.

Palabras clave: Eduardo García; poética; irracionalismo; racionalismo

Abstract

The poetic thought of Eduardo García (São Paulo, 1965) suffered some changes and evolution across the different periods of his life, notwithstanding a common ground of dialog between poetical irrationalism and philosophical rationalism is easily detectable. In this article we will examine the importance of his early theoretical effort and his book about creative writing, *Escribir un poema*, in order to fix their role in the subsequent development of his personal poetics.

Keywords: Eduardo García; poetics; irracionalism; racionalism

La pedagogía de la escritura como teoría poética

El poeta es un lector crítico de su propia obra […]
Eduardo García (2000: 29)

El lector que acuda a la obra de Eduardo García (São Paulo, 1965 – Córdoba, España, 2016) a través de *La lluvia en el desierto* (2017) o de su ensayo *Una poética del límite* (2005) puede quizá llevarse la equivocada impresión de que García fue siempre un decidido partidario de la mezcla de componentes irracionales en el poema, o que fue constante en su obra el entendimiento del trabajo poético como un catalizador de elementos donde los principales trabajos tienen lugar en el inconsciente, tanto en la parte no racional del escritor al escribir, como en la del lector al recibir los símbolos y arquetipos durante la lectura. Sin embargo, los señalados fueron hitos tardíos de un proceso de reflexión alargado en el tiempo y que tomó cuerpo en una etapa ya adulta de la vida del poeta, en la que el elemento irracional sí llegó a tener un hondo calado, transmutado en una evidente preocupación teórica y en una no menos rastreable dedicación práctica.

Tras realizar ya un desmenuzado análisis de la teoría y la poética de madurez de Eduardo García en un extenso trabajo reciente (Mora, 2017), creo pertinente ahora examinar los textos anteriores a *Una poética del límite*, con el fin de examinar los antecedentes de ese ensayo y la progresiva creación de su sistema de pensamiento; un sistema que, por su solidez y su impecable desarrollo teórico, constituye uno de los puntales de la reflexión poética española reciente. En este sentido, una relectura de la primera edición de *Escribir un poema* (2000), el manual de escritura creativa que Eduardo García publicara por encargo de la editorial madrileña Fuentetaja, convierte en demostrable esa intuición antes apuntada de la creación tardía de su propia mitocrítica, intuición que, antes de una convicción surgida del estudio, fue el fruto de las largas conversaciones que mantuve con el autor. El inconsciente y la imaginación simbólica a través de la mitocrítica llegaron tardíamente a Eduardo García, y creo que su principal valedor fue el escritor y psicoanalista Ángel Zapata, amigo íntimo del poeta desde sus últimos años de estudiante en Madrid, y que ya aparece citado en *Escribir un poema* (2000: 98), donde se cita un fragmento del libro *La práctica del relato. Manual de estilo literario para narradores* (1997) de Zapata. Pero, valga la imagen psicoanalítica, el triunfo esplendoroso del elemento irracional en Eduardo García no llegó sin cierta «resistencia» a la terapia. La poderosa parte racional del autor de *Las cartas marcadas*, sólidamente asentada y desarrollada por sus luengos años de estudio y enseñanza de la filosofía occidental, ofrecieron durante lustros un muro poco poroso a las fertilidades de lo irracional. De hecho, el autor reconocería más tarde que «al

concluir mi primer libro sentí que el realismo estricto me limitaba, sofocaba voces que latían en mi interior» (2001:59); en sentido similar se expresaría el poeta más tarde, en el recorrido por su obra que realiza en «Prólogo del autor» (2017:25), incluido al frente de su obra completa.

Como he apuntado, *Escribir un poema* nos brinda bastantes claves acerca de la evolución del pensamiento teórico de Eduardo García. Para empezar, ni Sigmund Freud, ni Carl Gustav Jung son mencionados en ningún momento del libro, dato que creo revelador, a la vista de la importancia que tendrán pocos años –o quizá meses– más tarde. Aunque en el manual se hacen muchas referencias al inconsciente y la imaginación, estos conceptos siempre son aludidos en un sentido estrictamente lírico, a través del surrealismo francés o de citas acerca del origen irracional de la idea poética a cargo de poetas conocidos. Utilizo esta expresión, «origen irracional», porque la palabra «inspiración» despertaba, quizá con razón, la susceptibilidad pedagógica de García, quien, temiendo las posibles resonancias pseudo-románticas que la palabra «inspiración» pudiera causar en los jóvenes aprendices de poeta –obvios destinatarios de su manual–, prefería utilizar términos tomados de la psicología, como «incubación» (2000:65) de las ideas. El surrealismo se aborda en *Escribir un poema* con rigor y profundidad, pero más como un movimiento literario histórico que como fundamento de toda creación poética, idea que se desprende con claridad de su ensayo cinco años posterior. Incluso en el manual asistimos a una viva defensa de un poema de Luis Rosales como «realista» (2000:125) y como modelo de escritura en correlato objetivo, *à la* Eliot. No es que el poema de Rosales titulado «Porque todo es igual y tú lo sabes» no sea un poema realista, que lo es; simplemente me limito a enfatizar el énfasis de Eduardo García en su condición de ejemplo a seguir, de recomendación prescriptiva para jóvenes poetas, pudiendo haber escogido otros poemas más oníricos o lingüísticamente desbordados del autor de *La casa encendida*.

No es necesario recalcar la importancia de las preceptivas poéticas, su huella en la práctica y en la teoría de las diferentes épocas de cada literatura nacional y su impacto a la hora de establecer los cánones de cada tiempo (Guerrero, 1998:130 y ss.), incluido, por supuesto, el caso español (Sebold, 2003; Ruiz Pérez, 2003). De las poéticas clásicas y antiguas nos ha quedado el concepto de *poética*, que suele aplicarse hoy al marco conceptual utilizado por un poeta, ya sea para un libro, o para definir los elementos centrales de su trayectoria poética. Tomás Segovia lo explicaba de este modo en *Poética y profética* (1985:426):

> Empleo la palabra 'poética' en el sentido, aproximadamente, en que Bachelard habla de una poética del espacio o de una poética de la ensoñación; pero

> también en el sentido en que se habla de la poética de un poeta, que no es lo mismo que su filosofía o que sus posiciones políticas, ni siquiera lo mismo que su estética: es la simple coherencia de sus actitudes prácticas ante la poesía, la interpretación que está implicada, no en sus teorías sino en su hacer, de la poesía tal como la encuentra a su alrededor, precediéndole y acompañándole.

Eduardo García, quien al comienzo de su propia preceptiva (2000:15) confiesa al lector que ha recorrido sin demasiado éxito antiguos tratados de retórica para encontrar buenos consejos sobre la escritura poética y sus pasos previos, era sabedor de la trascendencia de las poéticas y de su valor en el campo literario –cita incluso la *Querelle des anciens et des modernes* (2000:32)– y. por tanto. consciente también de que al marcar la suya no podía abandonar, por más que hiciese un ejercicio de exterioridad y de pedagógica puesta a disposición de sus conocimientos, el instinto natural de difundir sus propias ideas sobre la creación poética y su amplio conocimiento de la Estética, materia que había estudiado y enseñado durante lustros como profesor de filosofía.

Por eso creo que releer ahora su preceptiva arroja luz sobre la evolución de su pensamiento con los años, y, en consecuencia, sobre el ejercicio práctico del mester. Las recomendaciones hechas a ese *tú* joven, a quien Eduardo García habla en todo momento con la proximidad pedagógica de la segunda persona del singular, muestran a las claras la visión del hecho poético que el autor tenía alrededor de 1999, y que luego irá evolucionando con los años y las lecturas. Por ello es significativa la elección de poemas completos incluidos como ejemplos firmados por vates contemporáneos, entre ellos textos de Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Felipe Benítez Reyes, Luis Alberto de Cuenca o Luis García Montero, que apuntan a una dirección estética muy concreta, la poesía de la «otra sentimentalidad» (Roso, 1993), luego conocida como «poesía de la experiencia», línea que el poeta pronto abandonaría, tras haberla cultivado en sus primeros libros[1]. Esa elección de poemas es significativa porque el propio autor había reconocido páginas antes que «el poeta *dialoga* con los demás poetas» (2000:30), así como sus obras, de modo que esas inclusiones ejemplificadoras son otras tantas formas de diálogo. También es revelador leer ahora algunas recomendaciones contenidas en *Escribir un poema*, y advertir que los libros posteriores del poeta no siempre se ajustan a ellas. Por ejemplo, dentro del apartado que Eduardo García dedica al control del énfasis en el texto, el autor declara tajantemente al examinar un poema de Pedro Salinas que «la

1. Luis Antonio de Villena, al reseñar *No se trata de un juego* en 1998, ya advierte que «Eduardo García forma parte de un inaugural grupo de jóvenes poetas cordobeses, muy prometedores […] que […] están intentando –más o menos decididamente– promover ese cambio dentro del realismo» (2000: 183).

exclamación ha caído en desuso», y enfatiza con cursivas al recomendar que «*En general, yo de ti trataría de evitar los signos de exclamación*» (2000:146). Sin embargo, la apertura del vate en los años posteriores a dimensiones más *anchas* de la poesía –tanto en el sentido estético, como incluso en el sentido versal y métrico de la expresión–, hace que esos consejos que ofrece a los jóvenes no siempre encuentren cabida en su propia obra. En poemas de redacción posterior al manual vemos cómo el poeta se ha desasido de sus propios consejos y se ha dejado llevar por sus pulsiones, tanto desde la semántica como desde los signos ortográficos. Sólo tres años después el poeta publica en la antología *En pie de paz. Escritores contra la guerra* (2003), que Javier Fernández editó en Plurabelle, el poema «La condena» (2017:399), cerrado con este verso: «¡Buenas noches tengáis los amos de la Tierra!». Y otros ejemplos podemos encontrarlos en poemas como «Pasajero del futuro (Fábula de las cabezas dislocadas)» (2017: 418-420), fechado en noviembre de 2010, o en el poema «El banquete desierto», incluido en *Duermevela* (2014), donde leemos:

> esta mañana en el cristal, ¡regresa!, ¡vuelve!,
> pero se anuncia el luto en el mantel
> sin una gota de cerveza
> que acuda a salpicarlo, ¡alegría! (2017:306).

La preceptiva retórica propuesta por Eduardo García queda en parte superada por su poética posterior, algo natural en un poeta inquieto y preocupado por mejorar y aprender, y que decidió no negarse ninguna posibilidad de crecimiento, tanto en lo personal como en lo intelectual. De hecho, pese a que *Escribir un poema* es un excelente manual de escritura creativa, de lo que dan cuenta no sólo su valioso contenido, sino sus reediciones y su difundido empleo –explícito o no– en talleres impartidos por toda España, el modelo de escritura poética que de él se desprende es un modelo contenido, realista –pese a la diversidad de poemas y poéticas citados–, eficaz, inteligible, más parecido a los poemas de Eduardo García anteriores a 1998 que a *No se trata de un juego*, donde se comienza a abrir la estética a los imaginarios de la fantasía, y, sobre todo, es un modelo muy divergente de *Horizonte o frontera* (2003) y sus libros posteriores, en los que la pulsión irracional predomina última y triunfantemente sobre los esquemas anteriores, en cuyos embriones se notaba cierto agarrotamiento de los deseos internos, mostrados después sin tapujos –«Ese viento obstinado era deseo» (2018:24), escribe Andrés Neuman en «Viento obstinado» un poema dedicado a la memoria de Eduardo García–. La liberación de los archivos conflictivos del inconsciente del poeta, tanto a través del psicoanálisis leído y estudiado, como mediante la terapia práctica en la vida real, tuvieron efectos benéficos tanto en su persona como en su obra

poética y ensayística, como tuvimos ocasión de ver y constatar quienes tuvimos contacto con él a lo largo de muchos años.

A lo inconsciente por lo simbólico

Cuando en *Escribir un poema* se ejemplifican los procedimientos compositivos mediante obras de poetas más abiertos a lo irracional, también la preceptiva de Eduardo García parece abrirse a esa sensibilidad (2000:34, 59). Así, al comentar una estrofa de Antonio Gamoneda, leemos:

> De hecho, 'amor' y 'libertad' son los dos grandes polos significativos de la estrofa, las zonas de fuerza de las que brota la emoción. Es natural que el poeta recalque las palabras «libertad» y «aman» / «amo». Su repetición martillea nuestro inconsciente, proyecta con más viveza sobre nuestro lado irracional esas dos obsesiones que recorren de principio a fin estos versos. Nos dirige a la comprensión afectiva del núcleo del poema (García, 2000: 201).

Y también en las indicaciones generales, cuando el poeta se libera de la necesidad de tener que citar ejemplos, su pensamiento se eleva y se vuelve más complejo, recuperando en lo racional al filósofo y en lo poético a la parte más onírica e inconsciente. Por ejemplo, al explicar la importancia de las metáforas y las imágenes, les atribuye nada menos que la condición de corazones del poema, una de sus partes más esenciales (2000: 205), y «su más valioso instrumento» (2000: 206), y a continuación las caracteriza como «asalto repentino a nuestro pensamiento racional», apelando al «giro insospechado que dan a la realidad común» (2000: 206). Un poco más adelante dice que «la metáfora (al igual que la imagen) brota de nuestra parte más primitiva (que es, precisamente, la afectividad irracional)» (2000: 210). De forma sintomática, aparecen citados versos de Gamoneda y Blanca Andreu como modelos de metáfora y de Vicente Aleixandre y Juan Carlos Mestre como ejemplos de imágenes poéticas. Aunque se pone como índice de «exceso» (2000: 214) metafórico el comienzo de las *Soledades* de Góngora, el poeta acaba rendido al comentar alguno de los hallazgos gongorinos, como no podía ser de otro modo. Lautréamont, Reverdy, André Breton y Louis Aragon son citados como referentes prácticos y teóricos. Para Eduardo García, «*lo que representan las imágenes es la emoción misma del poema.* Son proyecciones imaginativas de su emoción (no de su pensamiento racional)» (2000:238, énfasis del original). Los tajantes calificativos y las campanudas declaraciones emitidos sobre las metáforas y las imágenes, así como las lecturas realizadas y ofrecidas como muestra, revelan a nuestros ojos actuales el giro que también se estaba dando en la propia concepción poética de Eduardo García, mutación gradual que fructificaría pronto en un artículo publicado en la revista *Hélice*, que examinaremos a continuación, y en el tono visionario de

su poemario *Horizonte o frontera*. El poeta va deslizando en *Escribir un poema*, consciente o inconscientemente, algunas de sus crecientes certidumbres respecto a la importancia de lo simbólico y lo irracional en el poema, y sólo cuando desciende a lo concreto regresa a ejemplos relacionados con su poética anterior, que ya comenzaba a dejar hueco a lo alucinatorio, a través de la recepción de la literatura fantástica hispanoamericana (Cortázar y, especialmente, Borges) en los poemas de *No se trata de un juego* (Neuman, 2004: 12). Una fantasía que, en la línea de Judith Butler, puede expresarse como «parte de la articulación de lo posible: nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad, lo que no está todavía actualizado o lo que no es actualizable» (Butler, 2006: 51). En la poética de Eduardo García no hay transiciones bruscas, hay más bien gradientes estéticos que van cediendo o que entran poco a poco en la poética, de modo que, leída ahora de una sentada su poesía completa, *La lluvia en el desierto* (2017), puede verse una especie de curva descendente de realismo y narración que se alterna con una ascendente de irracionalismo y celebración.

Ese diálogo entre fuerzas se aprecia a la perfección en *Escribir un poema*, donde los ejemplos realistas y de línea figurativa pueblan las primeras dos terceras partes del libro, mientras que el último tercio –un auténtico festín de incursiones en las poéticas surrealistas y de citas alucinadas, cerrado con un fragmento visionario de *Piedra de sol* de Octavio Paz– muestra a las claras la futura dirección del pensamiento y el hacer del poeta. En realidad, la evolución interna de *Escribir un poema* es casi un retrato a escala de la obra poética de Eduardo García, quien, partiendo del figurativismo, llega a construir una voz visionaria de hondo calado en el último tercio de su vida.

De camino al límite

el secreto temblor del bosque de símbolos
Eduardo García (2017:29)

En la poesía de Eduardo García a partir de *No se trata de un juego*, incluyendo algunos poemas de este libro, como «La lluvia en el desierto», la utilización del símbolo no se acomoda a los aspectos palpables o populares de las cosas, sino que, como decía Bousoño, «el plano real sobre el que se halla el símbolo instalado no es nunca un objeto material [...], sino un objeto de índole espiritual, y en consecuencia los límites de este serán brumosos» (1952: 102), de modo que en su interpretación por el lector resta un amplio margen para el complemento creativo, dentro de los esquemas planteados por Scheleiermacher, Jauss o Gadamer. El símbolo pasó en su obra de ser una preocupación intuitiva al objeto de una investigación verificada mediante la teoría y mediante la práctica,

proceso en el cual fue determinante la amistad de Eduardo García con el escritor, crítico y psicoanalista Ángel Zapata, gracias a cuyas recomendaciones fue afinando sus lecturas en materias como los símbolos arquetípicos y las resonancias inconscientes del lenguaje. No por casualidad *Una poética del límite* (2005), el gran ensayo de Eduardo García sobre la poesía y la teoría del símbolo estético, está dedicado a Ángel Zapata y recoge algunas ideas de un ensayo de Zapata sobre el cuento, *El vacío y el centro* (2002), publicado en la misma editorial y colección de Fuentetaja donde había aparecido *Escribir un poema*. El nuevo horizonte que se abre en Eduardo García tras completar su formación «racional» filosófica con el legado «irracional» que recibe, procedente tanto del surrealismo en cuanto que práctica literaria como de la mitocrítica de Jung, generan en él un mayor espacio de ejercicio estético que, como hemos dicho, comienza a dar sus frutos en *Horizonte y frontera* y se extenderá hasta sus últimos libros publicados (Mora, 2016:292).

La necesidad de cohonestar esas dos líneas de pensamiento que dialogaban en su interior es quizá una de las explicaciones de la escritura de *Una poética del límite*, un trabajo denso y bien argumentado que le llevó mucho tiempo componer a su autor. Hubo textos anteriores que dejaban sentir su evolución, como una reflexión sobre César Vallejo contenida en un volumen colectivo[2], la poética de Eduardo García contenida en *La lógica de Orfeo* (2003) de Luis Antonio de Villena –confróntese la lectura de Jiménez Millán (2005) de *Horizonte o frontera*, realizada desde esa poética–, y, sobre todo, su artículo «Reencantar el mundo (para una poética en marcha)», publicado en la granadina revista *Hélice* (n.º 14, 2001), y que constituía una especie de avance del contenido del futuro ensayo, aunque este por entonces ni siquiera era vislumbrado por Eduardo García como posible libro. Fue precisamente a raíz de la escritura de este artículo y de su repercusión y ecos cuando Eduardo García comenzó a pensar en la pertinencia de desarrollar y articular las ideas contenidas en él. Por este motivo, una lectura actual de este sólido y argumentado artículo no sólo

2. Al serle solicitado un poema favorito y las razones del aprecio, dentro de un volumen claramente alineado en la línea de la poesía de la experiencia (publicado en Renacimiento, dedicado a Javier Egea y coeditado por uno de los fundadores de la *otra sentimentalidad*, Álvaro Salvador), Eduardo García escoge, significativamente, el poema de César Vallejo «Considerando en frío, imparcialmente». Tras desdeñar la acrobacia vanguardista sin objeto, García aclara que «en estos versos» de Vallejo, «la audacia en la exploración de las posibilidades del lenguaje no degenera en mero juego verbal, sino que está al servicio del sentido» (2004: 143), declarando sin ambages, muy en la línea de su ensayo publicado el año siguiente, cuál es «el objetivo irrenunciable de la poesía», que no es otro que «desbordar los límites habituales del lenguaje para 'dar a entender', en clave simbólica, lo inefable» (2004: 143).

desvela claves transversales de la poética personal de Eduardo García, sino que tiene además un valor testimonial de primer orden para apreciar la evolución intelectual entre el autor de *Escribir un poema* y el de *Una poética del límite*. El discurso, abandonado el marco de la preceptiva, se inserta en un tejido más filosófico y ensayístico, donde ya no se quiere enseñar pedagógicamente, sino *mostrar*, dar muestra del pensamiento en proceso. Una «poética», sí, pero en el sentido individual de balizamiento del propio itinerario teórico.

Es significativo del antes aludido cambio de orientación estética el hecho de que en «Reencantar el mundo (para una poética en marcha)», publicado un año después de poner como modelo repetido del mester lírico a Jaime Gil de Biedma en *Escribir un poema*, y de reproducir en el manual varios de sus versos y poemas –2000: 75, 165, 202, 221-222–, leamos en la nueva poética en marcha que «*Naturalidad* […] no equivale necesariamente a *coloquialismo*. Ni hay razón para que el poeta contemporáneo restrinja su imaginario lírico al ámbito de la *cotidianeidad*. Esos registros», añade Eduardo García, «son tan sólo una parte del vasto territorio que se extiende ante un poeta realista», para acabar diciendo que «El acierto con el que supieron manejarlos poetas de valía como Jaime Gil o Ángel González no debe cegarnos a otras muchas vías de indagación poética» (2001: 58). La desaparición de Gil de Biedma como referencia culmina en *Una poética del límite*; mientras que en la bibliografía final de *Escribir un poema* se citan dos libros del autor barcelonés, en la bibliografía del ensayo de 2005 su eco teórico se ha volatilizado. Eduardo García está ahora, tanto poética como teóricamente, en otra cosa, en otra casa, más encendida: la de un pensamiento propio y ambicioso, donde los antiguos ecos han dejado espacio a tratamientos poéticos de mayor vuelo. Eduardo García ha abandonado la figuración para aventurarse en una poesía de la indagación (Mora, 2006:119 y ss.) de dimensiones muy diferentes.

En «Reencantar el mundo (para una poética en marcha)» se adelantan varios de los temas, subtemas e incluso tonos que Eduardo García desarrollará en *Una poética del límite*. Por ese motivo hay que poner un poco en cuarentena esta declaración contenida en el «Prólogo del autor» a *La lluvia en el desierto*:

> Al concluir el ciclo sentí la necesidad de escribir un ensayo en donde dar forma a las reflexiones que dieron lugar a ambos libros. Nació así *Una poética del límite*, título al que remito al hipotético lector interesado en ahondar –más allá de este breve prólogo– en la vertiente reflexiva de mi obra. Tuve que encerrarme dos años para pensar tanto qué había escrito hasta entonces como qué deseaba escribir. El libro me permitió al fin suturar la herida entre mis dos pasiones, hasta ese momento en conflicto: la palabra y el pensamiento. Paradójicamente encontré entonces el camino para escribir sin apenas pensar, la fuerza y el convencimiento para confiar a ciegas en la intuición (García, 2017:26).

En realidad, Eduardo García estuvo al menos cuatro años escribiendo sobre estas cuestiones, como muestran los paralelismos entre los apartados del artículo aparecido en *Hélice* en 2001 y algunos subapartados del libro finalmente publicado en Pre-Textos. A continuación, establecemos la correspondencia entre los temas tratados en uno y otro:

«Reencantar el mundo (para una poética en marcha)», 2001	***Una poética del límite*, 2005**
Misterio poético vs. razón instrumental (o el oficio de poeta en la era de Internet) (2001: 57)	El poder de la imaginación (2005: 55-63) «Hechicería evocatoria»: una fusión (2005: 192-196)
La herencia ilustrado-realista (2001: 58)	Una lectura ilustrada de lo fantástico (2005: 127-138)
Abrir fronteras al lenguaje (2001: 58)	Dilatar la noción de «realidad» (2005: 63-72)
Un realismo visionario (2001: 59)	Realismo visionario y cuento neofantástico (2005: 107-113)
Revelación profana e *introspección*: un giro del objeto al sujeto (o cómo «reencantar el mundo» desde las ruinas del racionalismo positivista) (2001: 61)	– Introspección vs. trascendencia (2005: 37) – Conciencia simbólica: reencantar el mundo (2005: 245-259)

Ideas como la «delicada fusión» (2001:60) entre poesía y género fantástico están desarrolladas en el ensayo posterior cuando se esclarecen «los vastos horizontes abiertos a la escritura en virtud de la *fusión*» (2005:72). Una «fusión de contrarios» (2005: 181-186) que tiene subapartado propio en *Una poética del límite*, dentro del capítulo «La imaginación simbólica». La defensa del «misterio» con la que arranca el artículo (2001: 57) cierra el ensayo (2005:255). Otras líneas de fuerza, como el desencanto ilustrado que se intenta compensar mediante la fuerza del impulso romántico, la secularización, o la necesidad de buscar nuevos mundos no exteriores al planeta Tierra, sino localizables en nuestro interior, están presentes en ambos textos y nutren su tejido. De hecho, en la «Nota de autor» incluida al final de *Una poética del límite*, Eduardo García reconoce que el artículo de 2001 fue la «incursión original» (2005: 263) en la investigación que terminó dando pie al libro. Por ese motivo es necesario ahondar un poco más en la construcción intelectual de ese itinerario.

Algunas fuentes teóricas explícitas en *Una poética del límite* aparecen mencionadas en el artículo de 2001, pero sin explicitar los nombres de sus autores, como Nietzsche o Weber, aludidas en oblicuo solo para los *connaisseurs*. Eduardo García tenía una costumbre que yo no terminaba de entender y que, según él me contaba en nuestras conversaciones, era una práctica habitual en

el medio poético patrio: la de ocultar las fuentes de lo que se estaba leyendo, para que nadie pudiese saber en qué trabajaba uno exactamente. Creo que ese hábito es una consecuencia de la penosa alergia que tiene la poesía española a lo teórico en general y lo académico en particular. Eduardo García no compartía la primera reticencia, desde luego, pero quizá sí en cierta medida la segunda. La universidad actual sufre, por supuesto, numerosos problemas y limitaciones, pero entre sus defectos no se cuenta la falta de generosidad respecto a los materiales citados, ni el escamoteo de las fuentes de trabajo. Por ese motivo no entendía esa reserva de Eduardo García, puesto que yo dudaba mucho –y el tiempo ha terminado por darme la razón– de que ningún otro creador español, salvo el propio Ángel Zapata, estuviera trabajando teóricamente en estas cuestiones, a medias teóricas y a medias pragmáticas, entre el mito, el lenguaje, la historia, la ideología y la estética. Pero, como decimos, el escamoteo de referencias teóricas es clarísimo en el artículo de 2001, y sólo cuando ya está el sistema cerrado y terminado, quedan todas las fuentes expuestas orgullosamente a la luz en 2005, en la magnífica bibliografía final de *Una poética del límite*, que pudiera funcionar también como una dieta obligatoria de lecturas para aprendices de poeta y para jóvenes investigadores de la lírica moderna y contemporánea.

Y es ahí, precisamente en la referencia nietzscheana obliterada, donde vemos uno de los hilos más directos, casi literal, entre ambos textos:

> La poesía brota de regiones psicológicas ajenas a la prosaica razón. Es cierto que esta puede ser su mejor aliada, el instrumento capaz de dar forma, canalizar los confusos materiales del inconsciente, transformándolos en arte, posibilitando la comunicación… pero siempre a condición de que el poeta sepa ponerla al servicio de la intuición creadora. Sus fuentes, son, pues, Otras. Su indagación, decíamos, no precisa orientarse a la trascendencia, pero sí es un impulso transfigurador. Y es que este peculiar modo de revelación que me propongo no puede ya ser teológico, sino «humano, demasiado humano». Se dirige hacia las zonas oscuras de la personalidad. Como poeta trato de ir más allá de mi realidad común en el acto de escritura, pero no hacia la ilusión de un orden sobrenatural, sino hacia los vastos territorios de la interioridad. Escucho mi voz más íntima. En sus hondas sugerencias, en sus secuencias de imágenes, se manifiestan mis fantasmas interiores (2001:61).

> La poesía es lo que es a pesar de la razón, no por su causa. Es cierto que ésta puede ser su mejor aliada si el poeta sabe ponerla al servicio de la intuición creadora. Sus fuentes son, pues, *otras*. Su indagación ni puede ni quiere ya orientarse a la trascendencia, pero sí es un impulso transfigurador: «crear presencia». Si hay revelación en este reencantamiento del mundo que propongo no puede ser ya una revelación teológica, sino «humana, demasiado humana». Podemos trascender la realidad común en el acto de escritura. pero ya no hacia la ilusión de un orden sobrenatural, sino hacia los vastos territorios de la

> interioridad. Escuchemos nuestra voz más íntima. En sus hondas sugerencias, sus secuencias de imágenes simbólicas, se manifiesta nuestra más profunda identidad (2005:258).

Son casi idénticos los párrafos, pero hay notables diferencias entre ellos. El segundo es más afilado, más afinado, más sistémico y más abierto. Más afilado porque el poeta en esos cuatro años ha pulido su concepción y el discurso sobre la misma, haciéndolos más incisivos y precisos; más afinado porque se evitan algunas vehemencias expresivas, como la mayúscula en «Otras», y se conceptualizan las ideas con sutileza y evitando repeticiones –desaparecen las «zonas oscuras de la personalidad», por ejemplo, que por un lado ya están aludidas en los «vastos territorios de la interioridad» y por otro hubieran obligado a una precisión en el ensayo a partir del concepto junguiano de *sombra*–; más sistémico porque las ideas originales de 2001 se han integrado dentro de un sistema de pensamiento ensanchado, que incluye ya conceptos, como «crear presencia», que no se habían desarrollado hasta *Una poética del límite*; y, por último, el segundo párrafo es más abierto porque del *yo* se pasa al *nosotros*, y de un «Escucho mi voz más íntima» llegamos a un plural «Escuchemos nuestra voz más íntima», en la línea de ese «*yo plural*» defendido justo en la página anterior (2005:257), una elocución que alienta la voz del ensayo, en buena parte sostenida desde la elocución de la primera persona del plural. Una elocución más acogedora que, como es lógico, responde también al cambio de género textual: de la poética firmada individualmente, incluida en la sección de poéticas personales de una revista, pasamos a un ensayo orgánico cuyo objeto es la presentación de un sistema de pensamiento poético, por supuesto anclado en las ideas de su autor, pero escrito con una mirada más amplia y un propósito de lectura abierto a todos los públicos.

Como se apuntó arriba, es interesante también que el concepto *realismo visionario*, con el que Eduardo García define su propia poética, se mantenga en los dos textos y llegue asimismo al «Prólogo de autor» de su poesía completa: «Por eso no puedo ser o realista o surrealista, pues ambas fuerzas pugnan en mí a un tiempo» (2017:29), en la línea dialógica entre contrarios que antes habíamos apuntado, para añadir a continuación: «¿Por qué no contemplar ambas caras, experimentarnos al fin desde ambas vertientes de la identidad a través de un *realismo visionario*?» (2017:29), lo que demuestra una coherencia teórica extendida durante diecisiete años, hasta el último momento. Esa misma constancia muestra el poeta en lo tocante a la dimensión ética de la poesía, a su necesario compromiso. Si en «Prólogo de autor» defiende que «la poesía se erige en un acto de resistencia» y «posee una vertiente política que da curso a la voz de la utopía» (2017:30), vindicando el derecho del poeta a soñar despierto, en *Una poética del límite* recuerda que «La poesía tiene un compromiso con

su tiempo» y que el «poeta tiene, pues, una responsabilidad social: denuncia entre líneas la alienación. Tejiendo sus mitos muestra al trasluz las grietas que amenazan a la *polis*. La introspección conduce al *otro*» (2005:232); por último, en su seminal artículo de 2001 leemos andanadas contra la razón instrumental (2001:61), el cientifismo rampante y una temprana denuncia de la amenaza tecnológica que amenaza con aislarnos como ciudadanos (2001:58), estableciendo Eduardo García como remedio o salida la visión más profunda y holística, inconsciente y racional a la vez, del ser humano. Lo que demuestra otro tipo de coherencia, la ideológica, mantenida a lo largo de los años; algo de lo que también son testigos numerosos aforismos de *Las islas sumergidas* (2014) y, de forma explícita rayana en la denuncia directa, los poemas inéditos reunidos en su poesía completa bajo el nombre de *La hora de la ira* (2016). Da la impresión de que con el paso de los años y quizá por las desigualdades sociales originadas tras la interminable crisis económica que dio comienzo en España en 2007, Eduardo García fue incrementando con el tiempo la dimensión crítica de su pensamiento y la explicitud de la misma.

Para retomar ideas y concluir nuestro argumento, puede aseverarse que el artículo «Reencantar el mundo (para una poética en marcha)» presenta abiertamente en su parte final el concepto que ocupaba entonces y ocupará después un lugar medular en las preocupaciones de Eduardo García: la reivindicación del «hondo poder del mito», su «potencialidad creadora, su capacidad de iluminar nuestros secretos resortes interiores», que se instala en nuestras vidas, según el poeta, «en una dimensión descarnada de espiritualidad» (2001:62). El propósito romántico de reencantar la vida, como aclara de manera expresa, puede pasar precisamente por la «revelación profana» o humana, y «puede que a la poesía le incumba (más aún que a otras artes) esa tarea: la recuperación de la dimensión mítica, irracional, de la mirada humana, sin manipulaciones economicistas, con honestidad y atrevimiento» (2001:62). Estas frases constituyen el *leitmotiv* no sólo de *Una poética del límite*, sino también de los aforismos de *Las islas sumergidas* y del discurso poético explicitado en los libros posteriores a *No se trata de un juego*.

En resumen, y como habíamos apuntado, la trayectoria poética de Eduardo García se caracteriza por la coherencia en algunos elementos y temas fundamentales, coherencia que no se ve mermada por la sucesiva desaparición de algunas preocupaciones y la gradual aparición de otras. Con un bastidor de fondo firme y constante, montado por sus lecturas de la mejor poesía occidental y de la filosofía de todos los tiempos, García fue pintando un óleo donde algunos pigmentos quedaron ocultos en la parte de abajo (los figurativos), asomando acaso algunos destellos realistas, mientras otros colores míticos e irracionales iban ocupando las partes más importantes y decisivas de la pintura

final. Ese cuadro, que podríamos llamar el legado poético y teórico de Eduardo García, es una de las obras más importantes y sólidas en las artes españolas de principios del siglo XXI.

Bibliografía citada

BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952.

BUTLER, J., *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.

GARCÍA, E., *Escribir un poema*, Madrid, Fuentetaja, 2000.

GARCÍA, E., «Reencantar el mundo (para una poética en marcha)», *Hélice*, 14, 2001, pp. 57-62.

GARCÍA, E., «César Vallejo: 'Considerando en frío, imparcialmente», en Anthony L. Geist y Álvaro Salvador (eds.), *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 140-146.

GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

GARCÍA, E., *Las islas sumergidas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2014.

GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.

GUERRERO, G., *Teorías de la lírica*, México D.F., FCE, 1998.

JIMÉNEZ MILLÁN, A., «Poética del límite», *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 263-267.

MORA, V. L., *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby, 2006.

MORA, V. L., *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, Madrid, Vaso Roto, 2016.

MORA, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en E. García, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.

NEUMAN, A., «El hábito del misterio», en Eduardo García, *No se trata de un juego*, Granada, Diputación de Granada, 2004.

NEUMAN, A., *Vivir de oído*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2018.

ROSO, P., *La otra sentimentalidad en Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1993.

RUIZ PÉREZ, P., *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003.

SEBOLD, R. P., *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.

SEGOVIA, T., *Poética y profética*, México D.F., Colegio de México / FCE, 1985.

VILLENA, L. A. de, *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

ZAPATA, Á., *La práctica del relato. Manual de estilo literario para narradores*, Madrid, Fuentetaja, 1997.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 31-55

Research Article

Hacia la «Poética del límite»; de *Las cartas marcadas* (1995) a *No se trata de un juego* (1998), de Eduardo García

Towards «Poetry of the limit»: from *Las cartas marcadas* (1995) to *No se trata de un juego* (1998), de Eduardo García

Ana Rodríguez Callealta

Authors:
Ana Rodríguez Callealta
Universidad de Alcalá
ana.rodriguezcallealta@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0176-8797

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 28-04-2019

Citation:
Rodríguez Callealta, Ana, «Hacia la «Poética del límite»; de *Las cartas marcadas* (1995) a *No se trata de un juego* (1998), de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 31-55.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.02

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

En términos generales, el proyecto poético de Eduardo García (São Paulo, 1965-2016) se orienta hacia la superación de los límites de «lo real» a través de la exploración de los «resortes afectivos-irracionales» (2005: 70), desde una concepción totalizadora del ser humano que aspira a la reintegración de sus dos dimensiones psíquicas constituyentes: consciente e inconsciente. En este sentido, la trayectoria del autor cifra en sus primeras entregas la evolución desde una inicial adscripción a la «poesía de la experiencia» hasta la cristalización plena de la «poética del límite», en *Horizonte o frontera* (2003). En lo que sigue, llevaremos a cabo una aproximación al pensamiento poético del autor, traspasada por toda la serie de referencias que lo acuerpan (Wittgenstein, Gadamer, Jung); para, desde ahí, centrarnos en *Las cartas marcadas* (1995) y parte de *No se trata de un juego* (1998) con el fin de rastrear el progresivo avance hacia la «poética del límite» y tratando de comprender desde dentro la evolución y plena coherencia de esta obra.

Palabras clave: Poesía española reciente; crisis de la razón; literatura fantástica

Abstract

In general terms, the poetic project of Eduardo García (São Paulo, 1965-2016) is orientated towards overcoming the limits of the «real» through the exploration of «resortes afectivos-irracionales» (2005: 70), from a totalizing vision of the human being that aspires to the reintegration of its two psychic dimensions: conscious

and unconscious. In this respect, his career encodes since his first works the evolution from an initial affiliation to the «poetry of experience» until the full crystallization of the «poetry of boundaries», in *Horizonte o frontera* (2003). It what follows, we will carry out an approach to the poetic thinking of the author, conveyed by the series of references that support it (Wittgenstein, Gadamer, Jung); and from that point, we will focus on *Las cartas marcadas* (1995) and a fragment of *No se trata de un juego* (1998) in order to follow the trail of the progressive transition towards the «poetry of boundaries», attempting to achieve a full understanding from within of the evolution and full coherence of this work.

Keywords: Contemporary Spanish poetry; crisis of reason; fantasy literature

El proyecto poético de Eduardo García

En términos generales, el proyecto poético central de Eduardo García se orienta, en sus propias palabras, hacia la superación «de los límites heredados» (2005:11), tal y como el rótulo que lo engloba, la «poética del límite», parece anunciar. En lo fundamental, dicha superación afectaría, en primer lugar, a la clasificación genérica, que el autor tratará de transgredir a través de la adopción de los mecanismos propios de la narrativa fantástica. En segundo lugar, a la visión dicotómica del hecho poético imperante en el momento de su irrupción en el panorama, la cual concibe como tradiciones irreconciliables al realismo y a toda la serie de prácticas poéticas no miméticas. Y, en tercer lugar, a la noción misma de «realidad», ya que tal y como el propio poeta esgrime, hoy «sabemos que lo que llamamos "realidad" acoge también "el otro lado", las profundidades de la conciencia» (2005:72). Desde nuestro punto de vista, es esta intención de ampliación de «lo real» la que, en última instancia, constituye la dirección última de su escritura, modulada por la «vertiente psicológica de la experiencia creativa» (2005:201) y encaminada hacia la recuperación de los «resortes afectivo-irracionales» (2005:70) a partir de una concepción totalizadora del ser humano que aspira a la reintegración de sus dos dimensiones psíquicas constituyentes: consciente e inconsciente (2005:14). De ahí que, para el autor, «la tarea específica del poema consiste en "referir lo inefable"» (2005:66) a través del símbolo («La *poética del límite* tiene su destino natural en el símbolo», 2005:141), en un interesante equilibrio entre realismo y onirismo: «Un *realismo visionario* como el que me propongo, en el límite entre ambas vertientes de la creación, nos permitirá superar el tradicional exclusivismo de una y otra. *Traspasar el umbral de la vida consciente, pero evitando arrojarse a una entrega pasiva a la ensoñación*» (2005:79).

Para comprender la forma en que esta última dirección de la escritura, orientada hacia la ampliación de «lo real», es aquella que sostiene en su totalidad

tanto el pensamiento como la práctica poética del autor, habría que comenzar asumiendo la correlación entre el pensamiento, el lenguaje y el mundo tal y como la formuló Wittgenstein a principios del siglo xx. En su famoso *Tractatus logico-philosophicus* (2003), siguiendo el esquema de la lógica analítica, el pensador vienés lleva a cabo una demostración del funcionamiento lingüístico. En síntesis, esta compleja obra descubría la relación coordinada entre el lenguaje y el mundo, desvelando la capacidad del primero para construir «un mundo con ayuda de un armazón lógico» (4.023), es decir, de instaurar un sistema fuera del cual quedarían todas aquellas cuestiones que por su misma naturaleza no se pliegan a la «lógica» de su funcionamiento; constituyéndose, así, el lenguaje, como el eje rector de «lo decible». Ahora bien, a esta relación de isomorfismo entre el lenguaje y el mundo pertenece, por su naturaleza lingüística, el pensamiento. De forma que el orden lingüístico no solo coartaría «lo decible», sino también «lo pensable» (lógicamente), ya que «Lo que es pensable es también posible» (3.02). Y es de esta articulación lógica entre el pensamiento, el lenguaje y el mundo de donde se deriva la famosa pseudoproposición: «*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo» (5.6), y lo que sigue: «La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites» (5.61). Ahora bien, pese a la rigidez del *Tractatus,* Wittgenstein dejaba la puerta abierta a lo indecible. Consciente de que una buena parte de las cuestiones que nos inquietan se encontrarían más allá de los límites del «mundo» –«Sentimos que aun cuando todas las *posibles* cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo» (6.52)–, el pensador vienés distingue entre «lo decible» y todo aquello que, por exceder la razón pertenece al ámbito de lo meramente «mostrable», ya sea, tácitamente, a través del tejido de lo *decible*, ya sea a través del silencio, el cual constituye para Wittgenstein expresión de lo inexpresable. Se trata, tal y como anota Mounce, de la idea de que «algo puede ser mostrado incluso donde nada es enunciado» (1993:132).

Dicha estructuración lógico-racional de lo «real» se corresponde con la actual «imagen científica del mundo» a la que se refiere George Gadamer en *Mito y razón* (2005:14). Tal y como expone el filósofo alemán, las causas históricas del «desencantamiento del mundo» acuñado por Max Weber en relación con «la progresiva racionalización» conducente a la sustitución del mito por el logos (2005:14), habría que buscarlas en la fe ilustrada en «el progreso de la cultura bajo el dominio de la razón», y cuyo «ánimo de pensar por uno mismo» atestiguarían sin dificultad tanto la «expansión ilimitada de las ciencias experimentales como el conjunto de las transformaciones de la vida humana en la época de la técnica, que parten de esas ciencias» (2005:13). Todo

lo cual se traduce en un horizonte epistemológico dominado por la expulsión de la «imagen mítica del mundo» en tanto que «concepto contrario a la imagen científica del mundo» (2005:18), de forma que:

> En cuanto que la imagen científica del mundo se caracteriza por hacer del mundo algo calculable y dominable mediante el saber, cualquier reconocimiento de poderes indisponibles e indomeñables que limitan y dominan nuestra conciencia es considerado, en estas circunstancias, como mitología. Cualquier experiencia que no se vea verificada por la ciencia se ve arrinconada en el ámbito no vinculante de la fantasía, de modo que tanto la fantasía creadora de mitos como la facultad de juicio ya no pueden erigir una pretensión de verdad (2005:18).

Ahora bien, en la línea de Wittgenstein, Gadamer desvela cómo conceptualmente la «razón» se refiere «tanto a una facultad del hombre como una disposición de las cosas», señalando, así, la «correspondencia interna de la conciencia pensante con el orden racional del ente» (2005:18); de modo que «"racional" significa más bien el hallazgo de los medios adecuados a fines dados, sin que la racionalidad misma de estos fines esté comprobada» (2005:19). De forma que esta se presenta como un medio de conocimiento referido a «algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, ella es sólo respuesta, como aquellas otras fueron respuestas míticas» (2005:21). Este desmantelamiento del racionalismo imperante conduce, a decir de Gadamer, a la revitalización de la conciencia romántica que, por esta vía, «adquiere positivamente un nuevo derecho» (2005:21). De hecho, tal y como él mismo argumenta, el pensamiento moderno tiene un «doble origen», ilustrado y romántico, más allá de que hayan sido sentidos como movimientos opuestos (2005:13). Y es a raíz de la constatación de las limitaciones de la razón y de este doble origen del pensamiento moderno que Gadamer propone el reconocimiento de «la verdad de los modos de conocimiento que se encuentran fuera de la ciencia» (2005:21) y que, amalgamados en torno al mito revalorizado por el Romanticismo, se harían extensibles a las experiencias artísticas cuya *verdad*, como la de aquel, radica exclusivamente en la posibilidad de su *actualización*: «la experiencia poética ve el mundo míticamente. Esto quiere decir que lo verdadera y subyugantemente real se representa como viviente y en acción» (2005:22).

Esta necesidad de legitimación del pensamiento mítico en función del «doble origen» del pensamiento moderno a la que se refiere George Gadamer encuentra en el psicoanálisis junguiano una justificación antropológica. Las investigaciones de Carl Gustav Jung sirvieron para comprender cómo a pesar del dominio de la «diosa Razón» (1995:101) que impera en el hombre moderno, tendente a identificar la totalidad de la psique con su dimensión consciente (1995:102), la mente humana moderna es el resultado de un

proceso evolutivo paralelo al genético. Según el psicólogo suizo, el «hombre primitivo estaba mucho más gobernado por sus instintos que sus modernos descendientes "racionales"» (1995:52) y cuando estos «conceptos instintivos brotaban» en él, «la mente consciente no dudaba en integrarlos en un esquema psíquico coherente» (1995:94). Sin embargo, la evolución, es decir, el «proceso civilizador» trajo consigo una progresiva separación de la «consciencia de los profundos estratos instintivos de la psique humana» (1995:52); de forma que la «mente consciente fue perdiendo contacto con parte de aquella energía psíquica primitiva» (1995:98). Ahora bien, a pesar de que lo que llamamos «consciencia civilizada» se haya ido separando de forma constante de sus «instintos básicos», estos no han desaparecido: «Simplemente han perdido su contacto con nuestra consciencia y, por tanto, se han visto obligados a hacerse valer mediante una forma indirecta» (1995:83). Es así cómo, para Jung, se explicarían la tendencia natural del hombre a generar símbolos y su incontrolable manifestación indirecta a través de los sueños, cuya función «compensadora» (1995:50) se destina a la transmisión «a la consciencia [de] las reacciones o impulsos espontáneos del inconsciente» (1995:67), sirviéndose, para ello, de la forma natural de este último, el símbolo, por cuanto se constituyen como su expresión específica: «los símbolos oníricos son los mensajeros esenciales de la parte instintiva enviados a la parte racional de la mente humana» (1995: 52). No obstante, si bien el inconsciente encuentra un importante cauce de manifestación durante el sueño, su influencia no se reduce a este, sino que afecta a la totalidad de la vida del individuo. Se trata, así, de una inclinación natural hacia la representación simbólica derivada de la «base instintivo-arcaica» del inconsciente con respecto a la cual la dimensión consciente se encuentra en una relación de opacidad. Puede hablarse, por tanto, de dos formas básicas de pensamiento: el «pensamiento dirigido o lógico» y el «sueño o el fantaseo»: «El primero sirve para que nos comuniquemos mediante elementos lingüísticos; es laborioso y agotador. El segundo, en cambio, funciona sin esfuerzo, como si dijéramos espontáneamente, con contenidos inventados, y es dirigido por motivos inconscientes» (Jung, 1998:43). Dentro del «pensamiento-fantasía» pueden distinguirse los sueños nocturnos y diurnos, si bien la diferencia entre ambos no es, a decir de Jung, «demasiado grande» (1998:43), por cuanto ambos funcionan como un enlace con las formas primitivas de pensamiento:

> Vimos cómo el procedimiento arcaico era una peculiaridad del niño y de los primitivos[1]. Ahora sabemos también que ese mismo pensamiento ocupa

1. Jung traza «un paralelo entre el pensamiento mitológico de la antigüedad y el pensamiento similar de los niños, de los primitivos y del sueño» (1998:47-48).

> amplio margen en nosotros, los hombres modernos, y que entra en juego tan pronto cesa el pensamiento dirigido. Basta un relajamiento del interés, un leve cansancio, para eliminar la exacta adaptación psicológica al mundo real, que se expresa por medio del pensamiento dirigido, y sustituirla con fantasías. Nos apartamos entonces del tema y vamos a la deriva, llevados por nuestras propias ideas; y si el relajamiento de la atención se intensifica, perdemos paulatinamente la conciencia del presente y la fantasía lo invade todo (1998: 50).
>
> Mientras el pensamiento dirigido es un fenómeno totalmente consciente, no puede decirse lo mismo del pensamiento de fantasías. Sin duda, gran parte de sus contenidos pertenecen a los dominios de la conciencia; mas por lo menos otro tanto vive en una suerte de penumbra o francamente en lo inconsciente y, por ende, sólo puede conocerse indirectamente. A través del pensamiento fantaseador se establece el enlace con los «estratos» más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la conciencia. Los productos de la fantasía que ocupan directamente a la conciencia son, en primer lugar, las ensoñaciones o fantasías diurnas […]. Luego vienen los sueños, pero éstos ofrecen a la conciencia una fachada al principio enigmática, y su significado sólo se descubre gracias a los contenidos inconscientes indirectamente averiguados (1998: 54).

Dentro de este marco de referencias, el proyecto poético de Eduardo García, encaminado a la reintegración de las dos fuerzas psíquicas actuantes, se muestra solidario con una concepción cognoscitiva del acto poético que lo asimila al «fantaseo»[2] (2005: 203-216) y que encuentra en el símbolo su medio natural de expresión en función de la capacidad de este para «sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia» (Chevalier, 2003: 16). Si bien será en *Horizonte o frontera* (2003) cuando la «poética del límite» se ponga en marcha, ya con plena carta de naturaleza; los dos primeros poemarios del autor, tal y como señala Vicente Luis Mora, «suponen sendas etapas hacia la poética del "límite"» (2017:445). Desde esta óptica, trataremos de demostrar en lo que sigue cómo una lectura atenta de *Las cartas marcadas* (1995) y de la primera sección de *No se trata de un juego* (1998) permite comprender la evolución desde la inicial adscripción a la «poesía de la experiencia» en el primero de los libros hasta la exploración simbólica del inconsciente que acontece en *Horizonte o frontera*; pasando, claro está, por el *puente* fundamental y definitivo hacia «otras realidades» que en este sentido supone *No se trata de un juego*.

2. El propio Jung relaciona el pensamiento fantaseador con la poesía: «¿Cómo se forman las fantasías? Los poetas nos dicen mucho acerca de ellas, la ciencia, poco» (1998: 50).

De *Las cartas marcadas* (1995) a *No se trata de un juego* (1998)

Como es sabido, la «poesía de la experiencia» se constituyó como una de las vías más transitadas durante los años 80 y 90 del pasado siglo. Si bien la influencia de esta corriente en el desarrollo de la lírica española llega hasta nuestros días, el momento de máxima eclosión suele acotarse entre 1985 y 1995, aproximadamente (Villena, 2003: 18), años estos en los que fue considerada como la tendencia dominante de la generación de los 80, en detrimento de aquellas otras que estaban siendo igualmente cultivadas por los miembros de esta promoción y con las cuales sostenía una relación de oposición excluyente. De esta manera, la publicación de *Las cartas marcadas* (1995)[3] de Eduardo García tiene lugar en un momento en que la poesía de la experiencia gozaba, todavía, de buena salud. Con todo, hacia 1994 algunas voces comenzaban a alzarse exigiendo el reconocimiento de las «otras estéticas» que estaban siendo denostadas (*La prueba del nueve*, de 1994, es un ejemplo paradigmático). En torno a estos años el «relato generacional» entra en su tercera fase, ubicada en este segundo lustro de la década[4] y marcada por la desintegración de la hegemonía experiencial, la caída de las dicotomías operantes y la des-estigmatización de todas las opciones antes denostadas. Hacia 1997 comienza a advertirse la «reconciliación» entre tradiciones hasta entonces en pugna (realismo *vs.* abstracción / simbolismo / metafísica / surrealismo…), tal y como se deducía de la lectura de *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, la antología editada por Villena ese mismo año. En este contexto, la publicación de un libro como *No se trata de un juego* (1998) de Eduardo García reflejaba ya, en cierto sentido y como veremos más adelante, la salida del realismo que otros compañeros, pertenecientes como él al segundo tramo de la generación del 80, estaban promoviendo. De hecho, ya en 1999 José Luis García Martín señalaba la confluencia de «cotidianidad y misterio» en la obra de Eduardo García a la altura de 1999:

> Hay cotidianidad y misterio en los poemas de Eduardo García, un poeta que ha querido evitar «el rancio olor de la retórica» para sustituirlo por la naturalidad, la plasticidad, el afán de comunicación. No son escasos los poetas de

3. Antes de ello, en 1993, Eduardo García había publicado la *plaquette* titulada *Paradoja del tahúr*, donde se incluían algunos poemas que luego formarían parte de *Las cartas marcadas* (1995).
4. Juan José Lanz (2007) propone para los autores de los 80 un primer momento generacional comprendido entre los años 1977-1982/84; al que le seguiría una segunda fase condensada entre 1984 y 1989, pudiendo atisbarse ya a inicios de la década siguiente signos de cambio. Tomando estas observaciones como marco de referencia, extendemos el segundo momento hasta 1993 y consideramos una tercera fase ubicada entre 1994 y 2000, aproximadamente.

> los últimos años que se han planteado los mismos objetivos, pero pocos son los que han conseguido como él una tan engañosa transparencia (1999: 24).

Como también Luis Antonio de Villena a propósito de este segundo poemario del autor:

> [...] hasta ahora, Eduardo García era uno de esos no escasos buenos poetas (buena escritura y buen oficio) que se movía –o se mueve– en el ya epigonal terreno de una *poesía de la experiencia,* siguiendo los más prestigiados modelos de los hermanos mayores, sin apenas apetito de renovación. Por lo demás, Eduardo García forma parte hoy de un inaugural grupo de jóvenes poetas cordobeses, muy prometedores [...] que no sólo están intentando –más o menos decididamente– promover ese cambio dentro del realismo [...].
>
> Aparentemente –en una lectura muy superficial– *No se trata de un juego* es un escenario o una pintura de vida cotidiana: *He cruzado el umbral. Estoy en casa*. Pero apenas se abre el cotidianismo, observamos que la realidad de estos poemas nunca –o casi nunca– es la exterior, la visible, sino la que ocurre en la conciencia de los protagonistas (2000: 183-184).

Por otra parte, en el caso del poeta que nos ocupa, el reencuentro entre realismo y simbolismo se consolida plenamente en *Horizonte o frontera*, que sale a la luz el mismo año que *La lógica de Orfeo (Antología)* (2003) de Luis Antonio de Villena, la antología que da plena carta de naturaleza a la confluencia de voces «lógica» y «órfica» atisbada en *10 menos 30*, y en la que no en vano García fue incluido. Esta confluencia será fundamental para entender el eclecticismo que caracteriza a la generación siguiente, la del 2000, cuya libre aprehensión de la tradición heredada debe mucho a la labor de puente que poetas como Eduardo García o Luis Muñoz cumplieron al apostar por la reactivación de un simbolismo capaz de tomar como punto de partida lo que tradicionalmente se conoce como «realidad»[5].

La «poesía de la experiencia» debe su nombre al libro de Robert Langbaum *The poetry of Eperience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), que Jaime Gil de Biedma difundió en nuestras letras (Iravedra, 2007:27). Tal y como expone James Valender a propósito de la obra del autor catalán, Langbaum concibe la «experiencia» como un proceso cognoscitivo irreductible a la «simple enumeración de lo que le haya pasado al poeta en tal o cual momento de su vida» o a la «expresión más o menos directa de un núcleo de ideas y de sentimientos previamente reconocidos (o cotizados) como poéticos» (2010:9). Muy al contrario, esta se dirige hacia la génesis

5. Ha sido frecuente entre la crítica literaria que se ha ocupado de la generación del 2000 el trazado de puentes entre los más jóvenes y los poetas del último tramo de los 80. Por ejemplo, Almansa (2008: 33-34) o, más recientemente, Iravedra (2016: 141-167). Ambos mencionan a Eduardo García entre los autores que promueven el cambio.

de significados y valores atribuibles a «los estímulos que la memoria y el intelecto le deparan» durante el proceso de escritura (2010:9). De ahí que, tal y como ampliamente desarrolla Araceli Iravedra, la creación sea concebida como una «experiencia» *per se*, de la que pueden abstraerse uno o más juicios o contenidos morales (2007:52) en función del desplazamiento posmoderno del criterio de verdad al ámbito de la biografía (2007:33). Todo ello depende de la asunción del estatuto ficcional de la literatura, que, al establecer una distancia entre el yo-poético y el yo-biográfico, cataliza tanto la «contemplación» de la experiencia objetivada en el texto, de la que emana la reflexión moral, como la superación del confesionalismo (2007:35-47), a la que contribuirán recursos tales como el uso de máscaras, la ironía, el humor, la parodia, etc. En definitiva, esta «desconfianza […] en cualquier aserto o juicio que no emanase del proceso de la experiencia» (2007: 32) determina toda la serie de «rasgos de estilo» ampliamente conocidos: la narratividad asociada a la exploración de la experiencia particular (2007:52-53); el «pacto realista» del que emana la verosimilitud (2007:47-48), vinculado con la búsqueda de la complicidad con el lector que la «despersonalización u objetivación de la experiencia» procura al lograr que el poema alcance «un valor emblemático por su capacidad de representar una vida moral» (2007:39) y posibilitando, por tanto, que este se reconozca y la haga suya «tras extraer de la anécdota su contenido universal» (2007:47); de ahí se deriva el uso de un lenguaje y un registro compartidos, así como la construcción de universos referenciales esencialmente urbanos y cotidianos. Así la «utilidad» de esta poesía, radicada en la «recreación estética de experiencias que puedan interesar y complicar a los lectores […], esto es, una poesía relacionada con la vida y, por lo tanto, *necesaria*» (2007: 63).

Dentro de este marco de referencias, el primer poema del libro, titulado «El tahúr», sentaba ya las bases estéticas y el pensamiento poético que sustentaría el conjunto, aglutinando una buena parte de las características que han sido señaladas como propias de la poética experiencial[6].

EL TAHÚR

Yo, Eduardo García, propietario
de oxidados tesoros y una cuenta
respetablemente breve, fotogramas
velados por el tiempo y escondrijos
dulces como la piel que nos rehúye,
o secretos a voces y catástrofes
humildes como un vaso que se rompe,

6. Seguimos en todo momento la edición de ambos libros incluida en las obras completas de Eduardo García (2017).

y un enigma que estoy por descubrir,
y un niño al que traiciono y que se ríe
de esa mi seriedad de maletín
con que juego a emprender guerras perdidas;
yo, insisto, dudoso espectador
de algún escaso fuego de artificio,
tomé la alternativa como todos
y exploré las alcobas y los nichos,
los ritos funerarios de los bares,
el incipiente vello en la mañana.
Sospecho ahora, en medio del camino,
que no he aprendido nada del dolor
y que a nada conduce aquella sed
profunda de verdad sin condiciones,
dolencia estéril que la edad desmiente
y la bisutería del amor (2017: 35).

Como puede leerse, encontramos aquí enunciados los aspectos fundamentales de la poética de la experiencia, a saber: a) la distancia que la condición ficcional asumida del poema interpone entre el yo escritural y el yo biográfico («yo, insisto, dudoso espectador / de algún escaso fuego de artificio»); b) la concepción cognoscitiva del acto creador («y un enigma que estoy por descubrir»); c) la evocación nostálgica y reflexiva de la trayectoria vital de un sujeto inmerso en la «normalidad» de las experiencias comunes recreadas, como son la vida nocturna en la ciudad o el desencanto de las relaciones amorosas esporádicas («tomé la alternativa como todos / y exploré las alcobas y los nichos, / los ritos funerarios de los bares, / el incipiente vello en la mañana»); d) la desacralización de la figura del poeta, que rehúye erigirse como transmisor de verdades universales. En este sentido, el final del poema rompe las expectativas del lector y la creencia común compartida acerca del dolor como aprendizaje vital al descubrirle la inutilidad del sufrimiento que, por otra parte, se convierte en la respuesta inevitable frente a la imposibilidad de cualquier intento de autenticidad («dolencia estéril que la edad desmiente»); e) de todo ello se deriva la anti-heroicidad de un personaje que asume el fracaso de poseer tan solo «oxidados tesoros», «catástrofes» cotidianas y «guerras perdidas». Dicho todo lo cual, nos asalta una duda: ¿A quién estafa, entonces, el «tahúr» que juega con «las cartas marcadas»? ¿Al lector con su «juego de artificio»? ¿O, tal vez, al «niño al que traiciono y que se ríe / de esa mi seriedad de maletín»? Veremos si podemos arrojar alguna luz sobre esta cuestión.

Tras este autorretrato inicial que sirve de pórtico al conjunto, a lo largo de la primera sección asistimos al desarrollo de una «trama» amorosa constituida

como una especie de diario sentimental –tan frecuente entre los poetas de la experiencia, como es la Almudena Guzmán de *Usted* (1986)– que adquiere la forma de una historia narrada. En este caso, el relativismo posmoderno del que participa la poesía de la experiencia, que hace depender «todo conocimiento posible de las experiencias precarias del sujeto» (Iravedra 2007: 33), se imbrica con una interesante ruptura de los modelos arquetípicos femeninos que, partiendo de la tradicional construcción de la feminidad –basada en dos modelos básicos: ángel y demonio– converge en la «musa de a pie» del poema así titulado. De modo que esta deconstrucción del tradicional modelo femenino encuentra un paralelo en el desarrollo interno de la trama, haciendo converger la ruptura de la feminidad normativa con la de la relación amorosa («Salmodia del hastío»).

A partir de aquí, las tres secciones restantes se centran plenamente en la construcción del personaje poético y en la exploración de sus relaciones con la realidad inmediata. En un primer nivel de lectura, la caracterización de este personaje aparece sostenida por un profundo desencuentro con el mundo, que se traduce en el hastío de la vida diaria. En este sentido, la recreación de los ritos cotidianos extrema la «desgana» y el carácter «desangelado» de la «gris ciudad» que ya se apuntaban en el poema con que se abría la primera parte, «Incidente» (2017:39); son aspectos que, tal vez, terminaban salvándose únicamente por los efectos del amor. Así, la desidia será la nota característica de un sujeto para el que la vida en la ciudad resulta fría y despersonalizada, si bien en ocasiones puede ser el escenario donde acontecen pequeñas rupturas de la monotonía, como en el poema «Suyo atte.». Nos encontramos con un personaje sometido al «insufrible día laboral» (2017:49), para el que enfrentarse cada día a la vida supone un esfuerzo que, sin embargo, se ve continuamente truncado («Subo un peldaño más / la escalera que da a ninguna parte», 2017:52). Ahora bien, este desencuentro del sujeto poético con la realidad externa, concretado en la hostilidad y el hastío de la vida urbana y cotidiana, adquiere una dimensión más amplia, que impide reducirlo a la desidia provocada por los pequeños avatares diarios o la frialdad de la ciudad. De hecho, este se despliega hacia la crítica de corte social al sueño capitalista en un poema como «Anuncios» («Nos prometen paisajes de ensueño y chicas rubias / que sonríen a bordo de un último modelo», 2017:50); y, en última instancia, hacia la reflexión sobre la naturaleza contradictoria del ser humano. La dependencia e imbricación de todos estos planos se constata en el poema «Cese de hostilidades». Veamos la primera parte:

¿Cómo reconciliarse con el mundo
si es tan necio, veleta, tarambana,
que es capaz de albergar al mismo tiempo
el Taj Mahal, los campos de exterminio,
la mezquindad, tu risa, la traición,
los libros, la ignorancia, un cuerpo que fascina,
el carbón y la sal, los muros y el espacio,
el cáncer y las playas tropicales?

Es una descripción del mundo, entendido como el resultado de las acciones del ser humano debido a su naturaleza esencialmente contradictoria, por cuanto es capaz de crear o encarnar lo maravilloso al tiempo que cometer las mayores aberraciones; la belleza queda sepultada, desequilibrando el balance y haciendo prevalecer lo negativo por encima de cualquier otro valor. La propia concatenación descriptiva apuntala dicha conclusión al dejar encerrados los elementos de signo positivo entre los de signo contrario (por ejemplo, «la mezquindad, tu risa, la traición»). Sin embargo, lo más interesante es el hecho de que en la segunda parte del poema el pesimismo resultante de esta reflexión derive en los esfuerzos del sujeto poético por sobrevivir a los avatares de la vida cotidiana:

Y sin embargo y no obstante y pese a todo
acudimos al día como quien va a una cita
con una vieja amante casquivana,
la sonrisa planchada y el pañuelo
en el bolsillo izquierdo, siempre listo,
y hacemos el amor sin credenciales
o escribimos poemas que interpretan
la vida a su manera, como si ésta
hubiera de aguardarnos a la vuelta
de la esquina, con su traje de novia
y su ramo de flores
funerarias (2017: 53).

La coordinación de locuciones adversativas al inicio de esta segunda parte del texto («Y sin embargo y no obstante y pese a todo») enfatiza el esfuerzo que la vida diaria supone. Con un tono cargado de cinismo, el sujeto poético refiere la frustración de unas esperanzas que parecen estar truncadas de antemano, tal y como la comparación entre el día y una «cita» con «una vieja amante casquivana» elocuentemente cifra, así como la pérdida de toda dimensión afectiva para quien hace el amor «sin credenciales». Todo ello converge en el final del poema, donde el cinismo latente se ve apuntalado por el encabalgamiento, que logra poner el broche final a la inevitable ruptura de las expectativas vitales del sujeto a través de la imagen de una novia con un ramo de flores «funerarias», apuntando por esta vía a la muerte del amor y de la esperanza

en un mundo dominado por las fuerzas negativas que emanan del seno mismo del ser humano.

Ahora bien, si en un primer nivel de lectura la desidia vital del hablante, procedente de un profundo pesimismo, se materializa, como hemos visto, en la construcción de una identidad sometida a las exigencias de la vida diaria («la sonrisa planchada y el pañuelo / en el bolsillo izquierdo, siempre listo»), una lectura detenida de los textos revela que esa construcción a través de la cual el personaje trata de sobrevivir encubre una dimensión psíquica más profunda, con respecto de la cual este se encuentra en una relación de opacidad. En este sentido, conviene tener presente que el realismo y la verosimilitud –en tanto que técnicas literarias– se corresponden con la dimensión consciente en la medida en que se mueven en los límites de *lo posible*, lo cual, a su vez, se encuentra regulado por el armazón lógico-racional de la correlación pensamiento-lenguaje-mundo, tal y como la formuló Wittgenstein:

> La *narratividad* propia del pensamiento dirigido, su tendencia a reproducir el *orden causal*, tiene evidentes consecuencias en la práctica literaria. Es una verdad del gusto que un poema es valorado como *realista* en la medida que nos muestre una cadena de imágenes que imite el orden narrativo «natural». Un poema o narración realista sería, pues, aquel que satisface los criterios de verosimilitud que impone el pensamiento lógico: el orden causal con el que percibe el mundo el pensamiento dirigido (García, 2005: 224).

De modo que la elección por parte de Eduardo García del realismo en este primer libro implica la solidaridad entre la creación del personaje poético y los esquemas racionales de la conciencia objetiva, que, tal y como demuestra Jung (1995), elude cualquier atisbo de irracionalidad. Por esta vía, la objetivación del yo real en el yo poético funciona como una *máscara* constituida dentro de los límites de la racionalidad, reflejando lo que el psicoanalista suizo denomina como «resistencia»:

> El hombre fue desarrollando la consciencia lenta y laboriosamente, en un proceso que necesitó incontables eras para alcanzar el estado civilizado [...]. Lo que llamamos la «psique» no es, en modo alguno, idéntica a nuestra consciencia y su contenido.
>
> Quienquiera que niegue la existencia del inconsciente, supone, de hecho, que nuestro conocimiento actual de la psique es completo. [...]
>
> Hay razones históricas para esa resistencia a la idea de una parte desconocida de la psique humana. La consciencia es una adquisición muy reciente de la naturaleza y aún está en período «experimental» (1995:23).

Sin embargo, parece que lo que llamamos inconsciente ha conservado características primitivas que formaban parte de la mente originaria [...] como si el inconsciente tratara de volver a todas las cosas antiguas de las cuales se libró

la mente al evolucionar: ilusiones, fantasías, arcaicas formas de pensamiento, instintos fundamentales y demás.

Esto es lo que explica la resistencia, incluso el miedo, que muchas veces tiene la gente al acercarse a cuestiones inconscientes. Estos contenidos supervivientes no son neutrales o indiferentes. Al contrario, están tan saturados que muchas veces resultan más que simplemente incómodos. Pueden producir verdadero miedo (1995: 98).

A ello se ha referido el propio poeta en los siguientes términos:

> *Resistencia* es el proceso psicológico por el cual el temor a lo que podamos descubrir dentro de nosotros mismos elabora estrategias inconscientes para sellar la caja de Pandora, mantener a buen recaudo esos desconocidos resortes interiores que nos angustiaría reconocer: teme el rostro que pueda devolverle el espejo. En definitiva, la razón se subleva contra el resto de nuestra identidad. Quiere ser ama y señora. Pero teme con todas sus fuerzas aquello mismo que reprime, pues lo ignora. Experimenta la presencia de lo irracional como una oscura amenaza (2005:25, nota 5).

De hecho, tal y como García explicita en las líneas citadas, la «resistencia» se materializa en los poemas a través de la constante elusión por parte del hablante de su imagen en el espejo, síntoma del temor frente al «rostro que pueda devolverle». El símbolo del espejo aparece por primera vez en el poema «Y sin embargo»:

> Todos los días salgo, al despertar,
> de esa vida de loco en el trapecio
> que fulmina el reloj.
> Me pongo la camisa a contramano.
> Me afeito ante el espejo sin mirar
> muy a fondo el azogue.
> Cierro la puerta. Voy dispuesto a todo.
> Subo un peldaño más
> la escalera que da a ninguna parte (2017: 52).

Al inicio y al final, el hablante refiere los esfuerzos que la vida diaria supone («Me pongo la camisa a contramano»), en contraste con la continua ruptura de las expectativas que deja tras de sí un horizonte marcado por la desesperanza («Voy a dispuesto a todo. / Subo un peldaño más / la escalera que da a ninguna parte»). Sin embargo, lo que nos interesa resaltar es el hecho de que estos aspectos abrazan en el centro del poema una explícita renuncia a la introspección: «Me afeito ante el espejo sin mirar / muy a fondo el azogue»; esto permite considerarlos como una «máscara» construida a base de una dosis fuerte de autoengaño. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* (2003) Jung explica la significación simbólica del espejo y su relación con la «sombra»:

> Es cierto que quien mira en el *espejo* del agua ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la *persona,* la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro. Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. Si uno está en situación de ver su propia *sombra* y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo *inconsciente personal*. Pero la *sombra* es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente (26).

Y un poco más adelante:

> El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar. *Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno* […] (27).

En esta línea, el poema «Argucias de la edad» enuncia con suma nitidez la renuncia a la introspección:

> Aún tienes veinte años, la vida por delante
> para hacerte pirata o trapecista,
> buscador de tesoros en cuerpos como estatuas,
> antropólogo en tierras tropicales,
> o al menos
> un impecable agente de finanzas.
>
> Puedes partirle a gusto la cara al enemigo,
> decir que no a quien venga con un beso a estafarte,
> recibir con modestia los aplausos
> o al menos
> embarcarte a Bahía o Singapur.
>
> Pero nunca te mires al espejo.
> La calvicie del tipo que te mira
> pertenece tan sólo a un impostor (2017:59).

A partir del llamativo contraste entre la juventud del hablante («Aún tienes veinte años») y los estragos en él producidos por el paso del tiempo (la «calvicie»), el desarrollo del poema cifra toda una serie de reflexiones sobre posibilidades futuras tamizadas por el filtro de una ironía que deja entrever la desesperanza de un sujeto que parece no esperar demasiado de la vida. A lo largo del mismo, las expectativas más o menos realistas y, por tanto, desencantadas

(«decir que no a quien venga con un beso a estafarte») se contrastan con la inverosimilitud de ciertas empresas más o menos exóticas («pirata o trapecista»; «embarcarte a Bahía o Singapur») cuya función es, precisamente, la de apuntalar la inevitable falta de emociones y el hastío que caracterizan la vida del hombre actual. Sin embargo, al final del poema comprobamos que lo que en realidad sostiene el entramado discursivo en su totalidad es la auto-prohibición de mirarse al espejo. El diálogo entre estos últimos versos y los anteriores nos lleva, como lectores, a concluir que las opciones vitales pueden amalgamar desde la monotonía del «impecable agente de finanzas» hasta la aventura de un «antropólogo en tierras tropicales», pero nunca el atrevimiento de mirar dentro de uno mismo: «Pero nunca te mires al espejo». Lo que nos hace preguntarnos si el «impostor» del último verso no será, en realidad, el personaje construido. Esta tensión estalla en el penúltimo poema del libro, titulado significativamente «Incompatibilidad de caracteres»:

> Lamento renunciar. Me era imposible
> salir a pasear como cualquiera,
> cumplir con mi trabajo, hacer visitas,
> mostrarme alegre o triste según la circunstancia,
> y regresar a casa en la certeza
> de que otro me esperaba,
> su indecente cinismo, sus argucias
> para ocultar su rostro despreciable:
> Traidor que me miraba en el espejo (2017: 62).

Se hace explícita aquí la relación de dependencia entre la construcción de una identidad sujeta a la racionalidad y, por tanto, dependiente de los límites de lo posible o verosímil –materializada en toda la serie de ritos cotidianos («salir a pasear como cualquiera, / cumplir con mi trabajo, hacer visitas»)– y la renuncia a la introspección, vinculada al «otro-yo» en tanto que dimensión desconocida para la conciencia objetiva. De ahí que este personaje funcione como una «máscara» capaz de «ocultar su rostro despreciable».

Desde luego que, a la luz de lo expuesto, parece clara tanto la condición de «máscara» que adquiere la construcción identitaria como su relación con la «resistencia» del hablante al conocimiento de sí, representada simbólicamente en la elusión del espejo. De modo que, si volvemos ahora al primer poema, resolvemos que ya en este texto inicial la construcción del personaje poético funcionaba como una «máscara» ficcional (recordemos: «un juego de artificio») que encubría una dimensión más profunda del yo, oculta tras ella: «y un niño al que traiciono y que se ríe / de esa mi seriedad de maletín». No hay duda, entonces, de la identidad entre este «traidor» y aquel otro que, casi cerrando el libro, le «miraba en el espejo».

En definitiva, *Las cartas marcadas* cumplen una función capital en la evolución poética de Eduardo García. Desde nuestro punto de vista, este primer poemario puede leerse como una constatación de los límites racionales y, por ende, lingüísticos, entendido como paso previo y necesario para la superación que en los libros posteriores acontece. Este primer libro muestra cómo la construcción de un personaje poético dentro de los límites lógico-racionales del lenguaje y del «mundo» –con la consiguiente verosimilitud– no es sino la encarnación de la dimensión consciente de un sujeto que resiste la exploración de sus resortes inconscientes, ocultos tras la «máscara» de la «persona» (Jung, 2003:26). De hecho, tal y como veremos, este planteamiento encuentra continuidad en la primera parte de *No se trata de un juego*, donde toda una serie de textos se orienta hacia la desestabilización de nuestra concepción de lo «real». Por todo ello, *Las cartas marcadas* resulta fundamental para comprender cómo la evolución hacia la «poética del límite» se produce desde dentro, en una progresión coherente: la superación de los límites del «mundo» opera desde el seno mismo de la dimensión racional.

Si, como hemos visto, este primer poemario culmina con la constatación de los mecanismos encubridores de la razón y la decisión de explorar todo aquello que por su misma naturaleza la excede (leíamos: «Lamento renunciar»), *No se trata de un juego* se inicia con la transgresión de lo «real» a través de la adopción del funcionamiento básico de la literatura fantástica[7]. Tal y como explica uno de los mayores especialistas en la materia, David Roas, para constituirse como tal la literatura fantástica requiere del contraste entre «el fenómeno sobrenatural» y «nuestra concepción de lo real» (2001:15). Para ello el texto fantástico presenta «un mundo lo más real posible» que sirve «de término de comparación con el fenómeno natural», con el fin de evidenciar «el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana» (2001:24). De esta manera, lo fantástico depende «siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos» (2001:20), obligándonos a «leer referencialmente los textos», es decir, a «cooperar con el texto, ponerlo en contacto con nuestra experiencia del mundo» (2001:26). De todo lo cual se deduce que el realismo se constituye como una «necesidad estructural de todo texto fantástico» (2001:24), inscrito siempre en la realidad para atentar contra ella (2001:25) a través de la inserción de un fenómeno que no puede ser racionalizado y que, por lo tanto, la excede.

7. También Andrés Neuman lo señala: «[…] si no me equivoco, Eduardo García es el único poeta fantástico con el que cuenta la nueva poesía española» (2004: 11).

> Como vemos, lo fantástico es un modo narrativo que proviene del código realista, pero que a la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferenciación esencial entre lo realista y lo fantástico (2001:27).

Por esta vía, al resultar «imposible de explicar mediante la razón», lo fantástico «supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable» (2001:27), en términos wittgenstenianos. De ahí que pueda ser considerado como «la expresión de lo innombrable» (2001:29): «En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida» (2001:30). Todo ello sirve al propósito último de la literatura fantástica, que no es sino el de poner de manifiesto «la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar» (2001: 9).

En la primera parte de *No se trata de un juego* encontramos toda una serie de textos que adoptan los mecanismos propios de la literatura fantástica. En el primero de ellos, la «ventana» delimita dos espacios claramente diferenciados a la vez que, por su carácter liminar, permite la comunicación entre ambos: «Un hombre mira a otro en la ventana». Sin embargo, la relación entre el espacio interior en el que se sitúa el hombre de este primer verso y el exterior aparece de inmediato modulada por el recurso del «cuadro dentro del cuadro»:

> Un hombre mira a otro en la ventana;
> a otro hombre sentado junto a otra
> ventana silenciosa,
> su mirada en la página y el aire
> solemne con que lee ahora una línea
> buscando un sol de invierno, unos caballos
> [...].

Así, lo «insólito» entra en esta escena aparentemente cotidiana en la segunda parte del texto, donde descubrimos la identidad entre la «línea» que lee el hombre observado (v. 5) y las «palabras» que escribe el observador:

> Un hombre mira a otro en la ventana.
> Escribe unas palabras. No sospecha
> –más allá de la sangre y los caballos
> y el viento y la mujer y aquel latido–
> que los trazos que araña en el papel
> son los versos que el otro lee ahora (2017: 73).

Por esta vía, la literatura se convierte en el verdadero «umbral»[8] que propicia la confusión entre planos aparentemente irreconciliables, de donde deriva lo extraño en el marco narrativo construido por el poema, lo que logra poner en un primer plano la capacidad cognoscitiva del acto creativo y su orientación hacia el re-encuentro del «otro yo». De todo ello resulta una auténtica puesta en jaque de la consistencia de «lo real», más allá de que, como el hombre del poema, el «pensamiento consciente» no pueda sospechar la forma en que se encuentra influido por el inconsciente en tanto que dimensión actuante, simbolizado aquí a través de la «sangre», el «caballo», el «viento», etc. Por su parte, el poema «Al otro lado» constituye un ejemplo paradigmático de la utilización de los recursos propios de la literatura fantástica:

> Te digo que esta vez lo digo en serio.
> No consigo dormir, me asusta el tiempo
> Que tengo que pasar sin ver tu risa
> liviana apoderarse de la casa.
> Noche tras noche vienes y me dejas
> más solo que la luna. Ese recuerdo
> me basta para hacer un melodrama
> del día que me espera, sin un beso
> que llevarme a la boca. Mi mujer
> no sospecha de ti; sólo pregunta
> de dónde ese aire huérfano, esa leve
> sonrisa que me vuelve transparente
> me llegan
> y hacia dónde me conducen.
> Ya no voy a fingir. Hoy es el día.
> Esta noche nos vemos para siempre.
> Cruzaré en un descuido la pantalla.
> Me quedaré contigo al otro lado (2017: 76).

Toda la primera parte del texto (vv. 1-13) se sirve de las técnicas realistas para construir un universo referencial verosímil que el lector puede identificar sin problemas: un personaje poético nos cuenta la vivencia angustiante de la separación de la amada en el marco de una relación adúltera. Sin embargo, al final se introduce lo insólito: perplejos, descubrimos que la amante que «noche tras noche» le visita procede de una dimensión distinta de la ordinaria, situada

8. Algo similar advierte Neuman cuando, tras anotar que la «puerta es uno de los símbolos más característicos de la tradición fantástica y su afán de traspasar umbrales», señala lo siguiente: «*No se trata de un juego* se abre –nunca mejor dicho– con una variante de la puerta: la ventana. Aunque en "Un hombre mira a otro en la ventana" esa variante adquiera un carácter metapoético, seguimos instalados en el ámbito de la otredad» (2004: 15).

«al otro lado» de la pantalla. De esta manera, la confusión entre «realidad» y ficción, planteada como posible, tambalea nuestro concepto del «mundo»: el «efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga (…) a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo» (Roas, 2001: 32). Tanto este como otros de la serie se inscriben en lo que Campra denomina como «Categorías predicativas», dentro de la que distingue la oposición «animado/inanimado»:

> Siempre dentro de las categorías predicativas, una pareja opositiva análoga[9], con la consiguiente transgresión, se establece en torno al eje animado/inanimado. Por «animado» se entiende aquí lo que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia (de vida, incluso cuando esta vida puede manifestarse bajo diversas formas concretas: humana, animal, vegetal). Lo «inanimado» se presenta, en cambio, como inerte. […]
>
> […] Los temas de lo animado / inanimado, por ejemplo, se realizan a menudo a través de los motivos de la ficción (entendiendo por «ficción» los productos humanos que crean un mundo de representación, como la novela, la película, el cuadro, etc.) (en Roas, 2001: 163-164).

«Tenía que encontrarle en un poema» y «Sucede sin embargo» son otros dos ejemplos de la adopción de este recurso. En el primero de ellos la azarosa relectura de un viejo poema de la infancia propicia el reencuentro con uno de sus personajes. Sin embargo, si en un primer momento la escena se mantiene inscrita dentro de los límites de la verosimilitud, el escalonamiento versal (v. 5) marca la entrada en el texto de un orden de realidad, en el que el personaje inanimado cobra vida, instando a nuestro protagonista a cruzar el umbral de la ficción:

> Salió de no sé dónde. Iba descalzo,
> con la cara tiznada como entonces,
> el aire de un pirata diminuto,
> la sonrisa torcida y en los ojos
> intacta la malicia.
> Pudo reconocerme
> a pesar de las grietas en mi cara,
> a pesar de mi aspecto improcedente,
> de mi disfraz de adulto, mi voz grave.
> «¿Dónde estabas? –me dijo–. Este verano
> te echábamos de menos. Junto al río

9. Análoga con respecto a primera de las oposiciones señaladas, «concreto/abstracto», de la que se ocupa anteriormente.

he encontrado los restos de un naufragio.
Ven a cavar conmigo. En la otra orilla
nos vigilan jinetes emboscados».
Tuve que convencerle de que no,
que sólo estaba allí por un azar.
–¿Cómo iba a irme con él con esta facha,
Con este cuerpo enorme y perezoso?–
Allí nos despedimos, no sin antes
enviarle recuerdos para todos.
Lo dejé en su verano inagotable (2017:78).

Asimismo, en «Sucede sin embargo» la apertura de un libro propicia un sensual encuentro amoroso con uno de los personajes, que cobra vida. Al término de la lectura este regresa al «oscuro anaquel» de la habitación y la memoria:

Abro el libro. Te escucho. Estoy atento
al hondo crepitar de tus palabras.
Tu figura se mece, tu cuerpo de otro mundo.
No puedo contenerme. Me entrego y mi mirada
te arranca una sonrisa
que me sorprende, cómplice,
y entonces
tu boca como un viaje interminable,
[…] (2017:79).

Todo ello nos lleva a plantearnos si es la exploración de los límites de la ficción (de la literatura, del arte) el núcleo del que emana el cuestionamiento de los límites de lo «real». En este sentido, el poema «La vida está en otra parte» parece apuntar hacia la dependencia de ambos. En él el protagonista, envuelto en los avatares de la vida cotidiana («Mientras yo vengo y voy»), observa frecuentemente un cuadro con la sospecha de que la mujer que en él aparece representada «oculta impasible algún misterio». Sin embargo, a pesar de que no logra advertir ningún síntoma de animismo, la sola intuición, conducente al cuestionamiento de la entidad ilusoria del arte, provoca en el espectador la duda sobre su propia existencia[10]:

10. Puede traerse a colación la siguiente reflexión de Roas: «Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad» (2001: 9).

[…]
Pero nada. No he podido advertir
ni una sombra fugaz cruzando sus facciones,
ni un insólito brillo que en sus ojos,
en su gesto de mármol dulcemente.
Ya sé que no es humana, ya sé que no respira.
Pero siempre me coge por sorpresa
la duda de si existo, si estoy vivo,
o la vida se oculta allá en el lienzo,
esa región dichosa, inescrutable,
donde nada sucede,
donde el silencio es norma y la belleza (2017: 81).

De alguna manera, la desestabilización de nuestra concepción del «mundo» desarrollada a lo largo de esta primera parte de *No se trata de un juego* culmina en el último poema de la serie, titulado «En el cuadro». Los primeros versos (vv. 1-8) se centran en la descripción detallada del cuadro ubicado en la habitación donde el personaje escribe sus poemas:

El cuarto donde escribo mis poemas
contiene una región inconcebible.
Al sentarme a la mesa, frente a mí,
veo el cuadro, su resplandor en calma,
los caballos azules, la mujer,
la fiera agazapada, el verde todo,
la sombra de aquel árbol a lo lejos
llamándome despacio.

Sin embargo, esta estampa aparentemente cotidiana se transforma inmediatamente en algo extraordinario: a partir del noveno verso el hablante narra cómo «hace meses» traspasó por primera vez el «límite», en una insólita confusión de «realidad» y «ficción». Desde esta óptica, la alusión inicial al «cuarto donde escribo mis poemas» (v. 1) permite identificar la escritura como el verdadero «umbral» que posibilita el acceso a esa otra realidad representada en la obra de arte. De hecho, el trasvase se vincula al «sueño» y la «noche», en clara sintonía con el junguiano «pensamiento fantaseador». Por otra parte, la «región» explorada deviene «inconcebible» (v.2) e ilimitada («distancias imposibles», «y no he podido nunca salvar el horizonte»): lo *imposible* para la razón.

Hace meses crucé por vez primera
el límite impreciso, el filo de los días.
Saludé a la mujer. Entré en el cuadro
con el paso levísimo
de aquel que cruza en sueños la frontera
de la luz y sonríe, deslumbrado, confuso.

Desde entonces camino por sus valles,
el sonido del agua me acompaña,
y más allá distancias imposibles,
el nocturno clamor de la jungla caliente
y la arena dormida del desierto.

Cada noche recorro sus hondas lejanías
y no he podido nunca salvar el horizonte.
Supongo que en el cuadro habita un universo.

Así, al final del poema, el personaje poético se entrega, explícitamente, a vivir «del otro lado». Nótese la alusión a las «sombras»:

Si lee este poema
ya no estaré yo aquí, me habré perdido
en el cuadro, seré su prisionero.
En tal caso contemple
al lado de la firma ese hombrecito
que amable le saluda, mira a lo lejos, siente
el roce de la brisa, ya está andando,
desaparece al fondo entre las sombras (2017: 82-83).

En definitiva, lo expuesto hasta ahora permite concluir que la adopción de los mecanismos propios de lo fantástico funciona, en sí mismo, como un «umbral», como un espacio de tránsito dentro de la trayectoria poética de Eduardo García hacia esas «otras realidades», tal vez por su relación con el inconsciente, tal y como Freud señalaba ya en un texto de 1919, «Lo siniestro»[11], y tal y como el propio autor ha confirmado: «Estos viajes al ámbito de lo desconocido, de lo imposible incluso, expresan siempre una exploración de las regiones ignoradas, inconscientes, de la personalidad» (1999: 241). De hecho, a pesar de que, como dijimos, la «poética del límite» se actualiza con plena carta de naturaleza en *Horizonte o frontera*, las últimas secciones de este segundo libro contienen ya poemas que anticipan la exploración simbólica de los resortes interiores (como «De profundis», «*Abren fuego las voces…*» o «*Este es el poema*») junto con otros que participan de «una vertiente más sincera o más de acá, de este lado» (Neuman, 2004: 17), dentro de la heterogeneidad que, en una mirada de conjunto, caracteriza *No se trata de un juego*.

> Concluido mi primer ciclo poético sentí la necesidad de explorar nuevos territorios. Tenía que cruzar la frontera de lo considerado «real», indagar en mi interior, cediendo la palabra a mis fantasías más ocultas. Se trataba de trascender los límites de un realismo estricto, tender puentes entre realidad

11. Puede consultarse en Sigmund Freud, *OO.CC.*, III , Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 2483-2505.

> y ensoñación para dar verosimilitud a sucesos fantásticos, animados de una honda carga simbólica. […]
> Me gusta ver brotar el prodigio con naturalidad, en escenarios reconocibles: un suceso mágico que estalla en plena apariencia de realidad. Entonces nada es igual. […]
> En *No se trata de un juego* la emoción se trasluce, a menudo, a través de breves relatos de sucesos comunes, verosímiles, donde el personaje se desplaza después –leve, suavemente– a un ámbito mágico (García, 1999: 239-240).

Bibliografía citada

ANDÚJAR ALMANSA, José, «Paisaje de la poesía española última», *El maquinista de la generación*, 15 (2008), 32-42.

CAMPRA, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico,* Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.

CHEVALIER, Jean, «Introducción», *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder Editorial, 2003, pp. 15-37

GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

GARCÍA, Eduardo, *Paradoja del tahur* [sic], José María Palacios editor, Córdoba, 1993.

GARCÍA, Eduardo, «*Hay una honda evolución…*», en José Luis García Martín (sel.), *La generación del 99,* Oviedo, Nobel, 1999, pp. 239-241.

GARCÍA, Eduardo, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

GARCÍA, Eduardo, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Introducción», en *La generación del 99,* Oviedo, Nobel, 1999, pp. 11-30.

IRAVEDRA, Araceli, «Palabras de familia gastadas tibiamente (Notas para la historia de un paradigma lírico)», *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007, pp. 7-175.

IRAVEDRA, Araceli, «Prólogo», en *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, 2016, pp. 7-170.

JUNG, Carl Gustav, «Acercamiento al inconsciente», *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, pp. 18-103.

JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

LANZ, Juan José, «Notas para una periodización. En torno a las antologías y el canon poético (1977-1997)», en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia,* Madrid, Devenir, 2007, pp. 181-218.

MORA, Vicente Luis, «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en Eduardo García, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.

MOUNCE, Howard, *Introducción al* Tractatus *de Wittgenstein*, Madrid, Editorial Tecnos, 1993.

NEUMAN, Andrés (2004), «El hábito del misterio», en Eduardo García, *No se trata de un juego*, Granada, Diputación de Granada, 2004, pp. 9-30.

ROAS, David, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico,* Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.

VALENDER, James, «Prólogo. La poesía de Jaime Gil de Biedma», en Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 5-40.

VILLENA, Luis Antonio de, «Filos de conciencia», en *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

VILLENA, Luis Antonio de, «Inflexiones a la voz órfica», en *La lógica de Orfeo (Antología)*, Madrid, Visor, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Ed., 2003.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 57-72

Research Article

La porosidad de la frontera en *Las cartas marcadas* (1995), *No se trata de un juego* (1998) y *Horizonte o frontera* (2003), de Eduardo García

The porosity of the border in *Las cartas marcadas* (1995), *No se trata de un juego* (1998) and *Horizonte o frontera* (2003) by Eduardo García

Gilles DEL VECCHIO

Authors:
Gilles del Vecchio
Centre d'Etude sur les Littératures Etrangères et Comparées,
Université Jean Monnet Saint-Etienne (Francia)
gilles.del.vecchio@univ-st-etienne.fr
https://orcid.org/0000-0002-7254-7705

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Del Vecchio, Gilles, «La porosidad de la frontera en Las cartas marcadas (1995), No se trata de un juego (1998) y Horizonte o frontera (2003), de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 57-72.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.03

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

La insatisfacción es responsable del malestar transmitido por la voz lírica y experimentada por el lector que recibe a través de muchas composiciones las consecuencias abrumadoras de una rutina desconcertante. Las convenciones, normas y reglas imponen sus códigos hasta provocar un estado de estancamiento temporal que no permite diferenciar pasado y presente. El mundo laboral, las reglas sociales encierran al individuo en un molde en el que está condenado a actuar. Para evitar semejante hastío, la opción más evocada es la de la huída. Huir hacia el otro lado del sueño, del deseo o de la imaginación. En este vaivén las fronteras genéricas se desvanecen como lo confirman los recursos del cuento, del drama, de la novela policíaca y de la producción fílmica.

Palabras clave: Eduardo García; La lluvia en el desierto; poesía; temporalidad; intertextualidad genérica

Abstract

The dissatisfaction is responsible for the discomfort transmitted by the voice lyric and experienced by the reader who receives across many compositions the consequences crushing of a disconcerting routine. The conventions, procedure and rules impose their codes up to provoking a state of temporary stagnation that does not allow to differentiate past and present. The labor world, the social rules enclose the individual in a mold in the one that is condemned to operate. To flee of similar tedium, the most evoked option is that of

the escape. To flee towards another side of the dream, of the desire or of the imagination. In this sway the generic borders vanish as it is confirmed by the resources of the story, of the drama, of the detective story and of the movie production.

Keywords: Eduardo García; La lluvia en el desierto; poetry; temporality; gender intertextuality

Me propongo en este trabajo ofrecer una lectura de varios poemas o fragmentos de poemas integrados en los tres primeros poemarios de Eduardo García, *Las cartas marcadas* (1995), *No se trata de un juego* (1998) y *Horizonte o frontera* (2003). El mismo poeta subraya los aspectos específicos de sus poemarios, que, por lo tanto, no deben considerarse como un todo homogéneo sin matices. Si *Las cartas marcadas* se inscribe dentro de una reflexión sobre el proceso de creación inherente a cada obra, los poemarios siguientes adoptan otras perspectivas:

> Con *No se trata de un juego* y *Horizonte o frontera* se abría un nuevo ciclo [...]. Buscando líneas de fuga por donde trascender los límites de la poesía realista de los 80-90 me arrojé a la tarea de extender la narratividad a los territorios de lo fantástico. Soy un fanático lector de cuentos y siempre he sentido en la ficción fantástica un temblor poético, una capacidad de sugerencia, que rara vez me ofrece un relato escrito desde un realismo estricto (García, 2017: 25).

Abundan en *Las cartas marcadas* los versos o poemas enteros que ofrecen una poetización del entorno cotidiano, así como una reflexión metaliteraria. Con los poemarios de 1998 y 2003 –es decir elaborados en la frontera entre dos siglos– se multiplican las composiciones en torno al desdoblamiento del yo poético, al motivo del espejo. El desdoblamiento es un proceso muy relacionado con la noción de límite. Desdoblarse equivale a salir de un molde impuesto, a ir más allá de la frontera de la propia personalidad. Se abren, pues, perspectivas nuevas y se deja amplio paso a una libertad absoluta, cuya consecuencia es la elaboración de un universo poético donde todo puede surgir, donde el desenlace a veces es imposible de anticipar. Manuel Rico se refiere a este interés por la noción de límite afirmando que el poeta, a partir de *Horizonte o frontera* «comenzará a tantear el límite, esa zona de intersección entre los planos de la realidad y las oscuridades del alma y del inconsciente» (Rico, 2017). Entre los elementos que federan los tres títulos, me parece que habría que tomar en cuenta la concepción del tiempo. El tema no es novedoso, pero sí el enfoque adoptado. La época de elaboración influye mucho sobre el tratamiento lírico del tema. El caso es que en su poesía Eduardo García le dedica un número considerable de versos al tiempo. Sin embargo, parece que el fluir irremediable

del tiempo le interesa o preocupa menos que el estancamiento agobiador en el que la rutina encierra al individuo y lo condena. Muchas de las referencias a lo cotidiano presentan la particularidad de subrayar la dimensión frustrante y desalentadora del entorno más prosaico, que se convierte en una cárcel en la que el ser malgasta el poco tiempo del que dispone sin necesariamente reaccionar, o queriendo reaccionar pero sin saber cómo. Después de observar cómo poetiza el autor en sus tres primeros poemarios el hastío o malestar que se apodera del individuo, nos centraremos en la necesidad irreversible de huir de dicha rutina. Será entonces cuando estudiemos la noción de límite. Terminaremos esta exposición considerando que, en la búsqueda desenfrenada por franquear las fronteras impuestas, la voz lírica también procura borrar las fronteras y los límites a nivel genérico e intertextual.

Un ser agobiado por la rutina

La insatisfacción se apodera literalmente de la voz poética hasta hundirla en un estado de tristeza avasalladora cuya justificación nunca queda aclarada de manera patente, como para subrayar que la indefinición de la causa condena definitivamente cualquier forma de mejoría. El mismo título de algunos poemas ya sugiere esta lectura desde los umbrales del texto. Tal es el caso de este poema de la sección «Intemperancias» de *Las cartas marcadas*:

> Ocurre que estoy triste y no sé cómo,
> ocurre lo de siempre una vez más,
> que el paso ya no encuentra su pareja,
> ni el labio encuentra a tiempo el otro labio.
>
> Por más que me pregunto por mí mismo
> mi voz no firma el aire con su aliento,
> el tráfico me coge por sorpresa,
> la piedra ya no es piedra ni es un pájaro.
>
> Escucho las noticias. Sabe a pan
> la ensalada; el pan huele a quemado.
> La sangre me estropea la función (García, 2017:51).

A falta de un título distinto, el primer verso funciona como epígrafe, con el efecto de destacar la tristeza, doblemente mencionada y en el centro de la unidad de apertura, y pronto deja paso a la expresión de una confusión desconcertante. De la misma manera que la tristeza desconcierta al yo lírico, el lector siente la misma sensación de desorientación frente a la ambigüedad de los dos primeros versos. La unidad sintáctica «no sé cómo» se puede aplicar tanto a la causa de la tristeza como al hecho de ver cómo se repite lo de siempre: «ocurre lo de siempre una vez más». Sin embargo, se intuye que la situación expuesta

hunde sus raíces en la rutina, percibida como una agresión devastadora. La anáfora «Ocurre que...» subraya la fuerza con la que se impone el malestar, así como la pasividad del sujeto frente a algo que renuncia a controlar y que lo hiere como «siempre» y «una vez más». La confusión sigue manifestándose en la estrofa final, en que una tentativa de análisis racional de causa y efecto desemboca en una confusión sensorial: «escucho», «sabe», «huele». A esto cabe añadir otra dimensión de la confusión. Una confusión formal en perfecta adecuación con la confusión expuesta. En efecto, la ausencia de rima contrasta y, sin embargo, coexiste con el molde métrico de los endecasílabos. El poema inmediatamente siguiente en la sección, titulado «Y sin embargo», reactiva el motivo de la rutina agobiadora:

> Todos los días salgo, al despertar,
> de esa vida de loco en el trapecio
> que fulmina el reloj.
> Me pongo la camisa a contramano.
> Me afeito ante el espejo sin mirar
> muy a fondo el azogue.
> Cierro la puerta. Voy dispuesto a todo.
> Subo un peldaño más
> la escalera que da a ninguna parte (García, 2017:52).

La particularidad en este caso es que la voz lírica une la rutina con el tema del transcurso del tiempo. El tiempo sigue fluyendo, pero paradójicamente la rutina impone una sensación de estancamiento absoluto. La referencia al trapecio sugiere el vaivén mecánico y sin variación del péndulo del reloj que marca el compás de un tiempo frenético que no deja posibilidad de volver hacia atrás. Este peligro que vincula el tiempo lo conlleva también el trapecio, que connota el equilibrio precario, así como el riesgo al que se expone el trapecista. Frente a semejante hastío, la pregunta es: ¿qué hacer para romper la rutina asimilada a un despilfarro temporal? Es y sigue siendo la pregunta, ya que el final del poema no resuelve nada, sino que reclama la necesidad imperiosa de darle sentido a lo cotidiano y de contrarrestar la rutina que no ofrece la más mínima expectativa. En los últimos versos se impone un movimiento ascendente («escalera», «peldaño», «subir»), pero este movimiento carece de objetivo concreto. La escalera se convierte, pues, en la representación lírica del transcurso de la vida que desemboca en el vacío temporal de la muerte. «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar» decía Jorge Manrique (Manrique, 1988:148). Ahora bien, desde la perspectiva adoptada en el poema de Eduardo García, nuestras vidas son una escalera que no sube a ninguna parte, o sea, asciende hacia el vacío absoluto. La actividad laboral es un engaño suplementario y puede convertirse en el máximo vector de rutina. Las normas,

las reglas, los horarios que impone constituyen los aspectos más visibles de una rutina liberticida, como lo sugieren estos dos versos del poema «Ese túnel de puertas que se cierran», de la sección «La lluvia en el desierto» en *No se trata de un juego*: «[...] / y hace frío y acabas de salir / del diario secuestro laboral: / [...]» (García, 2017:111). La rutina y la confusión temporal constituyen una amenaza permanente:

> Me refiero a la abolición del tiempo, esto es, al mito como invocación de un tiempo primordial. Según los expertos el ritual mítico trata de producir un repentino estado de regeneración. Sin embargo, no se trata de un nuevo acto mágico, sino de una repetición ritual del acto primigenio, fundacional. Es una recuperación de los orígenes en la que los tiempos remotos del mito se hacen presentes, reviven en virtud del ritual. Se produce, pues, un brusco desvanecimiento del tiempo: los límites temporales se vuelven borrosos, comunicables (García, 2005:33).

El esquema repetitivo impuesto por la condición laboral puede llegar al extremo de la enajenación, como lo sugiere el principio del poema «Tras las últimas casas», de la misma sección que el anterior:

> Se levantó a las ocho. Hacía frío.
> Se tomó su café sin entusiasmo.
> Salió a la calle con los huesos tristes.
> Arrancó el coche y emprendió el camino
> hacia el día de ayer y el de mañana. [...] (García, 2017: 112).

Las acciones van encadenándose con una regularidad perfecta, pero, a pesar de la variedad semántica («Se levantó», «Se tomó», «Salió», «Arrancó»), este encadenamiento deja percibir una ausencia total de iniciativa que encierra al sujeto en un marco estrechísimo y que lo convierte en un Sísifo del siglo XX. La coincidencia entre unidad sintáctica y métrica en los versos 2 y 3, el arranque mecánico de los versos con un verbo en pretérito en posición de apertura, así como la aliteración («**S**e levantó a la**s** ocho. Ha**c**ía frío. / **S**e tomó **s**u café **s**in entu**s**ia**s**mo. / **S**alió a la calle con lo**s** hue**s**o**s** tri**s**te**s**»), subrayan el hastío imperante, la organización totalmente preestablecida, que no deja lugar para el sueño, la iniciativa, la fantasía. Al contrario, el aburrimiento alcanza tales extremos, que los puntos de referencia van borrándose. La superposición temporal que provoca la fusión entre pasado y futuro esboza la linealidad monótona de la rutina: «Arrancó el coche y emprendió el camino / hacia el día de ayer y el de mañana». Este hastío omnipotente que parece someter al conjunto de la humanidad bien se merece su canto de devoción, su salmodia, como un canto para una divinidad tan potente que es preferible homenajearla. Así lo sugiere el poema «Salmodia del hastío» en la sección «La trama» de *Las cartas marcadas*:

No sé por qué se me hace inhabitable
la casa en estos días, por qué encuentro
en la pila repleta una amenaza,
en el aire la sombra de un intruso,
en el vaso vacío un sinsabor.

Parece que me fueran a cortar
la luz y que el teléfono está roto.
Quizá es que me fascina verle el lado
romántico a ese grifo que gotea;
por eso se me antoja un mal augurio
oír estornudar las cañerías.

El polvo en los estantes, esa fúnebre
mirada indiferente de los cuadros,
los discos apilados en desorden
recuerdan el severo prosaísmo
de oscuros formularios y facturas. [...] (García, 2017:44).

El tono único de la salmodia, sin variación, sin polifonía, hace de este canto religioso la culminación fonética-acústica de la rutina, pero de una rutina llevada a tal extremo, que se ha convertido en hastío. Ni que decir tiene que esa veneración no debe considerarse al pie de la letra, sino con cierta distancia burlona que raya en la irreverencia. En efecto, si el canto religioso llena las almas y las colma, el poema considerado desarrolla una estética de lo hueco y de lo vacío: «sinsabor», «el aire», «el vaso vacío», «las cañerías» que estornudan. Por otra parte, el léxico religioso sólo surge en los versos mediante la polisemia de un vocabulario que remite preferentemente a los objetos más prosaicos de lo cotidiano: la «pila» está repleta de platos por fregar, la «luz» se ha cortado, el «polvo» cubre los estantes. El cuadro es tan desalentador, que se impone una reacción, siendo la más espontánea romper definitivamente este molde, alejarse, huir de él, muy lejos y a ser posible «al otro lado».

Huir hacia el otro lado

La huida hacia el otro lado no debe considerarse exclusivamente en un plano puramente espacial, sino también simbólico. Esta huida radical adopta, por su naturaleza, los matices de una metamorfosis, ya que el «otro lado» remite al otro lado de la personalidad. Se esboza de esta forma a nivel lírico el conflicto entre el ser y el querer ser. Las aspiraciones individuales almacenadas en lo más hondo del individuo se convierten en fuente de frustración y de fracaso, mientras se acepta el pesado yugo de las normas y convenciones relacionadas con la rutina anteriormente puesta de relieve. La aceptación servil de las convenciones no resulta productiva y condena al fracaso. Por eso: «Trascender los

límites, las rígidas convenciones, equivale a explorar la frontera entre realidad y ensoñación, realismo y simbolismo, así como ese territorio fronterizo donde se dan cita poesía y género fantástico» (García, 2005:13). El poema «Paradoja», en la coda de *Las cartas marcadas*, explota dicha sensación de fracaso al hacer resurgir las aspiraciones que por no alcanzadas no dejan de ser vigentes: «Yo deseaba ser aquel que soy. / Ahora quisiera ser quien me soñaba. / Daría estos renglones sin dudarlo / por recobrar las vidas que perdí» (García, 2017: 65). La brevedad de la composición no limita su intensidad. Al contrario, la realza como si la voz poética se quedara sin fuerzas para seguir exponiendo el conflicto interior por ella padecido. La dicotomía entre el proyecto deseado y la situación alcanzada viene reforzada por los indicios temporales (tiempo, deíctico, adverbio): «deseaba» *vs.* «soy», «yo» *vs.* «aquel», «Ahora» *vs.* «soñaba». El deseo reiterado («Yo deseaba», «Ahora quisiera») traduce la insatisfacción continua en cuanto a la condición del ser. De hecho, el infinitivo «ser» es el núcleo central de los dos primeros versos, señal de que este tema es precisamente la causa del malestar palpable, de esa crisis provocada por una percepción aguda del tiempo: «[...] recobrar las vidas que perdí». Y, en efecto, ahí está la clave de todo. El tiempo es el que impone todas las reglas. El desdoblamiento, como en el caso de «Paradoja», puede resultar de la conciencia del desajuste entre el sueño y la realidad. Pero, de forma mucho más cruel y despiadada, puede ser una de las manifestaciones del transcurso irremediable del tiempo, tal como lo observa la voz lírica en el poema «Argucias de la edad», en la sección «Personae» de *Las cartas marcadas*:

> Aún tienes veinte años, la vida por delante
> para hacerte pirata o trapecista,
> buscador de tesoros en cuerpos como estatuas,
> antropólogo en tierras tropicales,
> o al menos
> un impecable agente de finanzas.
>
> [...]
>
> Pero nunca te mires al espejo.
> La calvicie insolente del tipo que te mira
> pertenece tan sólo a un impostor (García, 2017:59).

Ya de por sí, la segunda persona del singular introduce el motivo del desdoblamiento. ¿Quién será este destinatario sin identificar? ¿No será que la voz poética se está hablando a sí misma? El juego de miradas refuerza todavía más la situación del desdoblamiento y culmina con la imagen –en ambos sentidos– del espejo. El tiempo sigue maquinando todos los hilos, de manera que a los «veinte años» del verso de apertura se opone de manera rotunda «la calvicie

insolente» reflejada en el espejo. La evolución irremediable es una forma de desdoblamiento, de huida hacia el otro lado, sólo que ese viaje se emprende involuntariamente. Pero el tiempo no es el único factor de desdoblamiento. También la vida social se puede considerar como tal. Parece que lo que la voz lírica fulmina es la resignación y la aceptación incondicional de una vida social que amolda al individuo hasta el punto de renunciar a lo que es en aras a las normas. Semejante actitud sólo puede generar desencanto: «Un mundo desencantado es un mundo en el que la razón ha maniatado buena parte de nuestra interioridad, donde nuestro deseo ha sido amordazado» (García, 2005: 27). La dicotomía en semejante caso se elabora entre el ser y el parecer. El desajuste en algunos casos es tal, que el individuo se convierte en otro, huye involuntaria e inconscientemente de sí mismo, generando de este modo una profunda paradoja o incompatibilidad, como en el poema «Incompatibilidad de caracteres» de la misma sección que el anterior:

> Lamento renunciar. Me era imposible
> salir a pasear como cualquiera,
> cumplir con mi trabajo, hacer visitas,
> mostrarme alegre o grave según la circunstancia,
> y regresar a casa en la certeza
> de que otro me esperaba,
> su indecente cinismo, sus argucias
> para ocultar su rostro despreciable:
> traidor que me miraba en el espejo (García, 2017:62).

Entre el «salir» (v. 2) y el «regresar» (v. 5) la voz lírica sufre una metamorfosis que la convierte en «otro» (v. 6). Este juego perverso acaba irritando y abrumando al yo poético: «indecente cinismo», «argucias», «rostro despreciable». Y es el espejo, última palabra del poema, lo que le inflige la cruda realidad de su fracaso. Por otra parte, el desdoblamiento también se puede producir a nivel verbal. Se trasladan, pues, a la esfera de la comunicación los principios fundamentales de la intertextualidad. El flujo verbal, patrimonio cultural colectivo, compartido por el conjunto de los locutores, condena al uso insaciable de palabras y fórmulas incansablemente repetidas. Como afirma Bakhtine, «Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue» (Bakhtine, 1978: 114). Hasta tal punto, que la palabra deja de ser personal y se convierte en algo que es necesariamente de otro, de todos los otros. De ahí los versos de clausura del poema «Oscura voz», de la sección «Tu piel al otro lado» de *No se trata de un juego*:

¿Te has parado a pensar alguna vez
el revuelo de sombras que levanta
la palabra «irreparable»?
Parece la ceniza que cae de un cigarrillo,
el eco de un teléfono que enmudeció de pronto,
el olor de la tierra cuando llueva
y no estén ya tus ojos para decirme
que por qué te atormento hilvanando palabras,
permitiendo a un extraño hablar dentro de mí (García, 2017:90).

Cuando el motivo del desdoblamiento afecta a las coordenadas espaciotemporales, el límite se vuelve más palpable, muchísimo más concreto. El escaparate del poema «A través del cristal» delimita dos espacios que se oponen (exterior / interior) y que se complementan a la vez, ya que desde el espacio interior se contempla y se observa atentamente el espacio concurrido de la calle. La ausencia de espontaneidad («disfraz») así como el ritmo acelerado de la sociedad de consumo («vértigo y promesa») orientan la voz lírica hacia la quietud acogedora y protectora del espacio interior («prefiero estar aquí...»). El rechazo del ritmo frenético e impersonal incita a no traspasar la frontera en semejante caso, como en el poema de «La lluvia en el desierto» en el mismo libro:

Sentado en un café miro a la calle
como en una postal o un mal poema romántico;
a través de la luna veo la calle.
[...]

Miro la luna del café. Refleja
mi gesto de animal cansado.
Tras el escaparate la vida se me ofrece
con su disfraz de vértigo y promesa.
Llega tarde su astucia; ya no quiero comprar.
Prefiero estar aquí, mirar la calle
a través del cristal,
quedarme en el poema (García, 2017: 104).

La luna del poema implica varias posibilidades de lectura. Al interponerse entre el observador y lo observado, altera la percepción: «una postal», «un mal poema romántico». Asociada al adjetivo «romántico», se pone de realce la polisemia del sustantivo y, como elemento de un paisaje romántico, connota la frustración y el malestar. En fin, mediante el encabalgamiento («[...] Refleja / mi gesto de animal cansado»), la luna también se convierte en espejo y, por tanto, en instrumento del desdoblamiento del yo lírico. En el poema titulado «En el cuadro» se produce exactamente el caso contrario. Ya no se trata de quedarse a salvo sin cruzar la frontera espacial. El marco de origen se ha convertido en algo tan estrecho, que es imprescindible buscar y descubrir otro

lugar. Se pasa del «cuarto» al «cuadro» como se franquea imperceptiblemente la frontera entre el relato principal y un relato engarzado en un cuento, a la manera, por ejemplo, de un Cortázar en el conocidísimo relato «Continuidad de los parques» (Cortázar, 1983:11-12):

> El cuarto donde escribo mis poemas
> contiene una región inconcebible.
> Al sentarme a la mesa, frente a mí,
> veo el cuadro, su resplandor en calma,
> los caballos azules, la mujer,
> la fiera agazapada, el verde todo,
> la sombra de aquel árbol a lo lejos
> llamándome despacio.
>
> Hace meses crucé por vez primera
> el límite impreciso, el filo de los días.
> Saludé a la mujer. Entré en el cuadro
> con el paso levísimo
> de aquel que cruza en sueños la frontera
> de la luz y sonríe, deslumbrado, confuso. [...] (García, 2017: 82)[1].

La permeabilidad de la frontera genérica

La huida irreprimible hacia el otro lado –de la personalidad, del espacio– es un impulso que no tiene vuelta atrás. De ahí que el fenómeno se pueda observar también a nivel lírico. Varias son las composiciones en los poemarios analizados que integran referencias a universos literarios o culturales que desbordan los límites impuestos por la tradición genérica. Obedece al mismo ímpetu de la voz lírica por franquear las fronteras e ir en busca de una plenitud que el respeto estricto de las normas y convenciones no puede proporcionar. En el poema significativamente titulado «Al otro lado»[2] el dolor relacionado con la ausencia del ser amado («sin tu risa», «me dejas», «sin un beso») es responsable de una reacción extrema («no consigo dormir», «me asusta el tiempo»), así como de unas decisiones rotundas («Esta vez lo digo en serio», «ya no voy a fingir», «esta noche nos vemos para siempre»). El carácter excesivo de estas manifestaciones sentimentales conduce a la voz lírica a la siguiente observación: «Ese recuerdo / me basta para hacer un melodrama / del día que me espera, sin un beso / que llevarme a la boca [...]». El desajuste entre unidad sintáctica y métrica pone de realce la perturbación extrema propia de

1. Es de notar lo significativo del título de la sección de *No se trata de un juego* en que se inserta la composición, «El que cruza el umbral».
2. También es significativa su inclusión, como el texto anterior, en la sección «El que cruza el umbral».

un melodrama en toda regla. El cambio de vida tan anhelado se percibe una vez más como un movimiento que favorece el franqueo de un límite: «cruzaré», «Me quedaré contigo al otro lado».

> Te digo que esta vez lo digo en serio.
> No consigo dormir, me asusta el tiempo
> que tengo que pasar sin ver tu risa
> liviana apoderarse de la casa.
> Noche tras noche vienes y me dejas
> más solo que la luna. Ese recuerdo
> me basta para hacer un melodrama
> del día que me espera, sin un beso
> que llevarme a la boca. Mi mujer
> no sospecha de ti; sólo pregunta
> de dónde ese aire huérfano, esa leve
> sonrisa que me vuelve transparente
> me llegan
> y hacia dónde me conducen.
> Ya no voy a fingir. Hoy es el día.
> Esta noche nos vemos para siempre.
> Cruzaré en un descuido la pantalla.
> Me quedaré contigo al otro lado (García, 2017:76).

El objetivo es traspasar el límite, cruzar la frontera, huir del entorno rutinario y agobiante para procurar algo que, por diferente, podría proporcionar más satisfacción o incluso placer. A veces, al otro lado se encuentra la felicidad, el amor anhelado, el amor que colma, el amor que da vida, pero que exige en contraparte que se renuncie a todo lo demás, ya que la huida al otro lado sólo puede ser definitiva. La misma porosidad se puede observar a través de las intromisiones del universo del cuento en el marco lírico. En el caso del poema «Al otro lado», franquear la frontera permitía dejar atrás el melodrama y empezar una vida mejor. En el caso de «Cálculo de daños» (ahora en la sección «Personae» de *Las cartas marcadas*), franquear el límite plantea una postura retrospectiva –ya no prospectiva–, pero que también permite reanudar con algo mejor: el abandono de las convenciones y normas sociales artificiales y la simplificación infantil que hace caso omiso de la complejidad vital:

> La vida era simple allá en la infancia.
> Había una frontera
> que separaba al héroe del villano.
> Tras la persecución, el desaliento,
> las turbas peripecias y el temor,
> el malo recibía su castigo,
> el bueno se quedaba con la chica
> y todo regresaba a su lugar. [...] (García, 2017: 60).

La permeabilidad genérica entre el cuento y la poesía es perfectamente lícita e incluso lógica, ya que, como afirma Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo,

> En absoluto disparatada es esta asociación [cuento y poema], según podría parecer a primera vista: cuento y poema tienen no poco en común, sobre todo en cuanto a la intensidad, la tensión, la condensación, que fijábamos desde el principio como uno de sus rasgos más acusados, y que resulta tan cercana a la emoción lírica, también en su concepción y en su estructuración (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003: 26).

En este caso, los personajes presentados como tipos («héroe», «malo»), la acumulación de pruebas que conviene superar («persecución», «desaliento», «peripecias», «temor»), el desenlace que restablece la normalidad («todo regresaba a su lugar»), así como el juego de oposiciones binarias («héroe» / «villano», «bueno» / «malo») remiten claramente al mundo literario de los cuentos. Sin embargo, esa visión esquematizada del entorno pronto revela sus propios límites y no basta para abarcar la complejidad de las relaciones humanas:

> [...]
> De jóvenes, las cosas se hicieron complicadas.
> Había que jugar a transgredir
> la rígida frontera
> y hacerlo a plena luz, con un soberbio
> fervor heterodoxo de iniciados.
> Fue entonces cuando el límite aprendido
> se convirtió en alambre de nuestras acrobacias.
> El juego requería pulso firme,
> inconsciencia absoluta del peligro,
> girar el cargador, jugar a ciegas.
> Era una forma nueva de heroísmo. [...] (García, 2017:60)

De manera que, conforme va pasando el tiempo, más doloroso se hace el balance, como se manifiesta, por ejemplo, en el poema titulado «Solamente una vez», de la sección «Su sombra pasa» en *No se trata de un juego*:

> Lo que no nos dijeron
> era que en nuestra vida no se iban a encender
> los focos a su tiempo, ni el atrezo
> podría deslumbrar al respetable.
> Que nunca habría aplausos, ni ensayos, ni preestreno.
> Que el telón caería solamente una vez.
> Una sola función para pisar las tablas,
> para emplearse a fondo.
> Y luego nada (García, 2017:100).

La conciencia del tiempo surge con violencia en este poema para gritar la aprensión que suscita la imposibilidad de probar, de ensayar, de experimentar o de cambiar si hace falta. Vivir consiste en elegir constantemente y la voz lírica, que asimila la vida a una función teatral, expone esta observación mediante unas fórmulas y un léxico propios del mundo dramático: «focos», «atrezo», «aplausos», «ensayos», «preestreno», «telón», «función» y «tablas». Este apremio constante de la vida que exige elegir sin posibilidad de vuelta atrás conlleva su carga de violencia. De ahí que no falten en las composiciones de los tres poemarios ecos intertextuales de novela policíaca o de escenas dignas de una buena película de acción:

> No se queden ahí. Pasen y dejen
> al fondo sus paraguas. Les estábamos
> esperando...
> Y ahora ese silencio
> que una voz hace astillas cuando salgo
> a la calle, el roce del revólver
> sobre mi corazón, la tibia carta
> que tiembla de catástrofe en mi pecho.
>
> –Dos calles más abajo, en el tercer
> portal a la derecha, primer piso–
>
> Imagino la escena indiferente:
> la sorpresa, los gritos, los reproches,
> el rencor excavando galerías,
> la sangre desbocada en mi cabeza,
> la frase que fulminan los disparos.
>
> Al llegar a la puerta me sorprenden
> los goznes arrancados. Saco el arma.
> No funciona la luz. Con un mechero
> recorro los pasillos. No hay ni rastro.
>
> Entro en mi dormitorio. Al fin respiro.
> Encuentro a mi mujer sola y dormida.
> Habrá que agradecérselo al autor
> (en «Personae», de *Las cartas marcadas*; García, 2017: 57).

En este caso, el título («Dejen al fondo sus paraguas») así como los primeros versos introducen al lector en un ámbito cortés de invitación a pasar, cuya amabilidad no permite anticipar la tensión que se encuentra a punto de brotar. La serenidad dura poco, y esa ruptura la sugieren la ruptura tipográfica del verso 3, los puntos suspensivos y el adverbio «ahora». La situación de diálogo inicial desaparece en favor de una sintaxis resueltamente acumulativa entre los versos 3 y 9. Todo traduce que algo violento está a punto de producirse: una

calle envuelta en la oscuridad, un grito desgarrador, la presencia de un arma. La construcción a veces elíptica impone una reconstrucción de los hechos. Con el verso 10 el lector se adentra en la mente de la voz lírica y se ve condenado a adoptar su perspectiva. La tensión crece a medida que el ritmo se acelera con la desaparición de los verbos (vv. 10-14). Todos estos recursos permiten franquear los umbrales de la novela policíaca sin renunciar a un desenlace metapoético característico del cuento. Y es que no se puede descartar la dimensión artística de este tipo de literatura, como lo recuerda un estudio sobre la obra de Eduardo Mendoza: «[...] el fenómeno del crimen ya es en ellas un juego estético donde el misterio, el enigma y el suspense sirven como artificios destinados al arte mismo» (Yang, 2000: 21). Puesto que la figura central del género policíaco es el criminal, tampoco sorprende que el poeta le dedique una composición a este personaje en el poemario *No se trata de un juego*, en su sección «El que cruza el umbral»:

Siempre regresa el criminal

No importa el miedo, la amenaza
de dormidas sirenas.
El olor de la sangre es pesadilla
que las manos añoran
y el silencio es refugio a quien padece.

Del mismo modo tú, nosotros, todos,
volvemos a cruzar como quien pasa
los viejos corredores;
                sorprendemos
un beso en la escalera, el patio del colegio,
la tinta china, un tren, un decorado
en donde, al parecer, fuimos felices
y otras muchas secuencias que complacen
a medias el orgullo y nos sonrojan.

Del mismo modo saltan las sirenas,
miramos hacia dónde y no hay escapatoria;
de pronto la carrera por el túnel,
el viejo callejón y las esposas,
el cuerpo del delito un corazón
malherido en la sombra,
que vuelve (García, 2017: 80).

Solo que la idea desarrollada es que todos somos criminales, ya que todos volvemos hacia un algo perdido, añorado, deseado. La aceleración digna de una escena de persecución invade la última estrofa. Lo connotado se impone sobre lo denotado, ya que el estilo acumulativo no resuelve la integralidad del

enigma. Dentro de la tradición policíaca existe un «cuerpo del delito». Sin embargo, la frontera se ha borrado entre lírica y novela, como lo subraya la personificación de ese «corazón malherido» que vuelve a la sombra en un final abierto, que, una vez más, remite a la tradición del cuento. La frontera entre novela policíaca y adaptación cinematográfica se franquea con toda naturalidad en «Inoportuno huésped» (de la sección homónima de *Horizonte o frontera*), donde el léxico («guion», «personaje», «secuencias») proyecta imágenes sobre una pantalla lírica:

Inoportuno huésped

¿Y si a ese enjambre tuerto de intenciones,
de idas y venidas rumbo a lo que no existe,
a la vida, ese humo
disperso entre las manos,
en mis sueños pudiera regresar?

Cada noche, puntual, recorría
de nuevo la jornada, dentro y fuera
de mí, actor y espectador,
enderezando
esas vías torcidas que me cruzan,
que ya no dan a nada y son mero crujir
cansino, oscura maquinaria
de la muerte.
Y volver,
centinela en la noche,
a retocar el gesto descuidado,
la palabra de más o ese silencio
que me amordaza a veces.
Regresar,
conocido el guion al personaje,
repasando secuencias
para ajustar la vida a su sentido,
el gesto y la palabra al corazón.

Como si la muralla de los hechos
se volviese en mis manos un castillo de arena.
Como si la vida tuviese algún sentido
y no fuese un regalo del azar (García, 2017: 136).

Conclusión

La insatisfacción e, incluso, en algunos casos un fuerte sentimiento de frustración son los responsables de la sensación de malestar transmitida por la voz lírica y experimentada por el lector, que recibe a través de muchas

composiciones las consecuencias abrumadoras de una rutina desconcertante. Esta situación debe relacionarse con el tratamiento del tiempo analizado hasta ahora. Las convenciones, normas y reglas imponen sus códigos con una fuerza implacable hasta provocar un estado de estancamiento temporal que no permite diferenciar pasado y presente. El mundo laboral, las reglas sociales no contribuyen a la emancipación del individuo, sino que lo encierran en un molde en el que está condenado a actuar, alejándose de este modo de su propia esencia. De ahí un interés marcado por el motivo del desdoblamiento. Para protegerse de semejante hastío, la opción más evocada es la de la huida. Huir hacia el otro lado del sueño, del deseo o de la imaginación. Este vaivén entre dos ámbitos es lo que se reivindica con fuerza, hasta tal punto que las fronteras genéricas parecen desvanecerse, como lo confirman los recursos del cuento, del drama, de la novela policíaca y de la producción fílmica. Esta sed de libertad, ese rechazo de las fronteras genéricas nos permite, creo, considerar que se puede aplicar plenamente al universo lírico de Eduardo García la afirmación formulada por Fernando Valls a propósito de los nuevos escritores, según la cual: «Sus ambiciones literarias se destacan por mostrar la vida descarnada y subvertirla, cuestionando la realidad de la que forman parte, valiéndose de la ficción para emocionar o trastornar al lector, buscando en resumidas cuentas sobrevivir al veneno de la realidad [...]» (Valls, 2016: 34).

Bibliografía citada

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

CORTÁZAR, J., *Ceremonias*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, 2017.

GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, E., *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

MANRIQUE, J., *Poesía*, ed. Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1988.

RICO, M., «Un escritor al límite», *El País*, 25 de septiembre de 2017; <https://elpais.com/cultura/2017/09/21/babelia/1506003080_492375.html> [14 octubre 2018].

VALLS, F., *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2016.

YANG, C-Y., *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*, Madrid, Pliegos, 2000.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 73-83

Research Article

«Sueñan los violines»: sonidos, ecos y silencios que rasguean la poesía de Eduardo García

«The violins are dreaming»: sounds, echoes and silences that strum the poetry of Eduardo García

Ana Belén Cánovas Vidal

Authors:
Ana Belén Cánovas Vidal
Université Bordeaux Montaigne
Ananova09@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5325-1493

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 28-04-2019

Citation:
Cánovas Vidal, Ana Belén, ««Sueñan los violines»: sonidos, ecos y silencios que rasguean la poesía de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 73-83.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.04

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

La lectura de las composiciones poéticas de Eduardo García nos mece de unos versos a otros como si de una concatenación de acordes se tratara, engarzándose en una melodía propia e inconfundible que el autor supo imprimir a su obra. El objetivo de esta propuesta es desentrañar la relación de su lírica con la música en algunas muestras significativas, no solo en lo que a la sonoridad de las palabras se refiere, sino también como temática propia y fuente de inspiración constante en este valioso legado que permanece vibrando en nosotros.

Palabras clave: Eduardo García; poesía; música; musicalidad

Abstract

The reading of Eduardo García's poetic compositions moves us from one verse to another as if it were a concatenation of chords, engaging in an own and unmistakable melody that the author knew how to print to his work. The purpose of this proposal is to unravel the relationship between his lyrics and the music in some significant samples, not only in terms of the sound of the words, but also as a theme and as a source of constant inspiration in this valuable legacy that remains vibrating in us.

Keywords: Eduardo García; poetry; music; musicality

A diferencia de muchos de los autores que colaboran en este monográfico, no tuve la fortuna de conocer en persona al poeta que conmemoramos a lo largo de estas páginas. Mi acercamiento a su figura se ha producido exclusivamente a través de su obra, por lo cual, lo que me apresuro a observar en estos párrafos se vierte desde la mirada ecuánime del lector, inocente y expectante, que seguramente se verá nutrida por los testimonios de tan allegados amigos, a los que me encamino a acercar mi modesta intrusión en su legado literario.

Si algo he de destacar de mi aproximación a sus versos, uno de los rasgos que más repercusión produjo en mí tras las primeras lecturas fue la musicalidad que los recorre, no sólo en lo que a la rítmica y a la sonoridad de sus palabras se refiere, característica esta innegable, sino también a las voces, resonancias, reverberaciones e incluso ausencias de sonido, como tema que hilvana muchas de sus composiciones. El propio autor afirma llevar «el metrónomo incorporado, transfigurado en intuición, y ante la duda, doy crédito a mi oído más allá de toda preceptiva» (2017:24). Se podría decir, de alguna manera, que en muchas ocasiones el poeta llega a hablar de música desde la música, «hermana de sangre de la poesía», según su atinada definición; y que las páginas en blanco se presentan ante él como una partitura por escribir, lo que remite a su vez al rigor de su caligrafía, si nos atenemos al relato de Andrés Neuman en el prólogo a su poesía completa, que me agrada imaginar como verdaderas notas repartidas con precisión entre cada línea. Este aspecto es, en cualquier caso, el que ha motivado las palabras que le voy a dedicar en el espacio que prosigue.

No es de extrañar que en 2018 viera la luz el proyecto musical titulado «Dudú», en homenaje cariñoso al poeta, con el que los artistas cordobeses Javi Nervio y Luis Medina materializaban esta característica tan palpable de su obra y trasladaban los versos de Eduardo al pentagrama.

La inclinación hacia el género musical la llevó a la práctica el propio escritor, que concibió algunos de sus poemas para ser hechos canción, como el ya popular «Blues de los amigos» (2017:170), contenido en el disco *Grande éxito*, de Javi Nervio y su banda, de 2002, y también en ese reciente disco-homenaje mencionado.

Pero, más allá de que la práctica lírica y musical se hayan dado la mano fuera de sus poemarios, a lo que pretendo referirme en esta sucinta exploración es a cómo comulgan dentro de ellos, a cómo las palabras se convierten en verdaderos acordes que conforman la melodía propia de las producciones de este compositor de versos arrebatado.

Entre sus creaciones, Eduardo García cuenta con una relación de poemas que son de hecho literalmente música, en este caso no porque su contenido aluda temáticamente a ella; me refiero a títulos como la «Canción de los

destinos que se cruzan» (2017:139), o al mencionado «Blues de los amigos», ambos pertenecientes al poemario *Horizonte o frontera*, de 2003. Y, ya en el último poemario publicado por el autor, *Duermevela*, de 2014, encontramos composiciones como la preciosa «Canción de la espera», en la que es necesario detenerse dada su propia estructura, deudora de lo musical[1]:

> **Hay** cuchillas que habitan los pliegues de la ropa,
> caballos que reposan en la piedra,
> tiburones con fauces de niebla y ojos fríos,
> burbujas que en el aire se irisan en añil
> hasta estallar al roce de la arena
>
> **porque** aún no has llegado, porque vienes
> camino de otra parte, porque llegas
> con el negro del luto, con el blanco nupcial,
> con un ramo de rosas deshojado en la mano.
>
> **Hay** cenizas ardientes que adormece el rocío,
> solemnes las sirenas de los transbordadores,
> hay polvorientos cauces que se ahogan de sed
> y aves ciegas que vuelan en círculos, cetáceos
> encallados en rocas de hielo a la deriva
>
> **porque** vienes remota, prisionera de un viento
> del desierto que borra las huellas de los pájaros,
> porque a mí te encaminas con los ojos ausentes,
> con los pasos sin huella de las apariciones.
>
> ***Pero* hay** también tambores que invitan a la danza,
> el eco de la risa retumba en el espacio,
> hay pájaros que beben en los poros del aire,
> un niño y una niña que juegan a los médicos
> y el clamor de la jungla al despertar
>
> **porque** ya vas salvando el horizonte,
> vas ajena infiltrándote en mi piel,
> y a tu encuentro me brotan los leopardos
> porque tú eres mi fiesta, mi centro y mi agonía (2017:311).

Se aprecian tres estrofas de cinco versos, de las que dos se inician con la anáfora «hay», y en la tercera a ese verbo «haber» conjugado le precede la conjunción adversativa «pero». Entre ellas se intercalan tres cuartetos que comienzan a su vez con la conjunción causal «porque», a modo de anáfora. Pues bien, se diría que esos cuartetos están incluidos a modo de estribillo en una canción.

1. Hago hincapié en la importancia de la palabra introductoria de cada párrafo, motivo por el cual destaco concienzudamente su grafía para otorgarles visibilidad.

Si nos detenemos a examinarlas, también hallamos una distinción de contenido: las estrofas están escritas en tercera persona del singular, con ese «haber» que designa elementos generales, una enumeración de objetos y seres vivos sin conexión evidente, mientras que esa especie de estribillo hace alusión a una segunda persona del singular, a un referente concreto, bien conocido, que en el segundo ejemplo se desvela con adjetivos en femenino. Parecieran dos realidades diferenciadas, dos vidas que van a converger hacia el final del poema, donde se avista un evidente cambio de intensidad, cuando el paisaje ciertamente desolador descrito inicialmente, desde un tono árido, amargo, se muta en júbilo conforme se va produciendo el acercamiento entre el sujeto poético y esa segunda persona aludida a partir de la quinta estrofa y la añadidura de esa variante al incluir el «pero».

Se diría que estamos ante una especie de coda en esta ocasión, en la que, además, la música se vuelve tangiblemente explícita, con percusión y baile, el sonido rimbombante de lo alegre, el estruendo de las aves y la infancia, el alarido salvaje de la naturaleza, y una voz poética que parece llevarnos de viaje a una tierra exótica y a un tiempo añorado, quién sabe si quizá su Brasil natal, tan lleno de ritmo y color. Porque, sea lo que sea aquello que se aproxima, es motivo de angustia, pero también de celebración y de equilibrio, para una voz poética incesantemente indagadora, que concentra las intenciones del autor cuando confiesa: «Si algo grita dentro de mí mis versos crujen; si algo me llena de alegría el verso canta» (2017:25).

Cuantiosos son los elementos que remiten a la sonoridad propiamente dicha en toda la obra. En *No se trata de un juego*, de 1998, hallamos una sección completa titulada «Las voces», integrada por tres poemas, «Así suena la voz…», «Abren fuego las voces» y «Este es el poema» (2017:119).

El primero de ellos comienza con un verso que resulta especialmente significativo: «Así suena la voz cuando se vuelca en tinta» (2017:117). Lo que aparenta ser un enunciado sencillo, nos invita a reflexionar acerca de la repercusión acústica que pueden alcanzar las palabras al ser trasladadas por la mano, de la implicación del sentido auditivo en la escritura.

Eduardo García nos está advirtiendo de que la redacción no es más que la reposición de una voz en el papel, que se expande sobre él en una reproducción de los vocablos enunciados o deliberados, como si el libro también fuera un soporte de transmisión capaz de darles vida sonora.

Es más, si de alguna manera las producciones escritas nacen al materializar la voz de nuestro pensamiento, que nos va dictando, el sonido no se engendra solamente en el proceso creativo, entre el autor y su obra, sino asimismo en su recepción, ya que también los lectores, tanto como el creador con el producto

plasmado, podemos recrearlo, con la entonación y el ritmo deseado, con las ondulaciones y el volumen con que se quiera moldear. Y es así como una vez que las voces se vierten entre las hojas, su sonoridad no se pierde, sino que se modula, para nuestros adentros o exteriorizándola, y nos apropiamos de su transposición permitiendo que sigan teniendo música, como estamos intentando efectuar en esta publicación, y más aún en cada lectura, con la voz inconfundible de Eduardo García. Una voz equívocamente intangible, que escapa al paso del tiempo e incluso a la lógica para ser de todos, como se apunta en los versos finales del poema:

> En la página quedan,
> tierra de nadie, paso fronterizo
> entre los calendarios, las normas, la razón,
> sus redes invisibles,
> y la dulce acrobacia del deseo.

Y es que, como también reflexiona en su poema titulado «Eco», de *Duermevela* (2014), las palabras son capaces de reflejar todos los estados y emociones imaginados, e incluso de arrebatarles su fugacidad gracias a su poder de permanencia y sus posibilidades de ser eternas:

> Cuando la muerte asoma
> palidecen de miedo las palabras
>
> Cuando el amor nos mece
> su fulgor centellea en las palabras.
>
> Todo lo roba el tiempo.
> Pero nos deja su eco, prendido en las palabras (2017: 330).

Los poemas consiguen, asimismo, encerrar otros sonidos y otorgarles a esa misma voz la capacidad de transmitirlos; incluso el amor está concebido para ser escrito con música, en una partitura virgen:

> Así suena la voz cuando se vuelca en tinta.
> Así las diminutas raíces en secreto,
> el rugido del claxon y las enredaderas,
> las casas a lo lejos, la piel a la intemperie,
> la serpiente de luz que abraza las esquinas,
> el pentagrama en blanco donde aguarda el amor.

Deducimos así que escribir es sinónimo de hablar, que se trata de inmortalizar las voces que dialogan en y con nosotros, y, según el segundo poema de esta sección mencionada, de que esas voces se conviertan en este sentido en armas capaces de abrir fuego para expulsar palabras mordaces. En el ejemplo citado estas no solo adquieren armonía, sino que también se asocian a la capacidad

de recordar e incluso al sentido olfativo. El proceso creativo comienza con esas voces que queman, mientras que el sujeto poético se desdobla entre ellas y la mano que forja la redacción y traspone las imágenes, edificando un poema que no puede deshacerse de sus ecos. El autor es solo el francotirador que está esperando la señal de ejecución procedente de su propia garganta, para quebrar la mudez y sucumbir al abatimiento de entregarse por escrito a sí mismo:

> Abren fuego las voces, su memoria tenaz,
> su crujido y su olor a pólvora en las manos.
> Yo me escondo en el otro, el que escribe los versos,
> interpreto en el agua reflejos de gacelas,
> recojo los jirones, construyo un laberinto:
> al final siempre aguardan las voces en el fondo
> imponiendo su lengua de sal y de ceniza.
>
> Abren fuego las voces. Ya conozco el camino.
> Cruzo los corredores que conducen al patio.
> Es mi voz la que ajena da la orden que rasga
> el silencio y mi mano quien aprieta el gatillo,
> mi voz los estertores, el eco y los disparos,
> mi pulso al escribir es quien agita
> al hombre que en el verso se desploma (2017:118).

También en *No se trata de un juego* (1998) aparecen otros poemas aislados, como «Oscura voz», por cierto, admirable, en el que asistimos de nuevo al debate entre esa voz interior imposible de retener, calificada como «oscura», y la voluntad del propio «yo» poético, además de abordar una reflexión en torno al peso y la repercusión que trasciende a un vocablo concreto, y a las palabras en general, cuando se da rienda suelta a las turbaciones más recónditas:

> ¿Te has parado a pensar alguna vez
> el revuelo de sombras que levanta
> la palabra «irreparable»?
> Parece la ceniza que cae de un cigarrillo,
> el eco de un teléfono que enmudeció de pronto,
> el olor de la tierra cuando llueva
> y no estén ya tus ojos aquí para decirme
> que por qué te atormento hilvanando palabras,
> permitiendo a un extraño hablar dentro de mí (2017: 90).

Lo mismo sucede en el poema «De profundis», donde la angustia procede, además de la resonancia misma que adoptan las voces mencionadas, como si de cuchillos se tratasen: «Los filos de las voces se cruzan en mis sienes. / Me aturde su sonido metálico y brutal»; para luego convertirse en una masa de gente ruidosa y alterada: «Son una multitud enloquecida golpeando las puertas del infierno»; o, de nuevo, un arma poderosa que viene a arañar los

recuerdos: «el brusco resonar de la metralla/ sacudiendo a balazos aquel niño que fui» (2017:96).

La importancia de la elección de los términos empleados se une en otro poema de *Horizonte o frontera* (2003), titulado precisamente «Palabras», a la consciencia de su contingencia metafórica, que facilita su capacidad lúdica y las posibilidades infinitas de combinación, habilitando una voz que se sabe moldeable:

> Decir hola quizá ya es decir mucho.
> Decir aurora, vaso, cuchillo, tenedor,
> el botón a la altura del ojal,
> la sartén en el fuego, la comida en el plato,
> en el eje la rueda de los días.
>
> Sin embargo yo sé
> que hay pájaros desnudos detrás de las palabras
> y códigos secretos y turbios pasadizos
> que desembocan, hondos, tras la piel,
> en los rescoldos últimos.
>
> Ansioso por saber afilo mi lenguaje:
> huecos, ventanas, túneles, tejidos.
> Pero si las sílabas se me adormecen,
> se emborrona su sombra en el papel:
> el fuego en la sartén, el plato en la comida,
> esta rueda sin eje de mi voz (2017:159).

No obstante, esas voces tan presentes en la obra de Eduardo García no siempre consiguen desdoblarse y resonar, pues en ocasiones aparecen silenciadas, incapaces de saltar al papel. Por ejemplo, en el poema «Cáscara», de *La vida nueva* (2008), presenciamos la falta de réplica, la oquedad de unas palabras que no encuentran repercusión y se vuelven frágiles, quebradizas, ocasionando el temor a que no regresen:

> Hablo desde la cáscara, ya al borde
> del resquebrajamiento: toco, llamo
> y un hueco me responde, nada, nadie,
> el huevo malogrado, la cáscara vacía,
> la voz que ya no alcanza merodea
> como un temblor de tierra suspendido (2017: 263).

Los versos no solo son la trasposición de la voz o de las voces plurales del poeta, sino que adquieren la suya propia, que la capacidad de interpretación del receptor ramifica por su parte en numerosas posibilidades exegéticas, invitado como está a adueñarse de los versos y a darles una voz nueva cada vez, propagándolos de nuevo fuera de la página, en un continuo viaje de recreación, de

rescate de lo varado en el papel. Eduardo García, quien, según recoge su propio testimonio, entiende la poesía como una «transgresión de las fronteras» y aspira «a escribir libros como organismos vivos, con pulmones, corazón, vísceras y arterias», a «abrir "fisuras" en el poema, rendijas para que respire» (2017:27-28), da cuenta con frecuencia de la conciencia del otro en sus poemas, de la relación de colaboración que se establece con su público, al que le asigna un rol decisivo en su labor de escritura, de manera que, en lo más profundo de sus composiciones, navegamos ocultos otros muchos cómplices. El autor ya no está solo, y sus propias palabras vuelven a él con significados nuevos, regenerando espacios que ya habían cicatrizado. Y en ese proceso, encontramos una vez más una sonoridad que hace posible todo ese trasvase de mensajes que nos empeñamos por descifrar. Y así canta el poema titulado «Confidencial», de *Horizonte o frontera* (2003):

> Cada verso que escribo
> susurra al otro lado otras palabras,
> otras voces convoca en otras lenguas
> debajo de la página. Ya escucho
> el eco de las fuentes que me brotan
> más allá del papel. hablan despacio
> de lo desconocido. Sigilosas
> iluminan regiones en penumbra,
> rescoldos encendidos, sangre seca,
> las altas barandillas de la infancia,
> peleas de vecinos
>
> en el patio interior.
> Cuando miro en el pozo del poema,
> en las aguas del pozo, en lo secreto,
> otro rostro sonríe al otro lado (2017:143).

La impronta de la música en su transitar y en su obra se subraya de nuevo en el texto de Andrés Neuman cuando afirma: «en los últimos años de su vida, la querencia de Eduardo por la patria natal y por la música (y por la una como forma de la otra) se acentuó notablemente. Como si el oído, órgano central de su sensibilidad, fuese un cordón umbilical con la memoria» (2017:14). Y así, ahora reproduciendo la intencionalidad misma de Eduardo, el poeta aborda la cara oculta de la realidad, «los ecos del misterio que somos»; pero también «los ecos del goce y del pavor, retumbando por dentro como una bestia herida» (2017:29).

Quizá uno de los elementos más evidentes respecto al tema que nos ocupa sea la alusión explícita a los instrumentos musicales, y, concretamente, a un instrumento de cuerda, que, aunque no es el único, sí es uno de los más

recurrentes: se trata del violín, protagonista, al menos en los siguientes párrafos, de la orquesta de palabras que en sus composiciones interpreta Eduardo García para sus lectores.

De nuevo en su poemario *Horizonte o frontera* (2003) encontramos el poema que da título a este texto, «Sueñan los violines», así como su «Fábula del violín en la escalera».

En el primero de ellos el violín se rodea de instrumentos de viento, como las trompas y las flautas, a los cuales Eduardo atribuye virtudes oníricas. Se acerca la hora del crepúsculo, el advenimiento de la quietud y la ausencia de tránsito, en el que la música ha dejado también de sonar, y esos instrumentos se dedican al reposo, mientras sueñan que su existencia se expande entre ese mutismo repentino, que su repercusión, como un eco, se sigue deslizando ahora entre las plumas de una de esas tantas palomas que deambulan constantemente por las plazas de cualquier ciudad:

> Está el kiosco desierto, el parque en calma.
> La música cesó, la multitud
> regresa a su jornada. Los violines,
> las trompas y las flautas callan, duermen,
> en sus estuches sueñan rumbo a casa
> que una nota rebelde permanece
> en el parque desierto, resonando,
> prendida de unas alas de paloma.
>
> Mientras tanto atardece. Ahora la veo:
> en plena soledad una paloma
> cruza el silencio en sombras de la tarde,
> sobrevuela la brisa, rompe en música
> el batir de sus alas, suena leve
> esa nota rebelde, ese prodigio
> de vida germinando en el ocaso
> que en sus estuches sueñan los violines (2017:138).

Asistimos a la capacidad de fragmentar ese «silencio en sombras», interrumpido por la travesía del ave solitaria que es en sí misma música, que transporta discretamente la resonancia de esos acordes en su propio movimiento, que es capaz de dar vida a lo que permanece inerte desde el atardecer.

Lo que nos queda cuando todo duerme es la música, que no reside únicamente en su materialidad misma, sino también en lo que deja tras de sí, en su reverberación. El paisaje y la naturaleza comulgan y bailan secreta e inadvertidamente con esa melodía persistente, como si el sueño de los violines traspasara la funda que los encierra y fuera a su encuentro, cual ser sonámbulo que no puede evitar despertarse, al que nadie puede detener en su paseo por un lugar

al que quiere volver, pues aún de noche es allí donde anida, se ejecuta y cobra sentido la existencia. La música se convierte en luz en la inminente oscuridad.

En el segundo de los poemas también el resonar del violín, ahora único protagonista instrumental, se esparce en un espacio común, en una casa gélida, a la que se encarga de disipar la tenebrosidad:

> Como eco de una voz en la escalera
> un distante violín viene brotando,
> viene rasgando el aire, resonando
> por las frías estancias. Mira afuera
> del círculo perfecto en que se encierra
> tu vida ese violín que va borrando
> las sombras de tus días, conjurando
> tristeza con tristeza a su manera.
> Si de pronto el reloj se detuviera
> en el compás preciso, justo cuando
> tu corazón se va de contrabando
> al temblor de la cuerda y la madera,
> seguiría el violín en la escalera
> ahuyentando las sombras, resonando
> por las calles del tiempo, a su manera (2017:186).

El poema se inicia con un símil en el que se nos brinda una imagen extremadamente sonora: ese instrumento lejano se asemeja al resonar de una voz que habla, se dilata y llena el hueco de una escalera, interrumpiendo una vez más lo silente como un tañido, contrarrestando, pese al tono ya de por sí taciturno del violín, lo mísero de una existencia rutinaria que ignora su propia aflicción, la fugacidad de su cadencia vital. Y de fondo siempre ese violín, cuyo sonido se mantendrá perenne cuando todo se extinga.

Pues bien, ya concluyendo, quisiera creer que Eduardo es en sí mismo una metáfora de ese violín, tal y como él lo describió; que el amigo, familiar, compañero o poeta será para las personas que lo han frecuentado de una manera u otra como un eco cuya música se puede palpar en las cosas que dejó, en los lugares donde estuvo, o en los versos privilegiados que me han permitido escuchar algunos de sus acordes más certeros y que ya no podrán dejar de resonar en mi escalera.

Para terminar en verso, me acojo a la enumeración de obsequios que supone su composición «Aniversario», también del poemario *La vida nueva* (2008), donde la música que el sujeto poético se atribuye a sí mismo, su propia voz, e incluso sus palabras, aun las que quedaron por declamar, concurren como un regalo para ser ofrecido, que nosotros recogemos hoy con el mayor reconocimiento y gratitud:

Te regalo mi música
[…] mi voz y el eco de mi voz
llamándote del lado de la vida
[…] Te regalo todas las palabras, aquellas que me brotan a tu paso
y las que se me quedan prisioneras, retumbando por dentro,
invocándote a solas (2017: 278).

Bibliografía citada

GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.

NEUMAN, A., «Prólogo. Eduardo en el oído» en E. García, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 8-17.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 85-98

Research Article

Acerca del discurso poético amoroso de Eduardo García

On the love poem of Eduardo Garcia

Nuria Rodríguez Lázaro

Authors:
Nuria Rodríguez Lázaro
Université Bordeaux Montaigne
E.R.P.I.L. (Equipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine)
AMERIBER
nuria.rodriguez-lazaro@u-bordeaux-montaigne.fr
https://orcid.org/0000-0003-1841-6840

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Rodríguez Lázaro, Nuria, «Acerca del discurso poético amoroso de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 85-98.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.05

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

El artículo ofrece un breve recorrido por la obra poética de corte amoroso de Eduardo García para inferir de su discurso amoroso su visión del mundo y de la poesía. Más allá de la dimensión meta-poética, la poesía amorosa de Eduardo García está marcada por una especie de obsesión temporal; pero no a la manera de los tópicos *Tempus fugit, Colligo virgo rosas*, etc., puesto que no es el paso del tiempo ni la degradación física lo que atormenta a nuestro poeta, sino la coexistencia simultánea de varios estratos temporales, de varios sentimientos amorosos, de historias sentimentales que se superponen: la mujer real y la soñada, la cotidiana y la inaccesible, la futura y la ya perdida para siempre, la que convive con el yo en el espacio de la casa y la que se encuentra invariablemente en paraísos lejanos.

Palabras clave: Eduardo García; poesía amorosa; cubismo; La lluvia en el desierto

Abstract

The article offers a brief tour of the poetic work of Eduardo García's amorous cut to infer his vision of the world and poetry from his love speech. Beyond the meta-poetic dimension, the love poetry of Eduardo García is marked by a kind of temporal obsession; but not in the manner of the topics *Tempus fugit*, *Colligo virgo roses* etc., since it is not the passage of time or the physical degradation that torments our poet, but the simultaneous coexistence of several temporal layers, of various amorous feelings, of sentimental stories that overlap: the real woman and the dreamed, the daily and the inaccessible, the future and the already lost forever, the one that coexists with the self in the space of the house and the one that is invariably found in distant paradises.

Keywords: Eduardo García; loving poetry; cubism; La lluvia en el desierto

Introducción

Aunque el tema amoroso no predomine en *La lluvia en el desierto* (García, 2017), me ha parecido interesante indagar en él porque a mi juicio el discurso poético amoroso de Eduardo García revela toda una poética, una forma de entender el acto de escritura. Entenderemos discurso como «la forma característica de plantear un asunto en un texto » (DRAE), y veremos cuáles son las constantes en la poesía amorosa de Eduardo García, qué imágenes y qué formas poéticas utiliza, cómo es el mundo, el decorado, o el paisaje, en el que transcurren los idilios y las decepciones, cómo es la mujer a la que la voz canta, y naturalmente cómo evolucionan estos elementos a lo largo de la obra; veremos, en definitiva, las características que hacen que podamos reconocer la autoría de los poemas; porque, como decía el propio poeta en su ensayo *Escribir un poema,* «el buen poeta ha de tener una voz personal, reconocible, un cierto timbre que lo distingue de todos los demás» (García, [2000], 2011: 21). El discurso se inserta en un sistema de enunciación; veremos por lo tanto quién habla en los poemas y a quién se dirige esa voz. Y nos guiaremos igualmente por la definición de «discurso» propuesta por el semiólogo francés Roland Barthes, precisamente en un ensayo sobre la temática amorosa en la literatura, titulado *Fragmentos de un discurso amoroso*: «Discurso es, en su origen, la acción de correr por aquí y por allá, son idas y venidas, son gestiones, son intrigas. En efecto el enamorado no cesa de correr mentalmente, de hacer sin cesar gestiones y de intrigar contra sí mismo» (Barthes, 1977: 7)[1].

Lo que nos proponemos, en definitiva, es hacer un breve recorrido por la obra poética de corte amoroso de Eduardo García, para intentar inferir de su discurso amoroso su visión del mundo y de la poesía.

En su ensayo *Escribir un poema,* Eduardo García alerta al poeta principiante sobre los peligros de escribir poesía amorosa en el capítulo titulado jocosamente «Gorgoritos amorosos» (García [2000], 2011:117-125). El poema tiene que ser verosímil y estar exento de todo énfasis y toma como ejemplo de lo que no debe hacerse al Don Juan Tenorio de Zorrilla, cito, «poeta ripioso, rimbombante y de mal gusto» (García [2000], 2011:118). En contraposición, propone como modelos y ejemplos de alta poesía amorosa al Pedro Salinas de *La voz a ti debida* y al Francisco Brines de *El otoño de las rosas*. ¿Y qué tienen en común estos dos poetas en lo que a expresión amorosa se refiere? Exactamente aquello a lo que aspiraba Eduardo García, es decir, son voces que nos hablan del sentimiento amoroso con naturalidad, con verosimilitud, y que evitan tanto las expresiones enfáticas como las expresiones tópicas. En la poesía amorosa de

1. La traducción es nuestra.

Eduardo García no encontraremos, en efecto, ni un solo signo de exclamación ni asistiremos a manidos tópicos de la tradición literaria universal como por ejemplo el amor como prisión, como fuego, como enfermedad, etc.

Las cartas marcadas (1995)

Naturalmente, encontramos en su poesía inicial huellas generacionales, como ese vocativo «amor» que aparece por ejemplo en el soneto «No estaba en el guion» (García, 2017: 45), en el quinto verso: «El caso es que me siento, amor, vencido», vocativo que tan presente estaba en la poesía de Luis García Montero; recordemos simplemente su famosísimo «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi» (García Montero, 1987), pero también en la de Javier Egea, como en el soneto de *Serena luz del viento*, cuyo primer verso dice «Tan de repente, amor, como la misma brisa», (Ruiz, 2002:35), o en ese otro que comienza por los versos «Ya nos separa el quicio redondo de la nieve/ entre tus labios rojos, amor, y mi batalla» (Ruiz, 2002:36), o en este último ejemplo egeaniano, donde el mencionado vocativo reaparece al principio de cada estrofa:

> Tú me dueles, amor, pero te canto
> […]
> ¿A qué vienes, mi amor, si ya no hay nadie,
> […]
> ¿A qué vienes, amor, si es otra casa, (Ruiz, 2002: 45-46).

Dicho esto, desde sus comienzos, Eduardo García ofrece ya una voz personalísima, reconocible, con un discurso poético efectivamente verosímil y exento de énfasis.

El tono de los primeros textos amorosos de Eduardo García es tan poco melodramático, tan poco grandilocuente, tan poco lacrimógeno, que es casi lúdico, como por cierto sugieren desde el título las nociones de juego y de trampa implícitas en *Las cartas marcadas*.

El marco espacial de los primeros poemas de corte amoroso garcianos es eminentemente urbano, exento de paisaje natural, como observamos ya en el segundo texto de *Las cartas marcadas*, en el que vamos a detenernos un instante por considerarlo paradigmático:

> INCIDENTE
>
> En esta ciudad desangelada
> aún ocurre a veces. Ten cuidado
> si bajas a comprar tus cigarrillos,
> si paseas sin prisa tu desgana,
> si llegas con retraso a la oficina
> y no se enciende nunca ese semáforo.

Un ángel con tacones y ojos fríos,
su sonrisa para otro, el vuelo de esa falda
que nunca se alza más de lo decente,
una boca pintada que pregunta
dónde queda el edén, si no es mucha molestia,

pueden dejarte seco y sin recursos,
girar a contramano tu deseo,
arruinarte la vida unos instantes
o elevarte sin más a las alturas,
trastornándote el juicio y para qué.

Un idilio tan breve es un regalo.
Aunque sea el desdén su triste precio (García, 2017:39).

Observamos indicios de contemporaneidad rabiosa: ciudad desangelada, cigarrillos, oficina, semáforo, elementos que sin embargo conviven con una expresión amorosa con clásicos ecos del amor cortés y del vasallaje al que el enamorado se somete: en efecto el amante es un ser frágil ante los peligros que presenta una mujer que parece hecha para embaucar: apariencia angelical (ángel, edén), artificios de seducción (boca pintada, sonrisa, falda de vuelo) y riesgo notificado hiperbólicamente: «dejarte seco», «arruinarte la vida», «trastornándote el juicio». Las armas del clásico Cupido (arco, flechas y aljaba) se convierten aquí en punzantes dardos o armas de seducción eminentemente femeninas: los labios rojos y sonrientes, los zapatos de tacón, y hasta la inocente pregunta directa al yo transido de deseo y extasiado ante semejante belleza «dónde queda el Edén». La brevedad del encuentro evocado, que tal vez se haya limitado a una mirada, a una pregunta y al surgir fulgurante del deseo, desemboca sin embargo en una visión rotunda de la clásica dama tirana y desdeñosa de los trovadores del siglo XI, como vemos con el sustantivo «desdén» del verso final. Encontramos, pues, al unísono *topoi* de épocas distintas de la literatura española, ecos de la poesía de la experiencia de los años 80, y otros que nos llevan a los orígenes de la poesía en lengua española. Y Eduardo García está pervirtiendo la figura de Cupido; en efecto, si en los sonetos amorosos clásicos un Cupido cruel lanzaba flechas a quien no debía provocando así que el yo sufriera lo indecible por un amor no correspondido, en el poema de Eduardo García es la propia mujer quien, con la apariencia de un Cupido contemporáneo y extremadamente femenino (un ángel con tacones y ojos fríos) mueve los hilos y tal vez lleve al hombre a la ruina. Si Ovidio describió a una criatura angelical con apariencia infantil que en el Monte Parnaso cargó su carcaj con dos flechas, la del amor y la del desdén, el ángel de Eduardo García parece hacer lo propio en una urbe desencarnada y gris; en efecto, la hermosa criatura del poema parece exhibir sus encantos y mortificar al yo,

enamorándolo e ignorándolo a la vez, porque como observamos en el verso 8 su sonrisa es para otro. Ese desaire, ese menosprecio va a desembocar al final del poema como ya hemos señalado en la notificación del desdén.

La impecable lógica poética de Eduardo García hace que la masa versal vaya menguando de estrofa en estrofa, partiendo de seis versos, y luego cinco, hasta llegar al casi vaciamiento, al agotamiento, en ese dístico final en donde un yo desengañado, con una voz ya extenuada, notifica lo ilusorio de la esperanza amorosa. En cuanto al ritmo, este viene dado por la regularidad métrica del endecasílabo, metro predominante que dicho sea de paso recuerda la expresión de la queja amorosa de épocas pasadas, pero también por la musicalidad producida por la anáfora ternaria de la primera estrofa, y por una serie de rimas internas sabiamente dosificadas en las estrofas siguientes: «falda», «alza», «pintada» en la segunda estrofa; «dejarte», «arruinarte», «elevarte», en la tercera. Queda exento de rima el dístico final en donde asistimos a un acceso de realismo, casi de prosaísmo; en definitiva, de desilusión.

En cuanto al sistema de enunciación, un emisor de primera persona parece dirigirse a un tú, lo cual es patente atendiendo tanto a formas verbales como a posesivos.

Aparentemente el yo quiere aconsejar a su lector, a cualquier posible víctima del relámpago aquel de Pedro Salinas («Yo no necesito tiempo/para saber cómo eres:/ conocerse es el relámpago» Salinas, 1933) previniéndole sobre los riesgos del amor («ten cuidado») que puede surgir en un contexto cotidiano («si bajas a comprar tus cigarrillos», etc.), pero lo que de paso hace Eduardo García es utilizar la segunda persona del singular para auto-designarse sin recurrir a la confesión autobiográfica.

A este respecto, señalemos que «El Tahúr», primer texto con el que el lector se encuentra al abrir la obra completa, texto que abre pues el poemario *Con las cartas marcadas* (1995), comienza como sigue: «Yo, Eduardo García […]» (García, 2017:35). En un contexto marcado por la idea de juego y, sobre todo, de trampa (Las cartas marcadas, tahúr), Eduardo García perturba desde el principio a su lector anunciándole, de manera muy solemne, que ese yo llamado Eduardo García va a ser la voz de los poemas que siguen. Y en efecto, la mayoría de poemas de *Las cartas marcadas* presentan una voz de primera persona, que lógicamente hace eco al inicial «Yo, Eduardo García», y se dirige a un tú que no es otro que la mujer amada o deseada. Sigue tratándose de esa misma mujer desconocida, fría, peligrosa y extremadamente seductora, que surgía en «Incidente», como en el ejemplo siguiente, «Persecución», breve texto en donde se notifica otro rasgo de la mujer deseada, su noctambulismo. Observamos que los presagios de «Incidente» se han cumplido con creces,

puesto que ahora el yo ya es un ser herido por la flecha del amor, literalmente obsesionado por la mujer desconocida hasta el punto de buscarla sin cesar, de ahí el título, «Persecución». Recordemos lo que Roland Barthes decía acerca del enamorado: «el enamorado no cesa de correr mentalmente, de hacer sin cesar gestiones y de intrigar contra sí mismo». El yo ya está en las garras del enemigo, como muestra el vocativo casi oximórico con que se cierra este breve texto: «dulce ladrona», engarzando así con la tradición garcilasiana del bendito sufrimiento amoroso (recordemos aquel dulce lamentar de dos pastores de la Égloga primera).

De nuevo un decorado urbano y contemporáneo aparece enmarcado en la perfecta regularidad clásica del endecasílabo; si nos fijamos en la acentuación observamos que se trata mayoritariamente (cinco de seis) de endecasílabos sáficos, esto es, con el primer acento métrico en la cuarta sílaba, lo cual no hace sino acentuar rítmicamente la situación de espera ansiosa en la que se encuentra el yo.

La peligrosidad de la dama sigue notificándose, puesto que al frío de sus ojos y al maquillaje ya presentes en el texto inicial se añaden ahora el alcohol, el tabaco, y en general el mundo del ocio nocturno, tan propio, de nuevo, de la poesía de la experiencia; recordemos, por ejemplo a García Montero con su «Canción de brujería» («Señor compañero, Señor de la noche,/ haz que vuelva su rostro/ quien no quiso mirarme. »), del poemario *Habitaciones separadas*.

En «Mujer de carne y sueño» asistimos a la notificación del encuentro carnal, como sugieren las palabras iniciales «Tus caricias», lo cual parece transformar radicalmente el decorado frío y desangelado al que ya el lector se estaba acostumbrando. En efecto, si hasta ahora la mujer deseada se reducía a ojos y labios surgen ahora elementos corporales directamente vinculados con el encuentro carnal, las piernas, en un texto cuyo título, «Mujer de carne y sueño» aúna dos dimensiones opuestas, la mujer real y la mujer soñada, inalcanzable, y de paso rompe con lo que el crítico francés Michel Collot llamó «Horizon d'attente» (horizonte de espera): mujer de carne y sueño en lugar de la expresión consagrada «de carne y hueso», llegando a producir algo que podríamos calificar de rima *in absentia* (hueso/sueño).

De nuevo asistimos a una anáfora ternaria (recordemos en el texto inicial «si bajas […]/ si paseas […]/ si llegas […]»):

Conocí el huracán, la madreselva.
Conocí el ancho cielo interminable.
Conocí las espadas y el enigma,

en donde el lector comprende el peso del encuentro amoroso y comienza a intuir que la que era una simple desconocida va a convertirse en algo vital para el yo.

Observaremos que se trata de un texto de catorce versos, en su mayoría endecasílabos y que ya está anunciando cierto gusto por el soneto, forma métrica que surgirá justo después de un texto en el que de nuevo se subraya la peligrosidad de la mujer, concretamente de su mirada; el sujeto es ya consciente del poder devastador del amor, que llega a ser comparado con un veneno (cianuro).

Observemos de nuevo la anáfora ternaria que a estas alturas lleva camino de convertirse en una de las señas de identidad de nuestro poeta.

Llegan ahora dos sonetos de corte absolutamente clásico en lo que a métrica se refiere; se trata de «Musa de a pie» y de «No estaba en el guion», títulos que evocan *per se* una temática y un registro muy alejados de los sonetos amorosos clásicos. Detengámonos brevemente en el primero:

MUSA DE A PIE

Despeinada me gustas, ojerosa,
con el rimel corrido y con desgana
asomada al pavor de la semana
y no como en el búcaro la rosa.

Cuando la luz nos tiende, rencorosa,
un ácido sabor y no la lana
en que arrullarse juntos, la mañana
se desliza procaz, triste, penosa.

Parece una parodia la existencia
de sí misma y tú un ángel descarriado
—estremecido el pie que toca el suelo—.

Me llevaré al trabajo tu presencia
sin cosméticos, llana, al otro lado.
Aquel donde en tus ojos río y vuelo.

El texto comienza de manera extraordinariamente armoniosa, con esos tres endecasílabos melódicos; esto es, acentuados en la tercera sílaba métrica. Resulta obvio desde el título, de nuevo oximórico puesto que la musa es lo inalcanzable, lo etéreo, lo abstracto, lo mental, es aquí «de a pie», es decir, una persona normal y corriente; resulta obvio, decíamos, que Eduardo García procede aquí a una desacralización de la dama adorada tal y como aparecía en los sonetos clásicos en donde el canon de la belleza renacentista, si nos guiamos por ejemplo por el archiconocido soneto de Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena», imponía invariablemente una dama de tez pálida (azucena) con

un leve rubor natural en las mejillas (rosa), cabello impecablemente rubio y cuello blanco; en el cuello, por cierto, se detenía la casta descripción física de la mujer. Pues bien, en «Musa de a pie» encontramos un nuevo canon de belleza femenina, de belleza y de actitud, puesto que la mujer que ya venimos conociendo no es ni casta ni sencilla, como diría Miguel Hernández, ni va con la cara lavada ni lleva una vida contemplativa sino que vive en la vorágine laboral de las mujeres de su tiempo como parece sugerir el verso 3. El verso 4, con la alusión al búcaro y a la rosa, pone de manifiesto, si no explícitamente sí intertextualmente, que la belleza de la mujer evocada no corresponde al tópico de la poesía amorosa clásica. Recordemos simplemente los siguientes versos del ripioso autor decimonónico Ramón de Campoamor (Campoamor, 1879):

> Hállanse en una estancia
> compitiendo en belleza y en fragancia,
> frente a un espejo, una mujer hermosa,
> que tiene al lado izquierdo y al derecho,
> en aquel, una cuna, en este, un lecho,
> y en la mesa, en un búcaro, una rosa;

En las antípodas, pues, del canon clásico, el yo afirma desde el arranque del soneto su preferencia por una mujer real desprovista de los tradicionales atributos utópicos, y cuando surge algún término que de algún modo pudiera vincularse a la belleza ideal clásica, como por ejemplo ese «ángel" del verso diez, el adjetivo que lo califica, «descarriado» anula inmediatamente la carga semántica de lo angelical, que como señala el DRAE implica candor e inocencia, para situarnos exactamente en el lado opuesto, en un ángel depravado, corrompido, degenerado. El último terceto, que como manda el canon ofrece la clave del soneto, insiste en el mismo punto. La mujer deseada forma parte de la vida cotidiana, es poco artificiosa y no aparece sublimada por la escritura poética. Obviamente, como ya hizo en su día Juan Ramón Jiménez con su «Vino, primero, pura» y también Javier Egea remedando al poeta de Moguer con su «Vino primero frívola –yo niño con ojeras–», Eduardo García está ofreciéndonos una poética y, como dice el crítico y poeta José Luis García Martín a propósito de García Montero, la poesía baja a la calle «para cantar a la musa con vaqueros» (García Martín, 2017).

Esa musa de a pie es, pues, no solo la mujer deseada sino esa poesía sencilla, llana, creíble, a la que aspira el poeta. Otro ejemplo de desdramatización de la queja amorosa y de dimensión nuevamente meta-poética se encuentra en el poema «Aparición» cuyo verso final dice «Podría haberme dado un buen poema». A pesar del tono jocoso de los últimos textos citados, observemos cómo aparece ya veladamente una idea que será recurrente en los poemarios

posteriores, esto es una mujer casi ausente, de identidad borrosa (silueta borrosa, se hizo humo), que se superpone a otra tal vez más real, más cotidiana, lo cual a partir de *Horizonte o frontera* va a ser causa de gran desazón para el yo.

No se trata de un juego (1998)

En el segundo poemario de Eduardo García, el tono se vuelve más grave, y la presencia y las ausencias de la mujer amada producen casi una crisis de identidad en el propio sujeto. Numerosas paradojas y contradicciones van a verse reflejadas en el título y en el epígrafe inicial; en efecto, si el título abole explícitamente la dimensión lúdica («No se trata de un juego»), a modo de epígrafe una cita de Lewis Carroll nos invita, precisamente, a jugar: «Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo» (2017:69).

La doble identidad inducida por procedimientos como el desdoblamiento por el tú o por la presencia de los espejos, hace que ahora la mujer deseada se superponga a otra de carne y hueso, designada prosaicamente como «mi mujer»; dicho de otro modo, empiezan a dibujarse los contornos de una mujer amante que irrumpe en la vida cotidiana y pone en riesgo la estabilidad del sujeto, como en el poema «Al otro lado» donde leemos «mi mujer no sospecha de ti».

En este caso se trata de una mujer físicamente ausente a la que el yo tiene acceso por medio de una pantalla: «cruzaré en un descuido la pantalla»; en otros poemas de *No se trata de un juego*, la mujer deseada y ausente va a encontrarse en una película (como en «No estaba en el guión», 2017:77), o en un libro (como en «Sucede sin embargo», 2017:79), o en un cuadro (como en «La vida está en otra parte», 2017: 81, o en el poema titulado «En el cuadro» (2017:82-83). Ese amor inaccesible, esa mujer eternamente ausente que convive simultáneamente en el alma o en la mente del yo con otra mujer más real, más asequible, es lo que parece atormentar al sujeto en el hondo poema sobre la inutilidad del amor «¿De qué le sirve a un hombre amar?»:

¿DE QUÉ LE SIRVE A UN HOMBRE AMAR?

¿De qué le sirve a un hombre amar,
de qué le sirve tanto tan de nada,
de qué el fervor callado de la sangre,
esa bala perdida, ese reloj
que da a las avenidas del recuerdo,

si al final, cuando acaba el día,
cierra la luz, saluda a un viejo amigo,
se acuesta a conversar con otras voces,
con la mujer que ama aquí, tan lejos,
recluido en su oscuro recinto de palabras? (2017:88).

Aparecen en cada estrofa dos mundos a los que todo separa, incluido el blanco tipográfico: en la primera surgen elementos abstractos como amar, fervor, recuerdo y en la segunda todo es tangible, tristemente cotidiano: cerrar la luz, conversar, acostarse y sobre todo ese final «con la mujer que ama aquí, tan lejos», que sugiere intensamente la coexistencia temporal de la mujer real y de la mujer deseada, inalcanzable.

En los siguientes textos el yo parte hacia rincones lejanos, exóticos, oníricos, de la mano de esa mujer soñada que parece revelar al yo su propia existencia, como en el poema «Tu mirada». Observemos cómo la mujer peligrosa y de mirada fría del poemario inicial ha ido dando paso progresivamente a una mujer idealizada, (eres liviana y cálida), a medida que la relación frívola del simple encuentro casual se ha ido convirtiendo en presencia necesaria para vivir. Ante tal intensidad amorosa, el tono ya no es jocoso y el yo, lejos de ironizar, expresa su absoluta fragilidad ante el precipicio al que nos aboca el amor, como muestra el verso inicial de «Cuando la piel»: «Soy frágil en tus manos, soy papel» (2017:91).

Horizonte o frontera (2003)

Horizonte o frontera marca el punto culminante de esta trayectoria que va de lo lúdico a lo grave que venimos esbozando. En efecto, casi al modo de la trilogía amorosa de Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, asistimos en los tres primeros poemarios de Eduardo García a una historia de amor, con su principio, aquel encuentro fugaz que daba lugar a un incontrolable deseo y a su consecuente búsqueda del placer en *Las cartas marcadas*, su trama, es decir la consolidación hacia el profundo sentimiento amoroso de algo que parecía efímero y frívolo, en *No es solo un juego*, y con su triste desenlace, esto es, la clara conciencia del fracaso amoroso o mejor dicho de la imposibilidad de ser feliz mediante el amor en *Horizonte o frontera*.

Ahora el yo es un hombre que parece intrigar contra sí mismo, por retomar los términos de Roland Barthes, y que cae en la autoflagelación, en el derrotismo, hasta llegar a la desaparición final. Es lo que observamos, por ejemplo, en el poema «Deshabitado», o en otro que lleva por título un bodeleriano «Spleen». Se trata de una especie de muerto en vida, de fantasma que nos recuerda inevitablemente a figuras cernudianas como el «fantasma que desfila prisionero de nadie», «El hombre del traje gris», o como «Lázaro», y que nos recuerda asimismo al Hombre deshabitado de Rafael Alberti, pero también si salimos de la literatura española a los hombres huecos o espantapájaros de T. S Elliot (*The hollow men*) y de manera aún más general a toda una estética del vacío que se dio tanto en Europa como en Estados Unidos hacia los años 30,

en la época conocida como la gran Depresión. Precisamente huecos son los brazos del yo, lo que imposibilita, junto con la distancia a la que se encuentra la mujer amada, el abrazo, el encuentro amoroso:

> Esta escena transcurre por mi piel,
> entre mis brazos huecos, contra mi pecho oscuro,
> mientras tus manos vuelan muy lejos de las mías,
> tumbado en esta cama,
> en esta habitación que no es de nadie (2017: 131).

«Donde rompen las horas» (de nuevo un título que rompe el horizonte de espera), parece ofrecer la clave de ese profundo malestar que ha convertido al yo en un muerto viviente: la imposible realización del amor. La mujer amada resulta definitivamente inaccesible y a pesar de ello se establece en este extenso y sorprendente poema un diálogo entre el yo y la mujer objeto de su amor; en efecto la mujer toma la palabra para decir el posible encuentro amoroso; posibilidad extremadamente delgada, puesto que el encuentro podría darse en una dimensión temporal que no existe:

> […] se acomoda en mis manos, habla, dice:
>
> *«En un tiempo sin tiempo, en el instante*
> *mismo*
> *de la respiración,*
> *cuando la vida toda parece contemplarnos*
> *desde la inhóspita región de lo posible,*
> *más allá de sus lindes, mírame,*
> *podemos encontrarnos en la espuma,*
> *donde rompen las horas*
> *entre el siempre y el nunca y el quizás».*

A este atisbo de esperanza, si es que la hay, de creencia en un posible lugar donde el encuentro y la plenitud amorosa puedan existir, el yo responde con inapelable pesimismo y tras un nuevo blanco tipográfico que separa los dos mundos, el imaginario y el real, vuelve a la tierra, a la cruda vida cotidiana hecha de relojes y de lógica:

> Y digo :
> *«Sí,*
> *quisiera acompañarte a esa región que dices,*
> *tu débil voz, tu calidad de nube,*
> *tu cuerpo de eco turbio y leopardos».*
> Tiendo mis manos al encuentro, al puro
> abrazo de las sombras. Casi rozo
> tu umbría claridad cuando la luz
> se interpone de pronto, me deslumbra

la vida, pierdo foco, palidece
tu imagen como aliento en el cristal,
se desmorona
rojo carmín tu voz en el silencio.

regreso a este otro sueño en el que vivo,
con sus fríos relojes que no saben
detener el instante
y su lógica hostil y sus fronteras.
No hay sitio para ti:
irrespirable
el aire de este mundo.
No hay sitio para mí,
para mi oculta transparencia:
aquel que soy al fin cuando despierto
donde rompen las horas
entre el siempre y el nunca y el quizás (2017:133-134).

Conclusión y conclusiones

En su quinto poemario, *La vida nueva* (2008) surge de nuevo una perspectiva irónica, como queda patente con el ejemplo de «Física aplicada»:

Con una distancia y una ironía seudocientíficas evidentes (el gerundio suponiendo aparece anafóricamente hasta en tres ocasiones, y es patente el campo léxico de la física: puntos divergentes, velocidad, trayectorias) la voz procede a una demostración en el sentido matemático del término que no puede sino concluir con la escasa probabilidad de que los amantes sean felices. En esta misma perspectiva se sitúa el texto «El amor traza círculos concéntricos». Por último, en *Duermevela* (2014) Eduardo García engarza de nuevo con la temática iniciada en su primer poemario, como muestra el poema liminar, «La palabra» cuyo primer verso comienza con: «Escribir un poema es pedirle el teléfono a una desconocida», donde de nuevo nos situamos en una dimensión meta-poética que aúna amor y poesía. Lo mismo ocurre con el poema «Mis manos», manos que a la vez escriben el poema y acarician el cuerpo femenino.

Vayamos atando cabos y tratemos de inferir del discurso amoroso de Eduardo García su visión del mundo, de las cosas y del tiempo. La gran vocación reflexiva, tal vez por su formación filosófica, de Eduardo García, lo convierte no solo en un poeta excepcional sino también en un lúcido ensayista, incluso cuando se trata de desmenuzar y de explicar el impulso creador. Eduardo García formaría parte de un tipo de poetas que, como Roberto Juarroz y Octavio Paz cultivan lo que el crítico Juan Malpartida llama «lirismo crítico», es decir que son poetas que cultivan en sus obras «estructuras y reflexiones fuertes sobre las cosas y los sentimientos» (Malpartida, 1998, 251).

¿Puede verse a un hombre a través de su obra? Yo creo que sí; pero seamos conscientes de que veremos a una especie de monstruo que es único y plural al mismo tiempo, y esto me parece válido para todos los grandes poetas: Machado, Hernández, Cernuda (cuya obra llegó a considerarse una biografía espiritual).

La poesía amorosa de Eduardo García está marcada por una especie de obsesión temporal; pero no a la manera de los tópicos *Tempus fugit, Colligo virgo rosas* etc. No. No es el paso del tiempo ni la degradación física lo que atormenta a nuestro poeta, sino la coexistencia simultánea de varios estratos temporales, de varios sentimientos amorosos, de historias sentimentales que se superponen: la mujer real y la soñada, la cotidiana y la inaccesible, la futura y la ya perdida para siempre, la que convive con el yo en el espacio de la casa y la que se encuentra invariablemente en paraísos lejanos. Me parece que si nos referimos a la filosofía, lo que más se acerca a esta visión de la temporalidad es el pensamiento del filósofo francés Henri Bergson, aquel que tanto impresionó a Antonio Machado en el París de los años 20. Bergson cree en una temporalidad ilógica y anti-positivista y señala una crisis de la Historia que desemboca en el rechazo del tiempo lineal de la lógica.

Bergson representa la crítica de la temporalidad física que se conjuga con la crisis de la Modernidad y la consecuente fragmentación del ser humano en pedazos separados en momentos deshilvanados, sin un hilo conductor que los una. De ahí la búsqueda de un presente eterno que reuniese todos los aspectos del ser y su temporalidad en una unidad coherente. Lo que tenemos entonces es la concentración de todos los tiempos, el pasado vivido, el presente fugaz en el torbellino de la existencia, y el futuro hipotético en el devenir temporal del sujeto.

Recordemos también que la idea de simultaneidad es lo que da lugar, en el mismo París de Bergson, el de los años 1910-1920, al auge del cubismo, que también a su manera supone la simultaneidad de facetas, puesto que el pintor pretende mostrar el objeto en su totalidad a pesar de o gracias a la fragmentación. Es también la época de Apollinaire, tan presente en un texto de Eduardo García como «El amor traza círculos concéntricos». Mencionemos por último a Vicente Huidobro quien también en París y también en la época de Bergson cultivaba lo que él mismo llamó «poesía cubista o simultaneísta», donde «las cosas suceden todas al mismo tiempo» (Ortega, 2000, 370).

Heidegger dijo que el amor es la búsqueda de la otredad que somos nosotros mismos y que nos conocemos en el otro. Amor como auto-revelación, como revelación de sí mismo. En esa revelación de sí mismo surge el motivo obsesivo del espejo, que en la poesía de Eduardo García no tiene tintes narcisistas sino,

como acabo de sugerirlo, cubistas. El espejo muestra otra faceta del ser y, como el amor, es fuente de autoconocimiento.

Termino afirmando la absoluta originalidad de la poesía de Eduardo García, irreductible a etiquetas y a categorías. Si bien en sus inicios son patentes las huellas de la poesía de la experiencia, en Eduardo García, como en Javier Egea y García Montero, que me parecen ser los poetas que perdurarán cuando el tiempo someta a esta generación a su lógica criba, la verdadera experiencia exige un valor personal, individual. (Los más de doscientos poetas que reivindican su pertenencia a la otra sentimentalidad parecen haber frecuentado los mismos bares, haber tenido todos la misma resaca al día siguiente de la misma juerga nocturna…). En la poesía de Eduardo García, un yo poeta ficcional se asoma al mundo y cuenta su experiencia y su triunfo como poeta es rotundo, porque al leer sus poemas nos reconocemos y reconocemos nuestras angustias vitales. Recordemos que ese era precisamente su deseo, como queda patente en las palabras del poeta con las que termino: «Me gusta pensar que el tiempo impregna la mirada, que los sueños de un hombre son hermanos de sangre de los de sus contemporáneos. Ojalá mis visiones, lector, también pueblen tus sueños» (García, 2017:353).

Bibliografía citada

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

CAMPOAMOR, Ramón, *Los pequeños poemas*, Madrid, English y Gras, 1879.

GARCÍA, Eduardo, *Escribir un poema*, [2000], Córdoba, El olivo azul, 2011.

GARCÍA, Eduardo, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, 2017.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, http://crisisdepapel.blogspot.com/2017/04/eduardo-garcia-y-su-realismo-visionario.html

GARCÍA MONTERO, Luis, *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión, 1987.

MALPARTIDA, Juan, *La perfección indefensa*, Madrid, FCE, 1998

ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, México, UNAM, 2000, p. 370.

RUIZ, Pedro (ed.), *Javier Egea. Contra la soledad*, Barcelona, DVD, 2002.

SALINAS, Pedro, *La voz a ti debida*, Madrid, Signo,1933.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 99-118

Research Article

Al fondo del poema. La mirada metapoética de Eduardo García

At the depth of the poem. The metapoetic gaze of Eduardo García

Pedro Ruiz Pérez

Authors:
Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es
https://orcid.org/0000-0002-1950-9136

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Ruiz Pérez, Pedro, «Al fondo del poema. La mirada metapoética de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 99-118.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.06

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Tomando como concepto inicial el título de una sección del libro crucial *Horizonte o frontera* (2003), se propone una indagación en la conciencia del artificio y su conversión en materia poética por parte del poeta Eduardo García. Se analiza la presencia explícita de esta reflexión en algunos de sus poemas, la voluntad de construcción de una poética y el valor de su propuesta didáctica. El objetivo es tratar de iluminar desde estos componentes inseparables en la actitud estética de Eduardo García las bases de una escritura muy consciente de la naturaleza del «juego de hacer versos», por evocar un referente incuestionable de su escritura.

Palabras clave: Eduardo García; metapoética; poética; poesía del siglo XXI

Abstract

We take the title of a section of the crucial book *Horizonte o frontera* (2003) as an initial concept to an inquiry into the consciousness of artifice and its conversion into poetic matter by the poet Eduardo García. This article analyzes the explicit presence of this reflection in some of his poems, the will of construction of a poetics and the value of his didactic proposal. The aim is to take these inseparable components in the aesthetic attitude of Eduardo García to illuminate the bases of a writing very conscious of the nature of the «juego de hacer versos», to evoke an unquestionable referent of his writing.

Keywords: Eduardo García; metapoetics; poetics; 21st century poetry

El concepto de «metaliterario» o «metapoético» es de uso frecuente en la teoría y en la crítica en el último medio siglo. La recurrencia y la multiplicación de su empleo han ensanchado los límites de su referencia, con la consiguiente debilidad de su precisión semántica. En el caso de la poesía el empleo del prefijo «meta» puede orientarse a la caracterización de una poesía que busca trascender sus límites y, como la metafísica, situarse en un lugar otro que llega a identificarse con el silencio, eso que según Juan Ramón Jiménez es preparado por la escritura (Lanz, 2017). En otros casos la misma denominación, siguiendo el modelo de la función metalingüística de Jakobson (1963), alude a una poesía que habla de sí misma. Entre ambos polos, pero sin el esencialismo de un sustantivo, en las consideraciones que siguen se pretende indagar en el componente o la dimensión que en los versos de Eduardo García comportan una reflexión sobre la propia práctica de la escritura, la naturaleza del poema resultante y su capacidad de proponer un espacio de conocimiento en el que la conciencia del artificio es una vía de acceso al interior de la realidad misma, a su nivel más esencial.

No se trata de un rasgo ajeno a una amplia corriente de la poesía contemporánea, en particular aquella con la que Eduardo García dialoga de manera más evidente y, en ocasiones, explícita. Es más, cabría postular que este es un valor que caracteriza a las más altas manifestaciones literarias y artísticas, por más que su devenir en la historia pueda leerse en términos de intensificación y de ascenso a un lugar de privilegio.

Cuando la poesía dejó de ser canto, solo canto, cuando se hizo letra, se vio obligada a explicarse. Así hubo de planteárselo el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, al comienzo de su poema de clerecía, que adquiere allí el nombre con el que aún identificamos su mester. En su entorno (si no se trata de la misma entidad autorial, Gonzalo de Berceo retomaba estas expresas declaraciones para seguir perfilando los rasgos de un género discursivo, caracterizado por ser una práctica de clérigos, esto es, de hombres de letras, cultos y sin restos de ingenuidad, como corresponde a la voluntad de trascender la mera oralidad para fijarse en escritura y convertirse en arte, más allá del *ars* versificatoria que caracterizaba su mester.

Al alcanzar la literatura su mayoría de edad, los escritores exploraron las posibilidades de la asunción de que su arte podía (y quizá debía) tomarse a sí mismo como materia. Cervantes lo convirtió en argumento de su obra maestra, poniendo a la par las aventuras del caballero y las de su cronista último para forjar una acción y un relato a contraluz del género caballeresco que les servía de estímulo y modelo. Más de tres siglos después, y no sólo en el relato que fabulaba una nueva escritura del *Quijote* por Pierre Menard, Borges convertía su

reelaboración de la enciclopedia literaria precedente en uno de los estandartes de la posmodernidad, redefiniendo las siempre conflictivas relaciones entre la realidad y la ficción. En torno a sus planteamientos, al acabar el ciclo de la modernidad la propia poesía se convierte en el argumento de la obra (Guillén, 1969).

Lector atento y borgiano de raíz, nuestro poeta hizo suya esta tradición y trabajó a lo largo de sus libros para actualizarla y conferirle un matiz personal. Así se apuntaba ya en sus primeros textos, aquellos con los que, entre talleres y tertulias, se encontró a principios de los noventa con los poetas cordobeses de su generación[1] y, en diálogo creativo, se convirtió en uno de sus referentes más destacados. Y así se plasmó en sus dos primeros poemarios publicados como tales *Las cartas marcadas* (1995) y *No se trata de un juego* (1998), donde la referencia reflejaba más una conciencia del artificio que un mero sentido lúdico. El azar era conjurado por los recursos de un tahúr que al presentarse como tal convertía el engaño en realidad y proponía una lectura que se alejaba de la banalidad. Incluso con un peso que podía lastrar en ocasiones el vuelo del poema (eso sí, convirtiendo en productivo su paso por lo terrenal). Estas entregas iniciales, sus cartas credenciales en el campo literario del momento, manifestaban una escritura que voluntariamente se instalaba en una marcada tensión metapoética.

Si tiene sentido indagar en las posibles razones o impulsos en esta actitud, cabría apuntar la tendencia reflexiva de su naturaleza, propia de un filósofo, en una dimensión más específica que su ejercicio profesional como docente de esta materia, con una condición que en cierto modo asumió en el papel que le correspondía como el mayor de la promoción. En su desempeño incorporaba a sus reflexiones compartidas una mayor dosis de experiencia literaria y de bagaje de lecturas, procedentes de sus años iniciales de formación madrileña, lo que le llevaba en ciertos casos a una función de mentor de su grupo generacional.

Junto a ello, Eduardo García siempre manifestó una activa preocupación por las claves del poema, que llevó de las conversaciones al papel, con una fecunda descomposición y recomposición de su arquitectura en clave didáctica (*Escribir un poema*, 2000), y una indagación clave en su génesis, tal como él la entendía y aplicaba en su escritura, primero en forma latente y, tras su plasmación en el ensayo *Una poética del límite* (2006), de forma consciente

1. En Chivite&Barquero (2010) se ponen las bases de la historia del momento, con una antología de poetas (encabezada por Eduardo García) que complementa la de Lostalé (2003) y decanta tentativas como *Laberinto* (1993), *Navalá* (1996), García Florindo (1999) y Ramos Guerrero (2004).

y productiva, al encontrar la definición del propósito de su escritura y de la forma de materializar estos objetivos en el poema.

Sin embargo, sin negar el valor operativo de estos factores, la raíz más profunda de la inclinación a incorporar en la escritura una fuerte consciencia analítica y crítica de la propia práctica se encuentra en su creciente consideración de una subjetividad trascendida, como manifestación de la crisis del sujeto moderno, que pierde en ella su condición de algo sólido y estable. Así la escritura no es la manifestación de la voluntad expresiva de un «yo» en su desbordamiento emocional, sino un mecanismo procesual para la indagación en los fragmentos de una identidad precaria y un ensayo de recomposición siempre tentativo, asumiendo su provisionalidad. De ahí su continua mirada al poema y al funcionamiento de su artificio, concebido como un espacio material y objetivado en el que el poeta se construye, donde adopta una de sus caras. Desde el poemario inmediatamente anterior a *Una poética del límite*, *Horizonte o frontera* (2003), y con más intensidad en los que le siguieron (*Refutación de la elegía*, de 2006, *La vida nueva*, en 2008, y, sobre todo, *Duermevela*, de 2014), los títulos reflejan esa condición fluyente, en los límites, en continua recomposición, en un camino que ya se inicia en el momento filosófico y estético en el que el yo subjetivo alcanza su máxima expresión.

Desde el programa fundacional de Friedrich Schlegel en el inicio de la revista *Athanaeum* (1798), el período romántico modificó de manera significativa el poema, con la introducción de dos temas: el «yo» del poeta como asunto y la poesía misma. Cuando el yo se diluye, la poesía amplía su espacio en la temática del poema; en palabras de Octavio Paz (1986:16), «el cuento del canto fue el canto, el tema del poema fue la poesía misma»[2]. Sobre esta idea fundante del poeta y ensayista mexicano han avanzado otras reflexiones en esta línea, tomando como eje la consideración de la tradición anglosajona, en la que Eduardo García hundía algunas de las raíces centrales de su poesía. Así lo hace, por ejemplo, Rastrollo Torres en una de sus consideraciones sobre la tradición del poema extenso moderno:

> Ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, con *El preludio* de Wordsworth, el poema de largo aliento fue asociado a lo autobiográfico y a la autoexégesis del poeta, de su vida y de su práctica literaria; en el caso del poeta inglés, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez –como si de un torrente de palabras se tratara– su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata

2. En 1976 Octavio Paz dictó seis conferencias en el Colegio Nacional de México sobre *El poema extenso en la edad moderna*. Este artículo fue una versión corregida de la primera. Ese mismo año también dictó el mismo curso en la Universidad de Harvard.

> de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento (Rastrollo Torres, 2011: 111-112).

A finales del siglo XIX el simbolismo añadió al legado romántico de la poesía del poeta y la poesía de la poesía un diálogo entre la ironía y la analogía (Paz, 1990:27), que consituye uno de los rasgos más característicos de la poesía de nuestro autor y que revela la tradición en que se inscribe y a la que añade una entonación renovada.

En ella encontramos valiosos elementos de aplicación para profundizar en esta propuesta poética, a la vez personal y acorde con la vibración de los tiempos. El acercamiento del poeta al género del aforismo, con la destacada muestra de *Las islas sumergidas* (2014), se relaciona en gran medida con una actitud arraigada en la *eironeia* romántica, y algunos de sus textos mayores en la etapa final lo confirman. Sirva retomar el ciclo formado por *Refutación de la elegía* (2006) y *La vida nueva* (2008); el primero revisa y actualiza una de las líneas mayores de la tradición lírica hasta la modernidad a partir de Dante, y el segundo, repitiendo un título del poeta florentino, no es sólo un programa ético, sino que se construye sobre la superación de uno de los rasgos distintivos del modelo que se asienta en el lamento emocional. Lo elegíaco como característica asentada de una tradición lírica implica un sentimiento de pérdida, que mira al pasado y reafirma, a través del *pathos*, el sujeto que se erige como privilegiado superviviente entre las ruinas de un mundo que se derrumba. Su refutación no solo implica una mirada hacia adelante (la «vida nueva»), sino que también extiende la noción de proyecto al propio sujeto, con esa «invitación al viaje» que da título a la primera parte de *La vida nueva*, para enlazar con la «Despedida» que cerraba el poemario anterior, sin olvidar que esta «refutación de lo elegiaco» se abría con la evocación de la ironía de Magritte en su conocido «Ceci n'est pas une pipe», toda una declaración de la conciencia del artificio y de los límites de la representación, aunque es en esta representación en la que se abre el espacio de la posibilidad; así lo sintetizan los versos finales del poema:

> La palabra *fuego* no quema
> pero aviva rescoldos en la sangre.
> La palabra *agua* no moja
> pero riega la entraña de quizá.

El fuego o el agua no deben confundirse con su representación, como el poema no es una imagen traslaticia de la realidad, pero las palabras (nunca faltó la

fe en ellas en Eduardo García) tienen un poder de transformación, desde lo más material de una corporeidad al sujeto que se instala en su indefinición. La cursiva y su indicación sobre la condición metalingüística de los términos (significantes antes que significados) desdoblan el texto entre la realidad y su imagen, entre el fuego y el agua de la naturaleza y su formulación en el poema.

Las formulaciones de los libros iniciales acerca de la naturaleza del juego no estaban exentas de una inmediatez con un punto de ingenuidad, como si el poeta se detuviera en la celebración de su hallazgo, sin atravesar la puerta que entreabrían. Las referencias directas a la escritura, como las llamadas de atención al lector de que estaba leyendo un poema, se multiplicaban en esos textos, y la ironía se detenía en una «Paradoja», con mucho de ecos borgianos:

> Yo deseaba ser aquel que soy.
> Ahora quisiera ser quien me soñaba.
> Daría esos renglones sin dudarlo
> por recobrar las vidas que perdí.

En el poema late aún una elegía que espera a su refutación unos años después.

Antes de los libros de plena madurez, como verdadero eje o punto de inflexión en su trayectoria se sitúa (y el título es significativo de los terrenos en que se mueve en estos momentos el sujeto lírico) *Horizonte o frontera* (Mora, 2017). Tampoco carece de relevancia que el libro, al menos en su fase final de redacción, fuera estrictamente contemporáneo de la composición última de *Una poética del límite*, que, según afirma en la «Nota del autor», se redactó entre junio de 2002 y septiembre de 2003. Un poema como «En otra ciudad» es representativo de la noción de frontera, de la apelación a lo visionario que se formula en el ensayo, en particular en el capítulo «Traspasando el umbral», con su reflexión sobre el legado surrealista, y, en última instancia, de la concepción de un poema-ciudad con un trasfondo habitable, espacio donde caben por igual la realidad y la imaginación:

> Debajo de estas calles
> discurren, paralelas, otras calles,
> alienta otra ciudad ensimismada. Puedes
> reconocer cada rincón:
> los árboles, tu casa y el camino
> de vuelta del trabajo. Están allí […]

Estamos a la altura de 2003, y nos encontramos con un procedimiento que en su raíz había quedado formulado ya en un texto publicado en 2000, *Escribir un poema*, que es a la vez un taller de prácticas para el aspirante a poeta y un laboratorio en el que, a través de la reflexión y la voluntad didáctica de precisar una fórmula (Ruiz Pérez, 2002), Eduardo García da un paso decisivo en la

formulación de su poética. De manera particular, en el apartado «Metáfora e imagen», donde marca la distancia entre estos dos procedimientos, el poeta contrapone un mero desplazamiento basado en la lógica racional de los parecidos y la mirada que genera asociaciones inexplicables, esguinces reveladores al margen de la lógica explicativa. El germen de la posterior reivindicación de lo visionario se mostraba ya en sus brotes, antes de proponerlo expresamente en su ensayo poético o llevarlo a su cota más alta en *Duermevela*. Otra página del manual de escritura poética adelanta en forma de cita y consejo lo que el propio poeta plasmará en el citado poema de *Refutación de la elegía*:

> «Obras son amores y no buenas razones» –decía el refrán. *El lector necesita que le hagas sentir, no que le largues un discurso sobre lo que sientes*. Un poema es algo más que una conferencia, o un ensayo, o un artículo de opinión. Claro lo tenía el anónimo poeta aymará que te citaba al principio del capítulo. Debemos al poeta chileno Vicente Huidobro la conservación de esa joyita que le confió el indígena:
>
> > «no cantes la lluvia, poeta, haz llover».
>
> En estas pocas palabras se resumen todo un ideal poético. Te confieso que el lema me ha acompañado durante años (100-101).

La extensión de la cita permite apreciar, junto a la precisa definición del ideal poético que late en el programático «Ceci n'est pas une pipe», el tono conversacional del escritor con su lector (tuteo, coloquialismos, confesiones personales…y un punto de ironía) que hace recordar inmediatamente el de los poemarios anteriores, *Las cartas marcadas* y *No se trata de un juego*, y le devuelve profundidad. A la vez que la manifestación de una poética, la conversación cómplice con el lector se nos revela como el marco privilegiado para la reflexión compartida sobre esa misma poética, el modo de hacerla avanzar, de desbordar sus fronteras y expandir sus horizontes.

Resulta revelador el paralelismo apreciable en el comienzo de *Escribir un poema* y el del poemario publicado inmediatamente antes. En el ensayo de 2000 el poeta comienza recalcando el dato que figura en la portada del libro para convertirlo en punto de partida y declaración de principios: «Me llamo Eduardo García y soy poeta. No creas que lo digo satisfecho de mí, hinchado de la soberbia por un supuesto don extraordinario que las musas me concedieron» (11). Junto a la refutación del modelo de una poesía inspirada, adelanto de la ética del trabajo poético que despliega en las páginas que siguen, en estas dos líneas el poeta interpone un espejo donde la entropía narcisista es sustituida por la conciencia del desdoblamiento. Como un narrador de ficción, el poeta Eduardo García presenta a su personaje, el maestro «Eduardo García», que lleva su mismo nombre y se nutre de las experiencias del primero, pero no es

él. Al decir «Me llamo Eduardo García» en este preciso contexto (y con lo que sigue), la identidad queda en cuestión y la poética se hace carne, objeto de reflexión y materia del texto. Ya lo había sido dos años antes en *No se trata de un juego*, cuando tras la llamada de atención sobre el desdoblamiento entre el personaje que juega[3] y el que avisa sobre la resbaladiza condición del juego, el poema inaugural escenifica la situación en forma muy cercana a como el poeta la recuperará al inicio de su manual:

> Un hombre mira a otro en la ventana;
> a otro hombre sentado junto a otra
> ventana silenciosa,
> su mirada en la página y el aire
> solemne con que lee ahora una línea
> […]
> Un hombre mira a otro en la ventana.
> Escribe unas palabras. No sospecha
> […]
> que los trazos que araña en el papel
> son los versos que el otro lee ahora.

Quien escribe los versos (o el consejo al joven poeta) y quien los lee. En medio, una consciencia de esta práctica, una propuesta de diálogo compartido en el espacio del artificio, de la sinceridad establecida a partir de la confesión de la impostura. Al explicitar la máscara que repite los rasgos del rostro, el gesto de pudor lleva al mismo tiempo una invitación a considerar la desnudez que se intuye tras el antifaz, una invitación para el lector y una obligación para el poeta.

Con la fecha señalada de 2000, el poeta se presenta en sintonía con la crisis ligada al cambio de siglo. Al concluir la centuria de Verdun y Auswitch, de Freud y Einstein, del primer alunizaje y de Hiroshima, de Breton, Marcuse y Derrida, el sujeto del siglo XXI lo es de una conciencia escindida, y ninguna escritura actual puede partir de otro lugar que no sea ese no-lugar (Augé, 1994) que tiene que ver con la frontera. El sujeto habita en la frontera, y la frontera lo divide. La opción es replegarse tras un muro o abrir los horizontes, ensimismarse en el espejo confirmador, como Narciso, o atravesarlo visionariamente, como la Alice de Carroll. Eduardo García es consciente de esta realidad, la formula y la hace operativa en sus textos, y en ella se despliega la

3. Sería deseable poder incorporar en el semantismo de esta palabra la dualidad que recogen idiomas como el francés y el inglés en *jouer* y *to play*, respectivamente, con validez para designar la actividad lúdica y la interpretación teatral, señalando implícitamente la estrecha relación entre estas dos actividades humanas con independencia de sus diferentes codificaciones culturales.

«vertiente reflexiva» de la que habla la «Nota del autor a la segunda edición» de *No se trata de un juego*, donde Eduardo García vuelve la mirada sobre su texto, cinco años después de que se convirtiera en un texto compartido, algo muy distinto al ejercicio onanista, como es muy diferente el poeta que escribió aquellas palabras:

> Al preparar esta reedición […] me ha sorprendido una paradójica sensación de proximidad y lejanía. Siento en ellos un Eduardo García que me saluda desde el perfil del tiempo, pero que a la vez, de algún modo sigue en mí. La vida no se detiene; esa es su principal virtud, su sal y su promesa. Debía haberlo previsto, pero qué deslumbramiento ser y no ser a un tiempo lo que fuimos.
>
> […] Sigo creyendo que una obra poética precisa, para evolucionar, desarrollarse en compañía de una actividad intelectual paralela: el constante replanteamiento de los fundamentos de la escritura. Pensamiento estético y creación se impulsan mutuamente (2017: 121).

La referencia al proceso de escritura de *Una poética del límite*, «el ensayo en que vengo trabajando desde hace tiempo», sitúa las afirmaciones nacidas de la mirada retrospectiva sobre los textos, en un contexto de alta temperatura reflexiva, en un proceso de materialización del impulso que desde sus inicios se manifestó en una mirada poética muy consciente de su condición específica. Una mirada reflexiva en una doble dimensión, pues el poema, de manera creciente, se va convirtiendo en un espacio para el pensamiento y la indagación, para esa comprensión del mundo y de la vida propia que, de manera descarnada y directa, se manifiesta en los poemas compuestos en la estancia hospitalaria final, *La hora de la ira* y *Bailando con la muerte*[4]. Más que en paralelo, como base de lo que actualiza el tradicional modelo de poesía meditativa (del barroco a los poetas lakistas), hallamos una mirada consciente de lo que tiene de reflejo, una re-flexión o consideración de sí muy distinta a los predios de la introversión, con más componente de espéculo que de especulación. Narciso no se hunde en la fuente, más bien se instala en la distancia dialéctica que bien pudo aprender en el Machado en conversación «con el hombre que siempre va conmigo». Escenificación del diálogo, el poema asume y desarrolla su condición de espejo, su mirada sobre sí mismo, metapoética.

En el espacio de un lustro, el que inicia el nuevo milenio, un manual de escritura, un poemario de frontera y una decantación teórica y programática plasman, en apretada red de sentido, la condensación de una poética. Su base en los poemarios precedentes impone su evidencia. Su desarrollo pleno

4. Inéditos a su fallecimiento, y sin la última mano del opeta, aparecieron póstumamente en García, 2017.

irá alcanzando realización y plenitud en los títulos posteriores. Entre ambos estadios de la creación, este núcleo conceptual actúa como un foco para la iluminación interpretativa del conjunto de una producción donde las inflexiones no ponen en cuestión su trabada organicidad, lo articulado de un camino de avance sin retrocesos. El hito que supone *Una poética del límite* no es estrictamente una negación o refutación, pero sí introduce un apreciable sesgo en el rumbo, una marca de madurez, que confirma intuiciones y depura la ganga. Con el nimbo simbólico de la entrada en la cuarentena, Eduardo García retira los andamios que aún se percibían en la construcción de los textos más tempranos, una tramoya teatral intencionadamente mostrada, a la manera brechtiana, con la consiguiente preponderancia de lo intelectual y razonador sobre lo emotivo, del *logos* sobre la imagen visionaria, a la que se abre la puerta en la poética de madurez. En ella se supera (por ya asentada) la formulación sobre el artificio, para apoyar en ella un vuelo nuevo. Los textos acogen una materia menos circunscrita al juego y su representación, pero también se ve desplazada la posición del sujeto lírico y su manifestación. Del ensimismamiento del yo que mira su imagen como real y se sorprende cuando se remueve la base de la identidad, tal como lo encuentra Eduardo García al iniciar su experiencia de escritura, el yo que habla y se construye en el poema se abre de manera paulatina a mirar el espejo y considerar sus efectos; al asumirlo, la frontera y el límite adquieren una consistencia distinta, y de materia sólida que ciñe y coarta al sujeto pasa a ser la puerta que invita al viaje. Desde esta consciencia parte la nueva etapa creativa y en ella se alimenta, metabolizando la dimensión metapoética. De ser materia central del poema ha devenido trampolín para el poeta y su indagación, que ahora puede desplegarse en el campo abierto por la reflexión inicial.

* * *

En Eduardo García la poesía, su práctica y su conceptualización, ha girado como una constante en torno a unos ejes. Como en las variaciones musicales, son los matices en los motivos centrales (el artificio, el juego, la imagen…) los que establecen el rumbo de una trayectoria que en los años y con las obras referidas conoce un giro sustancial. En síntesis, podría quedar expresado en el abandono del ensimismamiento del «yo» que mira su imagen como real y en la apertura de una mirada al espejo y sus efectos, en la que se asienta y se confirma la intuición de una doble realidad, de una dualidad de mundos reales[5]

5. A ello se refiere Eduardo García en su poética cuando propone la atención a «otra lógica, otra verdad, otra realidad» (2005:45).

entre los que el poema puede establecer un puente. Así, de la indagación en el carácter de la imagen, representada por el artificio del poema, se pasa a la aceptación de la realidad de la imagen; tal como el poeta deja formulado en el capítulo sobre la «imaginación simbólica» en *Una poética del límite*, la imagen, lo fantástico (considerado, eso sí, desde «una lectura ilustrada») deja de ser un visitante más o menos incómodo en el poema para obtener carta de ciudadanía, para instalarse en el centro de la casa. Mientras en los poemarios la propuesta, con su recurrencia en la noción de juego, parece orientarse a un despertar de la consciencia del lector, hasta llegar al último libro publicado asistimos a una progresiva aceptación del valor de los sueños: del despertador que crea la luz de la mañana al umbral de la noche en *Duermevela*.

La confianza en la capacidad de la razón para elucidar las contradicciones a través de la sutileza de la ironía hace arrancar el camino poético, en *Las cartas marcadas*, de la puesta en evidencia del artificio, entre la denuncia (hay trampas en el juego) y la apropiación. Porque hay algo en las marcas en los naipes que no se limita al engaño, sino que parte de la realidad de una mentira y se erige en una actitud ética. Así lo manifiesta la programática declaración del poema inicial del libro[6], significativamente rotulado «El tahúr» y que se abre con un verso en el que se sintetiza lo que el libro ha puesto en el punto de mira de sus propósitos de demolición y reconfiguración: «Yo, Eduardo García, propietario». Dos años antes el poeta cordobés José Luis Amaro[7] había publicado su *Muerte de un ilusionista*, con un iluminador poema homónimo:

Viejo ilusionista al que la vida enseñó
los más fascinantes trucos,
he contemplado iluminarse mi nombre
en los letreros de afamados locales.
Ahora, en un camerino sombrío, de vulgar teatro de provincias,
despliego cuidadosamente mis galas
y artilugios, y mientras escucho
un rumor de risas y aplausos,
bajo mi capa roja y negra
me dispongo para la magia de la escena,
para cautivar en los ojos atónitos
un instante de ilusión perdida,

6. El primero que, fuera de alguna revista o *plaquette* más o menos ocasional, el lector tenía ante su vista, como carta de presentación del poeta.
7. Para el valor de la estética de la revista *Antorcha de paja* y la propuesta de sus poetas (J. L. Amaro, Francisco Gálvez y Rafael Álvarez Merlo) en la poesía joven que se comenzaba a gestar en torno a 1998 pueden verse las huellas impresas en *Navalá* y *Zarisma*, con las noticias allí recogidas sobre las actividades realizadas para la celebración de los 25 años de la revista cordobesa (Lanz, 2012).

mas sabiendo que tras el engaño
perfecto de la vida, distinguida
y poderosa aguarda la maga
que un día nos cubrirá con su manto
de sombras, haciéndonos desaparecer
como vanos personajes de ficción.

La diferencia de perspectiva temporal entre la mirada retrospectiva del poeta a las puertas de la cuarentena con cinco libros publicados y la actitud proyectiva de quien se presenta como poeta novel antes de cumplir los treinta, no es la única distinción entre los dos poemas, entre el ilusionista y el tahúr, pero algo más profundo los une, sin necesidad de pensar en una influencia directa. En sintonía con la corriente central o dominante de la poesía española en esos años, con sus vínculos con la propuesta del Jaime Gil de Biedma del «juego de hacer versos» y la acomodación de la lectura de Langbaum (1996) de la «poesía de la experiencia», los dos poetas (con los que ello tiene de iluminación mutua) parten del principio de poner de relieve la verdad del artificio, como ratificará Eduardo García en el «no se trata de un juego» de su siguiente libro. En la cercanía de la propuesta de Luis García Montero (1996 y 2008) de invertir la mirada y considerar el legado romántico desde ojos ilustrados, al marcar las cartas y asumir lo que ello significa, el poeta[8] contrapone la voluntad a la ceguera del destino, a la arbitrariedad del azar del *coup de dés* (Ruiz Pérez, 2003 y 2006). Los últimos vestigios del sujeto ilustrado (*sapere aude*) reavivan sus rescoldos en la decisión de entrar en el juego, de jugársela en la partida, sin más armas que esas muescas en el naipe como indicios de una toma de posición, la de asumir la noción del «juego de hacer versos» y desarrollarla en una escritura empeñada en mostrar insistentemente esta condición.

Cuando la poesía no se entiende como la expresión natural de un sujeto (Scarano, 2004; y Lanz, 2016), porque el sujeto se diluye y la naturalidad es una ilusión, surge y se afianza la conciencia del artificio y de que esa es la materia con la que tiene que trabajar el poeta para constituirse como tal. Para Eduardo García el poema no es un plano, una superficie de dos dimensiones, a modo del cristal azogado de un espejo en el que el poeta trata de descubrir o dibujar su rostro. Se trata más bien de un espacio con condiciones de habitable, categoría grata a la consideración de José Luis Amaro, pero sin ser a la manera decimonónica la imagen de un hogar en el que se instaura el espacio de la

8. Compárece con lo propuesto en el Capítulo IV de *Una poética del límite*, «Una lectura ilustrada de lo fantástcio» (2005: 127-137).

intimidad, la de un sujeto sentimental y burgués[9]; más bien se contempla *sub specie ludi*, como un escenario en que el personaje despliega su teatralidad mientras se descubre como tal, con la máscara de la *persona*[10], en un juego de ilusión que desmontó Diderot en su *Paradoja del comediante* (1990) tal como la retomó la poética de la «otra sentimentalidad» (Roso, 1994). De haberse mantenido exclusivamente en este plano, la poesía de Eduardo García no habría sobrepasado la condición de epigonal, sin más elemento de distinción que su impecable factura y una particular inteligencia de los mecanismos del poema. Lo que sitúa su poesía en una dimensión superior es haber orientado la escritura y la reflexión teórica que la acompaña hacia el ahondamiento en las consecuencias de la naturaleza ficcional del poema, su condición de artificio, para establecer los cimientos de una construcción de mayor alcance. En uno de sus poemas más representativos y que desarrolla justamente la imagen del espacio habitable, ahora en clara dimensión compartida, se muestra, en su imagen central y en lo metapoético de algunos de sus versos, el crecimiento orgánico de una poética que retoma los materiales de derribo amontonados en su primera etapa y los funde sin estridencia con lo que se apunta como la dimensión visionaria que se incorpora en el tramo final como signo distintivo[11]. «Casa en el árbol» cierra el apartado de «Invitación al viaje», el primero de *La vida nueva*; en la dualidad de su título (lo orgánico y lo construido, la naturaleza y el artificio) y, sobre todo, en la armonía que consigue en una imagen con algo de infantil y, por lo tanto, soñado, se apunta la naturaleza del cambio que se impone como sema distintivo (el viaje, lo nuevo) en los rótulos macrotextuales; los versos iniciales,

> En la copa de un árbol construiré nuestra casa
> con tablones y clavos e ilusión y un martillo

encierran todas las claves: el horizonte de elevación, el proyecto de futuro, el espacio compartido y, lo que interesa en este punto, la combinación en el segundo verso de materia física, herramientas y un componente de subjetividad

9. Cfr. con la recurrente presencia de los hoteles en la poesía de García Montero y su caracterización, con los aeropuertos y otros contenedores postmodernos como no-lugares (Augé 1994).
10. «Personae» es el título de la tercera parte de *Las cartas marcadas*; es también el título con que se compilan los poemas breves de Ezra Pound (2000) y el elegido por Fernando Ortiz para su libro de 1978. Véase Sáiz, 1976.
11. Luis Antonio de Villena, tras señalar el sesgo clásico de la poesía en la última década del milenio, percibe a partir las grietas en la poética dominante (1997) un cambio de rumbo, que formula como "la lógica de Orfeo" en su antología de 2003, para *representar, con un papel destacado de la poesía de Eduardo García*, la fusión de razón y visión, que rastrea en 2010 en los poetas de una promoción más joven.

que se mueve entre el engaño y el impulso, que transforma la utopía en proyecto, en programa de construcción. El resultado es un espacio edificado para habitar, para hacerse o para asumir el riego de ahogarse en su fondo[12], en todo caso para hacerlo a medida humana, en una desacralización instaurada tras la conciencia de que el paraíso sólo se puede recuperar asumiendo el fruto del árbol de la ciencia, construyendo con el sudor de la frente, a golpe de martillo. Ni la casa ni el poema pueden ser ya un templo hierático en el que adorar al poeta-dios; tampoco el refugio para el enclaustramiento de un sujeto a la manera de una mónada leibnitiziana, sin ventanas; han de ser el ámbito permeable y acogedor donde «pasan a visitarnos los amigos». En cualquier caso, se trata de una construcción que se asienta sobre una convicción: el poeta no es una entidad metafísica previa al poema, sino alguien que, si lo es, lo es porque se va (re)haciendo en cada línea que escribe y en la conciencia de que lo está escribiendo.

La actitud adquiere una luz particular con la evocación de lo sostenido por Luis García Montero acerca de la poesía como «un género de ficción que necesita el conocimiento técnico y muchas horas de trabajo. No se trata de dar testimonio notarial de la vida, sino de crear vida y experiencias morales en el artificio del texto» (D'Ors, 2006: 210-211). El artículo a través del que recupero la cita me permite algunas consideraciones para centrar la poesía de Eduardo García camino de unas conclusiones. El intento realizado por Miguel D'Ors (juez y parte)[13] de prescribir un decálogo de rasgos para perfilar lo que propone como línea dominante de la poesía que ocupa el centro (por edad y visibilidad en el campo) en las dos décadas finales del siglo XX no puede por menos que incurrir en fisuras, si no queremos llamarlas contradicciones, algunas de las cuales me parecen los espacios en que crece lo más singular de la poesía de nuestro autor. Señala D'Ors (208) como uno de los rasgos el de «evitar el irracionalismo», que se reitera al proponer (217) que para los 61 poetas considerados «la poesía debe basarse en la racionalidad y el sentido común», aunque de inmediato se ve obligado a abrir la puerta a «algunas excepciones» que en su enumeración dejan la impresión de que acaban imponiéndose o, al menos, de no ser tan marginales; ahí es donde tienen cabida las apelaciones a la visión, al sueño, a la imaginación… Otra grieta que deja a la poesía de Eduardo García en la imposibilidad de inscribirse en uno u otro bando es la que se manifiesta en términos, ahora sí, de contradicción entre el primer rasgo del decálogo (206), la «resistencia a la teorización» como rasgo generacional

12. Cfr. "si me miras al fondo" (v. 6), e *infra*.
13. Además de profesor universitario en Granada, crítico y ensayista, Miguel D'Ors es poeta con una marcada línea ética y estética.

o de tendencia (no queda claro en el artículo) y la reconocida «valoración de la consciencia, la técnica y el oficio» (216). Salvo que una incapacidad impida al poeta pasar de la *tecné* a la *epistemé*, este ha engañado al crítico, que insiste en la ficción del poema, con el pudor de unas afirmaciones que juegan a la relativización o discriminan entre la preceptiva y la reflexión teórica. García recorre el camino de la consciencia que se hace reflexión en el propio poema, se sintetiza con valor didáctico en su manual de escritura y acaba alcanzando valor teórico en *Una poética del límite*[14], para impugnar la validez de una caracterización o para conciliar las contradicciones. Y no ocurre de otro modo en lo que se refiere a la primera de las dicotomías, justamente en relación a la cual aparece la referencia más particularizada a nuestro poeta al margen de su inclusión en la nómina, una referencia que destaca su voluntad de conciliar «pensamiento y emoción» (210). No podía atender un trabajo panorámico a una singularidad ya en proceso de trascender oposiciones como las que siguen interesando al crítico, pues el poeta está en vías de conciliar lo que corresponde a la razón y a la teoría con lo perteneciente al ámbito de la imaginación en libertad. Valga señalar (y no solo en descargo del estudioso) que la fecha de aparición del artículo o, más exactamente, la que corresponde a su redacción (de necesidad situada meses atrás), es muy cercana a la de aparición del ensayo de Eduardo García, en el que la reflexión sobre su poética sistematiza y lleva a su materialización última la mirada metapoética desarrollada durante una década de escritura.

En torno a 2003 (momento de redacción del ensayo teórico y de aparición de *Horizonte o frontera*), la poesía de Eduardo García conoce una inflexión que no solo articula su trayectoria personal, sino que también la sitúa entre una reconocible tradición (entendiendo asimismo por tal la propia de una sincronía) y la voz personal. No es la única tensión que se manifiesta en el poemario publicado ese año y en el poema que, en el centro mismo del libro, nos presta las palabras elegidas para titular estas páginas:

AL FONDO DEL POEMA

Al fondo del poema hay un temblor agazapado,
no dalias, no jardines, ni altos miradores, ni tribunas,
al fondo de la página hay humo entre las ruinas,
sombras que se deslizan, reflejos de linternas
explorando mi pecho con filos que abren paso, 5

14. Nótese, al paso, la coincidencia con las facetas de un camino paralelo en Luis García Montero, con una reflexión conceptual que acompaña a su creación poética y con reiterados ensayos de acercamiento de la poesía a jóvenes y noveles, como las reveladoras *Lecciones de poesía para niños inquietos* (2000).

aletean misivas de signos imprecisos y rumores
y hay párpados abiertos de repente y caminos que se cruzan,
caminos que conducen a no se sabe dónde,
a abandonadas estaciones donde la mala hierba invade los andenes
y borrosas señales de tráfico a lo lejos, 10
las traviesas transcurren implacables,
al pasar me amenazan los postes telefónicos,
mi madre que se queja, mis amigos de nuevo
celebrándome un juicio perdido de antemano,
y una valla carcomida que mi puño golpea hasta sangrar, 15
y lágrimas de una mujer que casi no recuerdo,
no hay nombres en el fondo, no hay carnets de identidad,
las sombras se presenta sin traje de etiqueta,
vienen a recordarme que soy pequeño y frágil,
vienen de todas partes con las manos manchadas, 20
me alcanzan en el puente, precipitan
mi cuerpo en el abismo de las aguas
y me hundo y les grito y la ovación y el miedo,
el diagnóstico frío con el que sentencian entre codazos mi última brazada
e intento convencerme de que no 25
–que abran las persianas, que la luz me rescate–,
nadie puede
ahogarse en un poema.

Sin pretensión de agotar todos sus registros, unas calas en el texto nos servirán para ahondar en su dimensión metapoética.

Para no dejar lugar a dudas, además de anunciarse en el título, el término «poema» aparece en el verso inicial y se repite en el último, en posición de clausura, en una circularidad que subraya que la referencialidad del texto es el propio poema, aun a falta de un deíctico expreso. En su lugar lo que aparece es otra forma de referencialidad, que apunta a una dimensión no evidente, una profundidad a la que se invita a penetrar al lector para descubrir lo que las palabras encubren y, a la vez, construyen. Una invitación a atravesar la superficie y a explorar el otro lado del espejo, como en el caso de la ya aludida Alice de Carroll o en la imagen de los versos de Roberto Juarroz que sirven de cita de apertura a la sección del libro que lleva el nombre genérico de «Al fondo del poema»: «Sí, hay un fondo. / Pero es el lugar donde empieza el otro lado».

La propuesta es un camino de ascesis, de despojamiento de lo superficial. Por eso, como señala el segundo verso, se menciona lo que no hay: dalias (como emblema de un modernismo ornamental), jardines (elemento casi infaltable en la poética simbolista más codificada), miradores (propios de una poesía de pretensión metafísica en su sentido más estrecho) y tribunas (las de una voz que puede reducir el poema a los límites del panfleto). En su lugar, lo que yace,

semioculto y «agazapado», es el «temblor» ligado a la emoción, o al «prodigio» en el que se detiene *Una poética del límite* en su propósito de «reencantar el mundo» (Mora, 2017).

Los riesgos de la empresa no se ocultan, y ya en el verso 3, con la inconsistencia del humo, aparecen las «ruinas», que abren la puerta en el texto al dominante campo semántico de la desintegración: «borrosas», «imprecisos», «rumores», «caminos que se cruzan», «abandonadas estaciones», «mala hierba», «amenazas», «quejan», «perdido», «sangrar», «carcomido», «manchadas», entre otros, salpican el texto y acompañan a la descomposición de la lógica sintáctica y expositiva, en un texto hecho de impresiones fragmentadas, sin llegar a recomponerse en una unidad mayor al margen de la que apunta la simétrica circularidad que establece la palabra «poema» dentro del poema.

Las «sombras» del verso 4 (con su eco en el 18) introducen la oscuridad, el ámbito de lo nocturno y las pesadillas, cuando la razón duerme y pueden aparecer los monstruos en forma de recuerdos dolorosos o presencias amenazantes, a los que el sujeto lírico alude con la implicación que apuntan los posesivos y pronombres de primera persona, siempre en caso oblicuo, situándolo en la condición de sujeto pasivo hasta la reacción de los versos 23 a 25, en una gradación de la objetivación y distancia de «mi cuerpo precipitado», la involuntariedad pasiva de «me hundo» y, finalmente, el grito, que lleva a una convicción solo tentativa («intento convencerme») a modo de tabla de salvación en el naufragio.

El sujeto se hunde y con ello activa la polisemia de «fondo». Ya no se trata, en su sentido recto, del último rincón, lo que yace bajo la superficie; como late en su valor etimológico, es también lo hondo, el nivel en que el sujeto se ve hundido y en que siente la amenaza del ahogamiento, pero también donde puede hallarse «otra lógica, otra verdad, otra realidad», como postula *Una poética del límite*. El desdoblamiento atañe también a la sombra, que es lo que proyecta el cuerpo, su *doppelgänger*, el reflejo oscuro.

Fondo, sombra y desdoblamiento del sujeto se apuntaban en la imagen de «mi cuerpo en el abismo de las aguas», antes de que buscando una afirmación en forma de litotes el yo lírico intente formular una salvación en la frase final, en la que el encabalgamiento parece traicionar la intención para dejar vibrando el epifonema final, «ahogarse en el poema», tras la imposibilidad que emerge en el verso interrumpido «nadie puede».

No es extraño que la voz lírica afirme que, como le recuerdan, «soy pequeño y frágil» (v. 19). Pero ¿quién es pequeño y frágil? Y, por extensión, ¿quién habla en el texto? Ya la preceptiva renacentista que tuvo que buscar un lugar para la lírica en el sistema clásico de los géneros dio con esta definición para el

poema lírico (Jiménez Heffernan, 2002). Con esta lejana evocación podemos sustentar la intuición de que no sólo el sujeto (con el componente infantil que apunta en la presencia fantasmal de «mi madre») tiene estas características, sino también el propio poema. Percibimos en esta vía que el poema no habla de «mí», de un «yo» personal, sino de sí mismo. El desplazamiento ya venía apuntado en «Spleen», el primer poema de la sección, que se abre con un hablante-protagonista con rasgos humanos, «A menudo equivoco el autobús» y acaba cerrándose en una fusión del sujeto y la palabra poética, «prisionero de mí, ya sin ficciones».

En el poema no hay ficción, porque es el más serio de los juegos, el que se juega sabiendo que lo es, contando que lo es, y, por eso, «no se trata de un juego». La declaración metapoética del texto comentado adquiere más relevancia, si cabe, por su posición en el libro. Al cerrar la tercera (homónima, como queda dicho) de las seis secciones que lo componen, está justo en el punto de inflexión en el eje del discurso, como la disyuntiva (o ecuación) que une los dos términos del título del libro. Como frontera, el poema es línea divisoria, también un lugar de encuentro, el vector del límite. Como horizonte, el poema se abre, crea el espacio del sueño, tal como se va a desplegar en las secciones siguientes: «Pasaje al otro lado», con sus ecos cortazarianos, «Reflejos en el agua», la de los abismos en que se hunde el cuerpo del sujeto poemático, y «Las puertas», que invitan a pasar al otro lado, «traspasando el umbral», las puertas que señalan el límite al que alude la poética en gestación.

Desarrollar en forma armónica la dualidad, de realidad y ensueño o, como explicita, «traducir el sueño: imaginación y pensamiento» (2005: 89), fue el empeño de la poesía más madura de Eduardo García, a partir de su *Poética*. Reflexionar sobre esta dualidad fue un camino iniciado en los propios versos y su mirada metapoética, como uno de sus rasgos más característicos y definitorios.

Bibliografía citada

AMARO, J.L., *Muerte de un ilusionista*, Madrid, Libertarias, 1993.

AUGÉ, M., *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.

CHIVITE, E. y A. BARQUERO (eds.), *Terreno fértil. Un ámbito poético (Córdoba, 1994-2009)*, Sevilla, El Cangrejo Pistolero, 2010.

D'ORS, M., «Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90», *Rilce*, 22.2 (2006), pp. 203-222; <https://core.ac.uk/download/pdf/83559302.pdf> [consulta 4 marzo 2019].

DIDEROT, D., *La paradoja del comediante y otros ensayos*, Madrid, Mondadori, 1990.

García, E., *Las cartas marcadas*, Madrid, Libertarias, 1995.
García, E., *No se trata de un juego*, Diputación de Huelva, 1988 (2ª ed. Granada, Maillot Amarillo, 2004).
García, E., *Escribir un poema*, Madrid, Fuentetaja, 2000.
García, E., *Horizonte o frontera*, Madrid, Hiperión, 2003.
García, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
García, E., *Refutación de la elegía*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
García, E., *La vida nueva*, Madrid, Visor, 2008.
García, E., *Duermevela*, Madrid, Visor, 2014.
García, E., *Las islas sumergidas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2014.
García, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.
García Florindo, D. (ed.), *El siglo expira 1995-1999 (Última poesía en Córdoba)*, Aula de Literatura de la UCO, 1999.
García Montero, L., *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
García Montero, L., *Lecciones de poesía para niños inquietos*, Granada, Comares, 2000.
García Montero, L., *Inquietudes bárbaras*, Barcelona, Anagrama, 2008.
Guillén, J., *El argumento de la obra*, Madrid, Ocnos, 1969.
Jakobson, R., *Essais de linguistique genérale*, Paris, Minuit, 1963.
Jiménez Heffernan, J., «Pequeño, claro y libre: una poética para el poema lírico en la España del siglo xvi», en *Poética y poéticas en España e Hispanoamérica*, monográfico en *Studi Ispanici*, s. n. (2002), pp. 56-79
Laberinto de Fortuna, Córdoba, José Mª Palacio Editor, 1993.
Langbaum, R., *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, ed. J. Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.
Lanz, J. J., *«Antorcha de paja», revista de poesía (1973-1983): heterodoxia y canon*, Madrid, Devenir, 2012.
Lanz, J. J., *Mentiras verdaderas: autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
Lanz, J. J., «La "poesía desnuda" y *Belleza*», en *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2017, pp. 101-122.
Lostalé, J. (ed.), *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo xxi*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
Mora, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en E. García, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.
Navalá, 5, (mayo 1996), *I Encuentro de Joven Poesía en Córdoba.*
Ortiz, F., *Personae*, Sevilla, Calle del Aire, 1978.

PAZ, O., «Contar y cantar (sobre el poema extenso)», *Vuelta*, 115 (1986), pp. 12-17; https://www.letraslibres.com/vuelta/contar-y-cantar-sobre-el-poema-ex-tenso [consulta 4 marzo 2019]

PAZ, O., *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

POUND, E., *Personae. Los poemas breves*, trad. J. Munárriz y J. talens, Madrid, Hiperión, 2000.

RAMOS GUERRERO, A. B. (ed.), *El libro del jardín. Muestra poética*, Córdoba, Plurabelle, 2004

RASTROLLO TORRES, J. J. «Hacia una caracterización del poema extenso moderno». *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4 (2011), 103-115.

RODRÍGUEZ, A. y R. ALONSO (eds), *Diálogos. XXV años con "Antorcha de Paja"*, Córdoba, El átomo, 1998.

ROSO, P., *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Antorcha de paja, 1994.

RUIZ PÉREZ, P., «La naturaleza del artificio o la mecánica del verso (Eduardo García, *Escribir un poema*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000[1])», *Alfinge*, 14 (2002), pp. 181-184.

RUIZ PÉREZ, P., «Mecánica y azar en la poesía», *Alfinge*, 15 (2003), pp. 113-137.

RUIZ PÉREZ, P., «"El juego de hacer versos": mecánica y azar», en *Creatividad y literatura potencial (Homenaje a Raymond Queneau)*, ed. J. Reyes de la Rosa *et al.*, Universidad de Córdoba, 2006, pp. 87-115.

SÁIZ, P., *«Personae» and «Poiesis»: the poet and the poem in medieval love lyric*, Paris, Mouton, 1976.

VILLENA, L. A. de (ed.), *10 menos 30: la ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

VILLENA, L. A. de (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.

VILLENA, L. A. de (ed.), *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor, 2010.

Zarisma, número especial dedicado a *Antorcha de Paja*, 4 (abril 1998).

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 119-125

Research Article

El recado de la escritura (Apunte desde el taller)

The errand of writing (Notes from the workshop)

Antonio Luis Ginés Muñoz

Authors:
Antonio Luis Ginés Muñoz
Centro Andaluz de las Letras
alginesm@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1585-280X

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Ginés Muñoz, Antonio Luis, «El recado de la escritura (Apunte desde el taller)», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 119-125.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.07

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Desde la experiencia de los talleres de escritura se propone una lectura de *Escribir un poema* (2000), destacando en la obra lo que la convierte en algo diferente a un simple manual de composición. Junto a su carácter pionero y las peculiaridades de un discurso que busca la complicidad, se subraya una condición ensayística directamente relacionada con la búsqueda de una voz poética propia y la redacción posterior de *Una poética del límite* (2005).

Palabras clave: Eduardo García; Escribir un poema; poética; composición; aprendizaje

Abstract

We propose a reading of *Escribir un poema* (2000) from the experience of writing workshops, highlighting in the work what makes it different from a simple composition manual. Along with its pioneering character and the peculiarities of a discourse that seeks complicity, an essay condition directly related to the search for a poetic voice of one's own and the subsequent writing of *Una poética del límite* (2005) is underlined.

Keywords: Eduardo García; Escribir un poema; poetics; composition; learning

La irrupción en el panorama nacional de *Escribir un poema* (2000) no solo supuso una ventana abierta a contemplar y abordar de otra manera el tema de la creación poética desde una perspectiva pedagógica y práctica a un tiempo, con las consiguientes aportaciones personales en cuanto a mirada y tono –cercano, entrañable, empático–, en un escenario de proliferación de iniciativas formativas en forma de cursos y talleres. No solo supuso que, como más tarde se comprobaría, el texto trascendía la condición de un libro más de ejercicios de estilo, ya que, debido a estos y otros factores que iré señalando, el libro iba a dejar una huella decisiva en quienes a partir de ese momento decidieran apostar por la poesía o incluso por impartirla como materia en talleres creativos[1].

Escribir un poema materializa y proyecta el enfoque personal con que Eduardo García se enfrentaba en esos momentos a la poesía y el ejercicio de la escritura, pero se trata también de un enfoque que se ofrece para ser compartido. No podía ser de otra forma en un texto que se concibe con una clara finalidad de convertirse en una herramienta válida para una amplia variedad de destinatarios, que demandan premisas y claves de alcance general para abordar un proyecto de escritura. El texto de Eduardo García cumple a la perfección con este cometido, a la vez que pone de manifiesto su perspectiva particular sobre la poesía, apostando por una estilística y una estética que buscan formar parte de una visión de la realidad acorde con los tiempos, pero sin olvidar la tradición. De manera distintiva, la síntesis de la dualidad se manifiesta en la propuesta de coherencia y equilibrio entre la técnica (de la que el autor no se separa en ningún momento) y la inspiración (sin la que el poeta no entiende este proceso).

Una lectura atenta y en busca de los mecanismos por medio de los cuales Eduardo García extrae las sugerencias que ofrece a quienes aspiran avanzar en la escritura poética permite descubrir una sintonía coherente, perfecta, entre lo que propone el autor –sin púlpitos ni complacencias– y lo que él mismo ha puesto en práctica hasta ese momento, o sea, el resultado de una experiencia propia, interiorizada, compartida después en un proceso más laborioso de lo que a simple vista pueda parecer. ¿Cómo podríamos definir esta perspectiva que se trasluce en *Escribir un poema*? No sería cuestión de una palabra o dos; me parece más interesante abordar los contenidos que el término definitorio en sí.

En las páginas del manual se perfila la imagen de una poesía que ahonda en la conciencia del individuo, que dirige hacia allí su mirada con el fin de

1. Las dos reediciones que la obra ha conocido hasta el momento (2003 y 2011), cuando el catálogo de manuales de esta naturaleza ha conocido un notable crecimiento, es un indicio significativo de la recepción y el consiguiente impacto de *Escribir un poema*.

extraerle una sacudida, una conmoción. Es esa motivación la que se hace tangible y permanente en esta obra de Eduardo, pero a modo de un tronco central del que surgen en forma de ramificaciones sugerencias de peso, como la atención al poder de la imaginación para acceder al misterio escondido tras una realidad demasiado plana, una semilla que tendrá fértil arraigo en su obra posterior. Será en la misma, a partir de *Horizonte o frontera* (2003), cuando, a través de la poesía, se busca una aproximación al misterio, para cercarlo con un nuevo lenguaje, que encauza y clarifica nuestra experiencia diaria, a la vez que la alimenta como paso previo hacia la posibilidad de lo creativo.

Los recuerdos, su reconstrucción al margen de una pretendida objetividad, que acabará siendo rechazada, se convierten en el sustento emocional imprescindible para ir configurando la perspectiva. La percepción y la memoria filtran los referentes y actúan como instrumentos para trascenderlos. Las observaciones sobre este punto, que el manual convierte en consejos y sugerencias, actúan también en el propio autor, que acabará dando el paso para no obviar ni ocultar lo que late en el interior del sujeto frente a lo racional. Como acabará fijando programáticamente en *Una poética del límite* (2005), se trata de recuperar el componente más intransferible que actúa desligado de la razón que todo lo domina e impregna, tratando de silenciar una parte esencial de la experiencia y de la poesía.

Hasta llegar a la propuesta más madura, en *Escribir un poema* se fraguan algunas de las intuiciones que la sustentan. La imagen, su visibilidad, la importancia de caminar hacia lo auténtico a través de lo visionario como muestra de la emoción misma del poeta, se puede apreciar en esta perspectiva como uno de los momentos clarificadores del libro, junto a la complementaria secuencia de borrados, correcciones y escritura definitiva del poema. La imaginación se reivindica junto a lo racional, tendiendo un puente entre lo concreto y lo abstracto. Para condensar lo demasiado volátil el mentor de poetas acentúa su insistencia en la lectura y la escritura como ejercicios continuos, de asimilación y corrección. El poeta aborda estas cuestiones articulándolas en lo que en el año 2000 era aún su apuesta por una línea clara y definida, pero ya con unos perceptibles esbozos de apertura, que más tarde podrían leerse en relación con las manifestaciones de insatisfacción que tras la publicación de *No se trata de un juego* (1998) el poeta formula acerca de las posibilidades que una estética apegada al realismo le ofrecen a sus crecientes inquietudes de exploración y búsqueda.

Las constantes vitales que se ponen de manifiesto en *Escribir un poema* son las constantes vitales poéticas que Eduardo García ponía en práctica; creía en ellas, y no eran solo un escaparate para mostrar unos «ejercicios», lo más básico

en la escritura poética. Se trataba de algo más. Y ello proporciona una columna que vertebra el sentido de lo poético desde su lado más oscuro y mágico hasta todo el proceso, menos fervoroso pero muy necesario, del trabajo y pulido, de ir descubriendo qué es lo que sobra, qué no hace avanzar el poema, y por descarte, qué es lo esencial en lo que sobrevive a la labor de lima. Ir de dentro hacia fuera. Todo ello sin darle una trascendencia sublime, compartiendo este camino, esta experiencia personal, para hacer también partícipe de ella al lector que aspira a compartir la práctica de la poesía.

La dimensión compartida, social podríamos decir, de este libro se sostiene en los principios de los talleres de poesía, que Eduardo García experimentó en el contexto de la joven poesía cordobesa, hasta impartirlos en su papel de una de sus figuras más avanzadas. Este lugar de encuentro y de intercambio de experiencias representa una línea abierta hacia el otro individuo que trata de conocer y asimilar el proceso experiencial de la poesía. Los talleres como motor impulsaron un aprendizaje continuo, bidireccional, que se proyectó con más campo de acción tras la publicación de esta obra y la extensión de sus efectos. Hasta ese momento, quienes participamos en el movimiento de la entonces joven poesía cordobesa nos movíamos en los talleres, con una primera base aportada por Pablo García Casado, a partir de la experiencia propia, y en ese camino pude hacer algunas aportaciones. El giro decisivo se produjo con la aparición de *Escribir un poema*, y fue un giro sustancial, ya que suponía una sistematización de la práctica formativa y, en particular, por los matices que le aportaba. Eduardo asentaba algunos conceptos manejados antes de manera dispersa, y los ordenaba con el rigor que acostumbraba un perfeccionista incansable, además de alguien avezado en las labores del pensamiento y en el ejercicio real de la docencia. Aparte de introducir un principio de orden en todo este proceso, quien era ante todo un poeta consciente de su oficio y en constante búsqueda, abrió las puertas a la imaginación, para no dejar reducida la escritura del verso a una destreza con algo de escolar. Al dar luz a todo el proceso que se inicia a partir de lo interno, fue construyendo una casa habitable, desde abajo hacia arriba, con unos cimientos luminosos y certeros. Una casa en la que una vez que entras, no quieres salir ni dejas de investigar en cada una de las estancias.

La validez que adquieren los conceptos y contenidos que el libro expone brota del hecho sustantivo de que están basados y contrastados en la experiencia, una experiencia de carácter doble, además de la que brota del profundo poso de lecturas de todo orden (poesía, narrativa, ensayo, filosofía…) con la que el poeta nutrió su escritura y su vida. De un lado gravitaba la vivencia y la profunda reflexión desarrollada con la escritura de sus dos primeros y

premiados libros, con los ecos que suscitaron, con una cierta brecha entre la apreciación ajena y la insatisfacción que extendía ya sus raíces. Del otro lado, Eduardo García incorpora a su manual el conocimiento adquirido en la labor docente en el aula del instituto y, por cercanía, a través de una vía indirecta, de los procesos que se activan en las aulas de un taller de creación y de la realidad abierta en sus sesiones, que en aquellos años pudimos compartir en muchos sentidos, y desde la que hoy es posible apreciar en toda su profundidad la aportación decisiva de aquel texto.

Estábamos, y seguimos estando, ante un libro guía, una orientación certera. El que se acerca a la poesía por primera vez –y el que ya tuvo ese primer encuentro– halla el cobijo inicial que responde a unas cuantas interrogantes acerca de un manual de este género sin certezas exactas, que marca hasta un cierto «método», que declina hacer concesiones a lo abstracto –al menos, al principio y hasta que se domine la parcela de lo concreto– y que propone la sencillez como modo de acercamiento gradual al hallazgo poético. Hay que tener en cuenta que los libros en aquellos momentos disponibles no abordaban todo el proceso en su conjunto, sino que ofrecían pinceladas sueltas, casi siempre a un nivel más teórico que práctico, sin ejemplos ni ilustraciones a partir de los grandes textos; se limitaban, en la gran mayoría de las ocasiones, a interpretar los productos de la creación, no a desmenuzar el antes y el durante, los recovecos de un proceso.

Eduardo García no quería escribir un simple manual, otro manual más. Y así lo manifestaba a quienes estábamos cerca mientras iba confeccionando su libro. Cuando compuso *Escribir un poema* no tenía una experiencia contrastada en la dirección de un taller de escritura; sin embargo, tampoco le hacía falta, por su dominio paralelo del arte de la enseñanza y el del artificio de la poesía. Con ello da un sesgo distintivo a su texto, al optar por una comunicación directa con un tú singularizado, cercano al tono de sus poemas pero también especialmente idóneo para un receptor que busca adentrarse en la poesía como parte de una experiencia más personal que colectiva, como ocurre en el aula del taller, un lector que encuentra un marco de complicidad, una comunicación de «tú» a «tú» en la que siente que la suya es una experiencia única e irrepetible, como debe ser la poesía. Otra cosa bien distinta es que ese material se pudiera redirigir hacia el destinatario colectivo de los talleres, como en no pocas ocasiones ha sucedido y seguirá sucediendo, y allí sirviera de referente y apoyo constante para los monitores, antes de servir también directamente a los alumnos con más deseo de levantar el vuelo.

La respuesta efectiva a las demandas planteadas se sostiene en el sentido eminentemente práctico con que se construye el libro, con una teoría bien

sustentada, pero que no actúa como lastre para ralentizar el discurso o lanzarlo al espacio de la abstracción. Eduardo García defiende unos determinados valores de la poesía, pero no los reduce a la consigna propia de un manifiesto ni a la sequedad de un recetario. Más que dictar cómo se consigue un efecto particular, ilustra cómo se obtiene en un poema real, generalmente seleccionado de su repertorio de preferencias, y eso le da un punto de autenticidad, de valía real, alejándose radicalmente de las hipótesis y los supuestos. Lo que plantea es factible; es más, con gran sencillez muestra cómo ha sido realizado

El autor va deconstruyendo, con un apoyo fundamental en este procedimiento, cierta mitología en torno al acto creativo; le resta esa aureola mística-mítica, acercando dicho acto a lo cotidiano, creando una proximidad cercana, sin la pérdida de la magia y lo oculto. La proximidad se resalta sobre todo en los primeros momentos de aparición del hecho poético. La poesía toma tierra, se muestra cercana, al alcance, se va deshaciendo esa distancia de lo mítico, lo inalcanzable. Al configurar su selección de ejemplos y referentes Eduardo García refuerza esta imagen de la poesía como algo que puede ser cercano al tiempo que abre la ventana hacia horizontes dilatados; mientras lo primero se muestra en poemas de raíz y formas más clásicas, el autor aprovecha las citas y comentarios de obras de la poesía más moderna para mostrar las posibilidades de vuelo a territorios menos explorados. La base compartida en todos estos casos y subrayada para la práctica de quien pretende iniciarse en la poesía es la puesta en valor del trabajo continuado, de la insistencia como base del pulso poético, de lo productivo de dejarse llevar en un principio para luego ir siguiendo unas pautas progresivas que, superadas, conducen hacia la definición final del poema.

Escribir un poema no es un punto final como pudiera desprenderse de las observaciones acerca de la maduración que refleja, en la aproximación a una poética y en el modo de formularla para ser compartida. Más bien podemos verlo, sobre todo a partir de la trayectoria posterior del poeta, como un punto de partida, una base con mucho tino y acierto sobre la que ir planteándose cuestiones que arrancan de la reflexión sobre el aspecto práctico sin perder de vista la base teórica, el mecanismo de funcionamiento visto por dentro, comenzando por su consideración como tal, como un proceso en el que existe una mecánica. La opción que se sigue rehúye el dogmatismo y la respuesta fácil. No se trata tanto de mostrar e imponer la ruta a seguir como de señalar las sendas que no conviene elegir en un camino que Eduardo se encarga de no presentar tortuoso, más bien apasionante, pero sin renunciar a ir mostrando el proceso laborioso de horas de trabajo que respaldan este planteamiento. Por defecto, se va aligerando lo que no sirve, lo que puede nublar, confundir. Y en

este aspecto se diferencia con claridad de otras publicaciones de este género, que suelen ser más convencionales, más placenteras con lo que el lector está dispuesto a recibir o escuchar. En las páginas de nuestro manual hay ejemplos, algo sobre lo que trabajar, modelos a tener en cuenta, incluso los pequeños obstáculos que el escritor novel puede encontrarse, las dificultades a sortear, las comparaciones, el resultado de las mismas. La parte del libro rotulada como «Aspectos a cuidar» resulta significativa, pero este cuidado por todos los elementos que intervienen en la composición de un poema es una constante subrayada a lo largo de todo el trayecto, el del libro y el que ha de recorrer el poeta en ciernes. La visibilidad del proceso, con todas sus partes al descubierto, establece una conexión muy directa con el receptor, que sobre todo ve y comprueba cómo no hay ambigüedades ni zonas oscuras, sino planteamientos y posibles respuestas.

Este libro de Eduardo García representa un momento especial en su trayectoria, por su naturaleza, por sus contenidos y por lo que tiene de punto de inflexión. Lo reitero: por todo lo expuesto y porque invita al trabajo, a la indagación y a la reflexión, esto es, a compartir lo que el poeta ha convertido en un rasgo definitorio de su escritura. Pensar y repensar el hecho poético por dentro sin dejar de trabajar al mismo tiempo, sin olvidar, como dejó escrito el autor, que cada poema es un mundo, con su propia respiración y su propio ritmo, con sus propios problemas técnicos. Así pues, encontraremos tantos mundos como poemas, tantos poemas como recados de escribir nos dicte el corazón; no hay una verdad absoluta, las pequeñas verdades son las que acaban por sustanciar el poema; como decía Eduardo, dejémonos guiar siempre por la intuición en este viaje sin mapa que es el poema.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 127-146

Research Article

Escribir un poema (2000): Didáctica para una poesía contemporánea desde (y hacia) la propia poética

Escribir un poema (2000): Didactics for a Contemporary Poetry since (and towards) its Own Poetics

Ana Isabel MARTÍN PUYA

Authors:
Ana Isabel Martín Puya
Universidad de Córdoba
anaisabel.martin@uco.es
https://orcid.org/0000-0001-9361-4623

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 28-04-2019

Citation:
Martín Puya, Ana Isabel, «*Escribir un poema* (2000): Didáctica para una poesía contemporánea desde (y hacia) la propia poética», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 127-146.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.08

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Escribir un poema (2000) revela una profunda reflexión de Eduardo García sobre su práctica poética. Si publicarlo supone asumir el componente de oficio que existe en la creación poética, en el ensayo se evidencia la preeminencia de lo intuitivo, al tiempo que se descubren las principales claves de la concepción de la poesía del autor y su propia propuesta, cuya fundamentación teórica quedará desarrollada en *Una poética del límite* (2005). En ambos ensayos se percibe la conciencia histórica de Eduardo García, que construye en estas obras en reflexión y diálogo con la estética y poética contemporáneas, y que concibe ambos textos como su propuesta para el presente.

Palabras clave: Poética; poesía contemporánea; didáctica de la poesía; Eduardo García

Abstract

Escribir un poema (2000) reveals a deep reflection of Eduardo García about his poetical practice. Publishing this book means take in consideration a professional component in poetry creation; otherwise, this essay reveals the preminence of intuition and we discover the main keys in poetical conception of the author, who develop their theoretical basis in *Una poética del límite* (2005). Both essays disclose Eduardo García's historical consciousness; it's built in this works by reflecting and dialoguing with aesthetic and poetic ideas in the present; the author conceives both of them as his legacy for nowadays.

Keywords: Poetics; contemporary poetry; didactics of poetry; Eduardo García

Introducción

si me preguntaras si se puede enseñar a escribir poesía
tendría que confesar que no-pero-sí (13)[1]

Concebir un libro orientado a servir de guía para iniciarse en la escritura poética supone asumir la existencia en la poesía de, al menos, cierto componente instrumental o metodológico que es posible *enseñar* sobre su práctica, sobre la creación poética. Así pues, cuando en el año 2000 el poeta y crítico Eduardo García publica *Escribir un poema* (revisado por el autor para su segunda edición, de 2011), el propio título apunta hacia el aspecto *modelable* o *moldeable* del «oficio» de poeta, que *se hace* a través del dominio de las herramientas y la técnica, como señala el autor en la «Introducción». Ahora bien, si se asume la necesidad de formación en el manejo del lenguaje y de los recursos al alcance del escritor (que se adquieren, apunta, a través de lectura y escritura), también se reconoce en el ensayo la existencia (o no) de un mayor o menor *talento* en las personas: hay un *algo* innato y un componente técnico irrenunciable en el *arduo trabajo* que conduce a la escritura del poema. Es necesario dominar el *arte*, pero siempre para encauzar las intuiciones e inspiración propias, latentes en el sujeto-autor (puesto que la poesía será vía para la indagación interior)[2]. El objetivo, en cualquier caso, para el amante de la poesía, aspirante a creador poético o lector cualquiera de las pautas de Eduardo García, es «*ser el mejor poeta que puedes llegar a ser*» (262).

No obstante, si atendemos bien al título del libro, encontramos una particularidad que lo diferencia de las habituales propuestas «didácticas» para la iniciación en la escritura poética: *Escribir un poema* constituye el *tema* del discurso, el asunto que se aborda atendiendo a distintos aspectos y desde el punto de vista del autor; *Escribir un poema*, pero no «Cómo se escribe un poema» o «Cómo escribir un poema», ni tampoco «Manual» o «Guía» para escribir un poema. *Escribir un poema* no es un recetario ni una suma de instrucciones ni una doctrina, sino que nace de la propia reflexión del poeta sobre su práctica, de su experiencia como poeta. Se constituye a modo de ensayo (ordenado, sí; de acercamiento progresivo a los distintos elementos que entran en juego en la creación poética –o de los que selecciona Eduardo García a partir de su propia

1. García, 2000. Incluiré en adelante sólo el número de página entre paréntesis, cuando se trate de esta edición.
2. «Pero toda esa facilidad aparente, esa inspiración repentina que vuelve única una interpretación, se basa en un aprendizaje de multitud de "trucos" que repitió innumerables veces hasta poder ejecutarlos de manera mecánica, sin pensar. Entonces puede dejarnos atónitos si logra *poner la técnica adquirida al servicio de la intuición*» (39).

práctica–), como itinerario reflexivo y travesía inaugural en la experiencia de la escritura poética, a modo de consejos del *profesional* dedicado al *oficio*; pero, se explicita desde el inicio, el único modo de aprender a escribir un poema es el ejercicio de la lectura y de la escritura.

Lo que ofrece Eduardo García al lector, según indica, es «el libro que a aquel chaval de dieciocho años que fui le hubiera gustado encontrar» (16), ciertas nociones y avisos, para el «aprendiz de poeta», sobre la propia práctica, desde una voz autorizada por su experiencia. No obstante, el autor de este ensayo no solo animará a su lector a inscribirse en esa gran familia literaria mediante la lectura e imitación de los autores precedentes, de los que realmente podrá aprender el oficio y que le ayudarán a descubrir (o construir) su propia voz, sino que conduce a su discípulo amigo por los vericuetos de la práctica misma en tanto que detalla, para él, las fases constituyentes de la escritura del poema, atendiendo a los resortes afectivos y la subjetividad que entra en juego durante la materialización de la escritura. Para ello acude a su experiencia, pero también acoge diversas citas y reflexiones de otros poetas, que le acompañarán asimismo para entrar en detalle sobre los instrumentos y recursos al alcance del escritor, a través de los cuales se despliega su propia concepción de la poesía y se vislumbran las claves de su propia poética. De este modo, el autor adopta un tono cercano, afectivo y casi de confidencia, con el que apela a la complicidad del lector, y otorga así a su ensayo una amenidad y animación inusuales en este género de obras.

Escribir un poema *hoy*

Hasta ahora hemos esbozado unas líneas generales sobre el libro, apenas el boceto de un punto de partida, de una actitud amigable y de un compromiso didáctico con la reflexión a partir de la propia experiencia y práctica del autor, y desde esa conciencia del *oficio de poeta*, donde el dominio técnico se pondrá al servicio del despliegue subjetivo de la intuición. Hemos afirmado, sin embargo, que este ensayo, en su conjunto, permite vislumbrar las claves fundacionales de la *poética* de Eduardo García. Estas serán perceptibles en sus libros de poesía, y maduradas y desarrolladas críticamente años después de la publicación de este volumen, en *Una poética del límite* (2005).

Centrándonos en *Escribir un poema*, su particular estructuración apunta las líneas principales de la concepción-propuesta de Eduardo García, visibles en el índice. Tras la «Introducción», los elementos básicos que debe conocer el poeta novel se presentan en «Recado de escribir», donde se recogen los *materiales* necesarios para afrontar la escritura (los instrumentos, las lecturas, la práctica y consejos para enfrentarse a la página en blanco y, en especial,

a los momentos o periodos de *bloqueo*), y en «La escritura del poema», en que la creación poética aparece como producto de *inspiración* y *trabajo*, y se establecen los pasos concretos, las fases sucesivas de la escritura. Si cabría esperar la presencia de directrices, asesoramiento o muestra de recursos para «La construcción de la frase» (capítulo 6), los rótulos del resto de capítulos resultan particularmente reveladores y nos sitúan claramente en el horizonte de la contemporaneidad: un espacio propio corresponde a la «Visibilidad» (capítulo 4), otro al «Énfasis» (capítulo 5) —se aboga por la necesidad de controlarlo—, y el séptimo queda reservado a «Metáfora e imagen». Se cierra el volumen con la «Despedida» del autor (en la segunda edición se añadirá una «Nota final»), donde se retoma la invitación al lector de la obra a disfrutar de la escritura poética, en el mismo tono cercano y afectivo que recorre el libro y que, en nuestra opinión, constituye uno de los grandes aciertos de su redacción.

Las cuarenta páginas dedicadas a la «Visibilidad» (95-134)[3] solo se ven superadas por las correspondientes a «La construcción de la frase» (cincuenta páginas) y «Metáfora e imagen» (cincuenta y una páginas). He aquí los elementos de mayor relieve, una vez asumida la concepción de la práctica poética como combinación de intuición y *oficio*. No solo el amplio espacio dedicado a estos aspectos apunta su relevancia, sino también su propia selección como motivos y figuras escogidos. Desde el índice, estos elementos nos sitúan ya en un horizonte contemporáneo, en la estela de una poesía *de hoy* (como subraya Vicente Luis Mora en reseña a la obra, y en palabras que se recogen en la contracubierta de la segunda edición), y apuntan, en relación con esto, aspectos clave: el poema debe ser *visible*, es decir, plástico (lo que se relacionará con el uso predominante –o exclusivo– de términos concretos y precisos, para expresar y comunicar emociones), y romperá con la percepción cotidiana a través de la provocación de sensaciones, de lo inefable, de lo irracional, potenciando el uso metafórico y de la imagen simbólica.

Diversos aspectos abordados en apartados que se reflejan en el índice se relacionan con la concepción del poema como «puesta en escena»[4] a través de lo visual y con el objetivo de provocar emociones. Así, la presencia del «correlato objetivo» eliotiano («que impide a la emoción presentarse como una descripción de la subjetividad y prescribe su escenificación» [Langbaum, 1996:88]), por su parte, dimana como herencia contemporánea del escritor

3. En la segunda edición (2011), se convierten en treinta y siete páginas.
4. También García Montero se refería, en 1983, en el manifiesto *La otra sentimentalidad*, al poema como "puesta en escena" (1993: 187), aunque en su caso para afirmar su teatralidad y el carácter de *mentira*; en verdad, refiriéndose a ella como medio de (re) producción ideológica de la noción de sujeto dentro de la matriz ideológica burguesa.

estadounidense, directamente vinculado a esa escenificación del poema, en un impulso por generar apariencia de objetividad. Conecta, a su vez, con «El detalle significativo» del apartado siguiente –para cuya teorización o justificación de su uso García recurre a Chéjov–, para conducir al receptor a la experiencia directa de la emoción a partir de lo sensorial). La situación de la elipsis como primero de los recursos para «La construcción de la frase» podría relacionarse con la apuesta personal del autor, que antepone en sus poemas «elipsis a narratividad en la construcción poética» (Villena, 2003: 36), en consonancia con el efecto emocional pretendido. Otro componente de este apartado, la «enumeración caótica», comparte especial resonancia asimismo en relación con el desarrollo de lo visual y simbólico, del artificio poético para producir sensaciones.

La relevancia que adquiere la visibilidad en la concepción poética de Eduardo García está ligada, por tanto, a la noción de correlato objetivo, de Eliot, recurso de gran fortuna y difusión en la poesía contemporánea, en la vertiente que bebe del romanticismo y de la poesía de experiencia delimitada por Langbaum, y con la propia «categoría cognoscitiva de *experiencia*», que «exige una comprensión relativista de la verdad, una aprensión del hecho (*fact*) desde el rincón o perspectiva de la persona» (Jiménez Heffernan, 1996:35). La «puesta en escena» del poema mediante las imágenes plásticas podrá ser aprehendida por el receptor –por cada receptor– de manera personalizada (el lector las hará *suyas*), en la búsqueda de una respuesta emocional: «una palabra plástica, capaz de provocar una imagen mental, vale más que mil imágenes, pues cada lector adapta dicha imagen mental a su propia vida» (104)[5]. De este modo, la poesía apela, para García, a la indagación (y aspira a la revelación) de la *verdad íntima* y profunda del sujeto, de una interioridad donde se descubre lo no racional, las emociones.

En los planteamientos de Eduardo García lo irracional se identifica a menudo con el componente afectivo del individuo, como se manifiesta explícitamente en «La magia de la metáfora». Si el hecho mismo de publicar una obra para aprender a escribir poemas suponía distanciarse del tópico extremo del poeta inspirado y visionario, rotular un epígrafe como «La magia de la metáfora» nos aleja, evidentemente, de la concepción plenamente artificiosa del poema; supone asumir la existencia de un componente misterioso y sugerente, apunta hacia ese «temblor» al que el autor alude en diversos pasajes de la obra, y comporta, por tanto, la mitificación o sacralización de la poesía (la

5. En 2011, se opta por destacar el componente subjetivo: «su propia vida» se transforma en « sus propios recuerdos, es decir, a su íntimo imaginario» (83).

dota de cierta *aura*, por más profana que pueda ser), en tanto que portadora de un arcano o germinadora de un *efecto mágico*. No en vano se menciona la relación de la metáfora con el «*pensamiento primitivo*»[6] y se afirma que «son *las resonancias "mágicas" de las cosas* lo que nos revela una buena metáfora. Por eso la metáfora (al igual que la imagen) brota de nuestra parte más primitiva (que es, precisamente, la afectividad irracional). Y, además, nos permite conectar, acceder a ella» (210)[7]. La metáfora, al igual que la imagen, se presenta, de este modo, como vía de acceso a lo irracional y al inconsciente.

En el mismo sentido, García manifiesta (y justifica su mayor fortuna en la poesía contemporánea) su preferencia por la metáfora sobre la comparación, «que es en realidad una relación lógica, objetiva», mientras que la metáfora es «nuestra facultad más intuitiva, capaz de rebasar los límites de lo que la racionalidad puede plantearse y resolver» (211). Esto le permite afirmar que «El poeta actual es un chamán del siglo XXI, cuyo poder ya sólo se despliega en el lenguaje» (211). El poeta indaga en lo misterioso y oculto desde el territorio de la palabra; sacralización profana, pero sacralización. La trascendencia no es religiosa o cósmica, sino interior (pero hay mirada trascendente de lo poético). La conexión o unión con los otros de ese «chamán» que es el poeta, su posición de privilegio, radica en su capacidad para acceder a lo inefable, oculto en las profundidades; de sí mismo, pero también de los otros (por eso se les puede comunicar emociones que ellos hagan suyas), porque subyace la lógica del sujeto libre y de la intimidad, que, aunque nos distingue, también manifiesta aquello que es común y ahistórico, esencial al género humano. Esta lógica y estas nociones, surgidas de la matriz ideológica burguesa y que se sustentan asimismo sobre las dicotomías público/privado, racional/irracional, razón/sentimiento (cfr. Rodríguez Gómez, 1990: *passim*), funcionales en la ideología de la posmodernidad y en la poesía contemporánea, son perceptibles nítidamente en la lógica de *Escribir un poema*. Posibilitan, asimismo, la conceptualización de la escritura del poema como actividad o labor que debe

6. «Como te decía, la *metáfora* parece haber gozado de cierta preferencia en nuestro tiempo respecto a la comparación. Paradójicamente, es un recurso antiquísimo en nuestra especie. De hecho, los antropólogos le confieren un papel fundamental en el *pensamiento primitivo*» (210).
7. En la edición de 2011, tras la maduración de su poética, este pasaje se modifica significativamente, de tal modo que la «afectividad irracional» sobrepasa el espacio secundario a que la relegaba el paréntesis para adquirir una preeminencia en la frase, reformulada y ubicada ahora junto a (e identificada con) la «imaginación simbólica»: «la metáfora (al igual que la imagen) brota de nuestra parte más primitiva: la imaginación simbólica, el pensamiento afectivo-irracional. Es su gran virtud permitirnos conectar, acceder a esa parte olvidada de nosotros mismos, al íntimo territorio de exploración de un poeta» (2011: 180).

desarrollarse desde la plena *libertad* del poeta (en contacto con esa parte oculta de lo *afectivo-irracional*).

En la misma línea puede entenderse la aparición de versos gongorinos como contraejemplo. En cuestiones poéticas, referirse a «La tentación de la oscuridad» conecta inevitablemente con la membranza de las críticas hacia el retoricismo gongorino y la dificultad, en contraposición a una poesía que debe resultar accesible a los lectores; de nuevo, una poesía susceptible de *emocionar*, en cuya recepción intervenga más lo afectivo que lo racional, preciso para desentrañar la lógica de las *Soledades* del cordobés. Efectivamente, este aparece para ejemplificar los «errores» de sucumbir ante tal tentación, que impide la *comunicación* con los lectores[8]. Con esto, los versos iniciales del poema gongorino se emplean para mostrar, y justificar, la preferencia del autor por las metáforas *visibles* para el lector, capaces de *mover*, porque «*una metáfora que sólo entiende su autor no es una buena metáfora*» (217). Entiéndase, no obstante, que el autor de este ensayo no censura la obra de Góngora; antes bien, la valora en las coordenadas de su contexto histórico-temporal, mientras que lo inutiliza como modelo para el poeta del siglo XXI[9].

Desde el tratamiento de la metáfora, por tanto, se hace evidente el papel de lo mágico e irracional-afectivo. En el caso de la imagen, esta aparece adecuadamente presentada en estrecha conexión con el surrealismo, evidenciada ya en el rótulo «El paraguas y la máquina de coser», tomado directamente de Lautréamont, uno de sus «más relevantes precursores» (241). Con el sintagma del escritor francés, Eduardo García se propone reflejar la necesidad de «*la unidad del íntimo sentimiento que suscitan*» las imágenes acogidas en un poema, por más arbitrarias que en primera instancia parezcan (241). La preferencia del autor por la imagen sobre la metáfora proviene de la *visualización* que aquella suscita, siempre del plano figurado (o *imaginario*) –en la metáfora lo figurado, si acaso percibido un instante, amplifica el sentido del plano real, que es el que se *ve*–; de ahí «*su gran capacidad para generar sensaciones vívidas, intensas*» (239). Defiende García, en este sentido, la necesidad de alguna *lógica* en la imagen: no puede ser «*por completo arbitraria*», idea que lee en las palabras de Reverdy que sustentaron la conceptualización de Breton en

8. «Por mi parte, prefiero con mucho otros poemas del autor [Góngora] donde contiene esa pasión por la oscuridad y logra comunicar –con auténtico vigor poético y una destreza técnica extraordinaria– con el lector» (2000: 216).
9. Pese a esta precaución o matización, en la edición de 2011, Góngora desaparece de este pasaje –tanto el fragmento de las *Soledades* como la «joya de la metáfora» (2000:216) del último verso del soneto «Mientras por competir con tu cabello»–, y no se le menciona, por tanto, en todo el libro.

el *Primer manifiesto del surrealismo*. Por este motivo, habla el autor de una «lógica-ilógica, emotiva, que gobierna las imágenes sutilmente» (241), y que radica en la necesaria «*coherencia íntima del sentimiento*» que suscitan (242). La coherencia, por tanto, de las imágenes se halla en lo afectivo (irracional), en el hecho de que provoquen una emoción similar: «un poema plagado de imágenes visionarias necesita de ese "fondo" emotivo primordial. Ese sentimiento latente tiene que traslucirse a través de las imágenes. Es su eje invisible, su implícito hilo conductor» (243).

La imagen del «paraguas y la máquina de coser» se trae a colación, por tanto, para evidenciar que, aunque se tratara de «toda una provocación irracionalista hacia los defensores de la lógica y la objetividad» (241), la efectividad de la confluencia de imágenes estriba en la sintonía entre las emociones que producen.

La valoración positiva del legado surrealista a la poesía contemporánea no impide el lamento por la inicial insistencia de los poetas de este movimiento de vanguardia en la absoluta arbitrariedad de sus imágenes (aún más explícito en la edición de 2011)[10]. Además de lo que su evocación tiene de reconocimiento, la mirada que dedica a sus precursores permite insistir sobre la presencia de lo lógico (o de la lógica), aunque en el plano afectivo, en la elaboración poética de lo aparentemente irracional (del componente *visionario*). La conjunción, por más que en distinto grado, entre lo racional y lo irracional, en que lo «ilógico» adquiere cuerpo y relieve en el poema mediante un parcial o relativo control del pensamiento, nos recuerda, sin duda, o apunta hacia, en primer lugar, la unión de las vertientes *lógica* y *órfica* (Villena, 2003: *passim*) –con tantas reminiscencias y confluencias entre los autores de nuestro siglo y del XX–, y, en segundo, la posición fronteriza entre los pares de las dicotomías contemporáneas en la *poética del límite*.

Observamos, por lo dicho hasta aquí, que el índice refleja los elementos principales que caracterizan la concepción poética de Eduardo García, su apuesta personal en el momento de escribir su ensayo «didáctico», e incluso su abierto diálogo con una vertiente poética que bebe en las aguas literarias del romanticismo. El compromiso absoluto del autor con su ensayo y con su propia poética hace que no se limite a pautar fórmulas o recetar manierismos técnicos para *manejar* el poema y dominar el *oficio*; no se trata de listar directrices mecánicas, sino que (entendido el poema como *organismo «vivo»*, espacio donde tienen cabida el misterio y la magia, lo irracional tamizado o controlado

10. «Acababan de descubrir un gran filón para la poesía del futuro y con el entusiasmo un tanto exagerado de los pioneros enarbolaron la bandera de la arbitrariedad» (2011: 207).

por la razón, escenario –plástico– de y para las emociones, realidad íntima y social, de indagación y de comunicación, artefacto emocional) la propuesta de *Escribir un poema* supone, además, la lectura personal de *cómo debe ser un poema hoy* (y apunta hacia la posterior construcción teórica, el compacto y estructurado edificio que se alza en *Una poética del límite*).

Pero, si las nociones y términos recurrentes del ensayo resultan significativos, no lo son menos las ausencias. En este caso, se echa en falta, quizá no tanto en el índice como en el discurso en su conjunto, un componente tradicionalmente esencial de lo poético: el ritmo, las habituales alusiones a la musicalidad del poema. De esto, nada (o muy poco) se nos dice. El ritmo tiene cabida solo de forma indirecta en algunos ejemplos escogidos o en menciones indirectas al paso del tratamiento de otros aspectos, pero se impone la *libertad* del verso, la desinhibición de la intuición a partir del conocimiento de otros recursos y de la lectura de los poetas. De hecho, al exponer los efectos del uso de la anáfora, ni siquiera se hace alusión a su constituyente valor rítmico (163), salvo en lo que se refiere a su «brusquedad» y a su «golpeo» en el oído, pero como efecto buscado, como recurso que llama nuestra atención porque interrumpe el curso natural del uso del lenguaje; se menciona su repercusión fónica –«suena más elegante al oído» la anáfora breve que una extensa–, pero no su importancia dentro del ritmo de todo el poema); de forma más general, la ausencia se repite en el caso de las «Repeticiones», apartado del que forma parte. La *palabra poética* y la *construcción de la imagen/escena poética* se imponen a la musicalidad del poema.

Esta escasa presencia de lo rítmico en *Escribir un poema* es otro rasgo que confiere al libro su carácter contemporáneo. Como sabemos, la poesía nace vinculada a la oralidad. No obstante, la aparición de la imprenta y el desarrollo del mercado propician su difusión masiva y la lectura individual (y, cada vez con mayor frecuencia, silenciosa). Vinculada a esta trayectoria está la progresiva pérdida de (su) sonoridad, de los elementos rítmicos inherentes a la poesía. Cuando menos, y hablando de forma muy general, el ritmo poético ha quedado relegado a un plano secundario en la práctica contemporánea, pese a ser una característica inherente al concepto mismo de poesía, y necesario de igual modo en su constituyente básico, el verso. El verso suelto y el verso libre deben suplir la ausencia de rima con otros recursos fónicos que hagan perceptible el ritmo. No significa esto que para Eduardo García los efectos rítmicos del poema sean superfluos, sino que el foco de interés de la construcción del poema lo sitúa en los elementos compositivos que posibiliten la transmisión de emociones y la indagación interior («Un acto de conocimiento,

sí, pero también de comunicación» [García, 2016: 30]); la musicalidad no es el aspecto primordial.

Irracionalismo y lógica racional (afectividad y pensamiento)

el poeta es un privilegiado observador de su interioridad
(García, 2000: 110)

Pese a que la opción de publicar un libro sobre *escribir un poema* apunta claramente hacia la consideración del *aprendizaje del oficio*, esto no desdice de la consideración de la necesidad de la *intuición*. El poeta, advierte Eduardo García en la «Introducción», no es un *ser en contacto directo con los dioses*, sino que conjuga talento (innato) y mucho trabajo. Los productos de esas intuiciones se pueden solo moldear artísticamente a través de las herramientas y el trabajo, para *crear mundos* con los que *emocionar* al lector. Para ello, el poema se concibe como *puesta en escena* en la que cobra un papel primordial la *plasticidad*, la construcción de *imágenes* capaces de *emocionar* al lector; solo si este *ve* podrá *sentir*.

De principio a fin, Eduardo García nos conduce en *Escribir un poema* por los territorios de lo poético atendiendo a los elementos adscritos al pensamiento y lo racional, y a los misterios que se ocultan y descubren en el ámbito de la irracionalidad, identificado con la emotividad y lo afectivo, como hemos señalado. Así, de una parte, desde el principio se insiste en la necesidad del *oficio*, como labor artesanal que requiere conocer unos mecanismos y seguir una lógica, pero también se apela a la precisa *intuición*, que brota y escapa al gobierno del poeta. Por eso será imprescindible el *control del énfasis*, por ejemplo, el empleo de la razón para calibrar y *sujetar* emanaciones irracionales e imágenes visionarias a una lógica, si bien dirigida hacia las emociones (lógica de lo irracional), que permita producir los efectos deseados en el receptor del poema.

No obstante, el peso fundamental parece recaer sobre el espacio de la imaginación y el sentimiento:

> La poesía nos conduce hacia dentro y hacia fuera. Hacia dentro porque el lugar de donde brotan tus poemas se encuentra en tu imaginación, muy hondo, en las profundidades de tu sentimentalidad: esos territorios en brumas que son un misterio incluso para ti mismo. Para explorar esa región desconocida cuentas con tu intuición: esa linterna con la que iluminas un sendero que conduce a tu infancia, una estación donde te perdiste de algún sueño, la cama donde te despertaste al lado de aquella persona a la que amabas…
> Pero también necesitas tu bolsa de provisiones [las lecturas] (260-261).

La intuición se revela aquí como el peso más poderoso de los enseres de la creación poética; la balanza se decanta del lado de la intuición, que es el medio para «explorar esa región desconocida», los «territorios en brumas» de la imaginación, las honduras y profundidades del sujeto, «que son un misterio incluso para ti» (260).

Eduardo García recomienda evitar las menciones directas del sentimiento («No cantes a la lluvia, poeta, haz llover en el poema»), puesto que la aspiración debe ser provocar ese efecto, la emoción, en el lector. Para ello, además, para *conectar* con el lector, emocionarlo a través de la plasticidad (concreta) del poema, los recursos más «productivos» a disposición del poeta serán la metáfora y, especialmente, la *imagen irracional o visionaria*. Estas imágenes provocan en el lector «*oscuras resonancias emotivas*»; fueron escritas por el poeta «en un estado de inspiración, en el que mantuvo a su parte racional bien escondida, mientras la imaginación se desbocaba» (238). Aportan un sentido emocional que no se halla en el concepto, y que es perceptible únicamente para «*un lector con sensibilidad,* familiarizado con ese género de lectura emotiva» (239). Esto está unido a que en la creación poética, para Eduardo García, entra en juego la *imaginación*, y la *razón* solo cabe para dar la forma poética.

Claro que debe entenderse que Eduardo García lleva las cosas al extremo por el carácter *didáctico* del libro, como él mismo señala. Según suscribe, conviene que el principiante aprenda a dominar primero el vocabulario de lo concreto en la creación de escenas e imágenes, para luego «experimentar», «apuntar más alto».

Si asumir el concepto de la poesía como expresión de la intimidad y sentimentalidad del sujeto supone indudablemente conceder un valor primordial a lo afectivo, en la articulación del ensayo de Eduardo García descubrimos una concepción trascendente del hecho poético en tanto que vía para la indagación en íntimo e inefable del ser humano, en lo más profundo de la propia identidad, que queda vinculado a lo irracional, y que solo se alcanza (o intuye) por una vía también esencialmente mágica, misteriosa e irracional. El empleo de términos como «temblor» o «fulgor» (acompañados, además, de adjetivos que suscriben un sentido igualmente esencialista: *verdadero*, *auténtico*), pero especialmente de la búsqueda del «resplandor», apuntan inequívocamente hacia esta sacralización, si profana, de lo poético. Temblor, fulgor y resplandor se consiguen siempre a *golpe de intuición*, en momentos donde se produce la *revelación*:

> Las buenas metáforas son poco frecuentes […] Nacen de un momento de inspiración, lo que les da su naturaleza mágica, su don para revelarnos realidades insospechadas. Sin embargo, precisamente por eso *brotan casi sin control por nuestra parte*. Tenemos a la razón esperando en el banquillo, mientras la imaginación hace sus travesuras (214).

Entre los cambios operados de la primera a la segunda edición de *Escribir un poema*, encontramos algunos significativos en este sentido. Se pueden apreciar ciertas alteraciones significativas del afinamiento y concreción de la *visión* poética de Eduardo García. Así, por ejemplo, si eliminar de la «Introducción» una anécdota personal empleada para ilustrar la vigencia del «tópico del poeta iluminado» puede responder a un afán didáctico que percibe como superfluo o innecesario el ejemplo (decide *ir al grano*), la precisión conceptual que supone sustituir «no se puede enseñar a que se le ocurran a uno versos e ideas poéticas, pero sí a utilizarlas con habilidad para producir un mayor efecto en el lector» (2000: 13) por «no se puede enseñar a nadie el don de que le nazcan versos y fantasías poéticas, pero sí se puede aprender a modelarlos con habilidad para producir un mayor efecto en el lector» (2011: 7), sí que resulta especialmente significativa. En el segundo caso no solo desaparece la *burla* respecto a la consideración del poeta como un iluminado (desaparición que se repite en párrafos posteriores)[11], sino que además lo relacionado con la «intuición» poética es un *don*, que sucede de forma *pasiva* (al poeta *le nacen*, no *los crea*, *produce* ni *elabora*), y las *ideas* poéticas han dado paso a las *fantasías* poéticas (el desliz de la razón ha dado paso a la imaginación).

En este sentido, la propia noción de poesía desplegada en ambas ediciones de la obra y, en este caso, con mayor nitidez en la segunda, invita a suscribir la consideración transcendente de poeta y poema. Afirmar que la poesía es una necesidad (nace como necesidad) supone adscribirse a una nómina de *elegidos*, hacer de la poética una familia *selecta*, inscribirse en una especie de club por algo que *sí es innato* (ser poeta no se puede escoger si surge como necesidad)[12].

Cabe recordar aquí un pasaje donde se despliegan las nociones de individualidad y libertad ligadas al concepto del poeta como ser privilegiado, en tanto que capaz de contactar con las *honduras* del *espíritu*:

> Indaga en tu interior, ahonda en tus propias fantasías, hasta que reconozcas tu voz, esa peculiar modulación que nadie puede imitar. Un pájaro no necesita que le enseñen a volar. Lo lleva en los genes. Del mismo modo, no necesitas

11. «Si te parece razonable la idea de que el poeta es algo más que un loco iluminado, si te agrada pensar que eres un artista cuando escribes, más que un mero intermediario sin voluntad de no sé qué ocultas fuerzas invisibles, entonces empezamos a entendernos» (2000: 14); «Si te agrada pensar que eres –o te propones ser– un verdadero artista, si te gusta sentir que empuñas la pluma con mano firme al escribir, entonces empezamos a entendernos» (2011: 7).
12. Quizá esto halle relación con la vinculación a esa expresa *familia de amigos* que uno va encontrando en el camino, y a los que se siente afín, porque se comparte con ellos algo que muy pocos *viven* y que ni siquiera tiene prestigio porque *no da dinero* (2000) o *apenas da dinero* (2011).

> ser poeta como lo fueron otros, sino a tu modo, con toda esa personalísima mezcla de experiencias, emociones y lecturas que tú eres, esa combinación irrepetible (2000: 262).

Se mezcla aquí lo genético con lo histórico y con la realidad vital, lo experiencial con lo emocional; pero la metáfora del pájaro y su vuelo, la referencia a los genes, sitúan, de nuevo, el mayor peso de la balanza sobre lo intuitivo o lo profundamente personal e identitario, lo que se hace explícito un par de párrafos más adelante: «Sé tú mismo. Escucha a tu intuición y no te empeñes en recorrer el mismo camino que otros. Tu poesía duerme dentro de ti. Sólo tienes que despertarla» (2000: 263). La poesía se presenta como *verdad íntima*, preexistente, del sujeto, y el hecho de que esté *inscrita* en el *código genético* (por emplear los términos de la segunda edición)[13] la constituye como *esencial* del género humano (y accesible a través de la palabra mágica del poeta).

Así pues, aunque la posibilidad misma de *Escribir un poema* parte del reconocimiento de la necesidad del *oficio* en poesía, la balanza se decanta siempre del lado de la intuición. El peso de la imaginación y lo visual para la puesta en escena, buscando el *resplandor* y la *emoción* a partir de la propia *mirada poética* supone situar el mayor aliento de lo poético en el propio sujeto, creador a partir de su propia verdad íntima, aquella que se descubrirá escondida –misteriosa, inefable–, y que solo se puede *expresar* desde la *libertad* creadora sumergiéndose *en los territorios muy hondos, en las profundidades* del yo. La palabra poética se revela, así, sacralizada, en tanto que verdad íntima del sujeto, y en tanto que única verdad posible para la expresión de ese sujeto. El poeta no es ya el vate romántico inspirado por los dioses, pero sí profundiza en sus abismos interiores y en su inconsciente, a través del fluir de la imaginación, para adentrarse en lo desconocido y comunicar su *verdad*; pero para que esto se produzca, y para que se pueda *comunicar*, la escritura del poema requiere la intervención de la razón, de su *consciencia*: «una concienzuda elaboración» para que los «versos lleguen a sonar *naturales*» (141), la «*emoción contenida*» (147) y el *distanciamiento* de Wordsworth (148), por ejemplo. La poesía, en la *poética* de Eduardo García, será tanto vía de conocimiento (de las honduras del yo, de lo más íntimo, de la verdad interior) como vía de comunicación (de esa misma verdad).

Si consideramos la poesía como *exploración interior*, la concebimos como conocimiento. Afirmar que la poesía es «una exploración dentro de ti» supone ubicar al sujeto autor en su propio centro (o incluso, como su único centro, por más que esa exploración conecte con el mundo exterior o se descubra

13. En 2011: "Un pájaro no necesita que le enseñen a volar: lleva el vuelo inscrito en su código genético" (226).

mediante la relación con la realidad externa), y supone, a su vez, abrir una vía de indagación psicológica, rasgo que otorga Villena a *cierta* poesía contemporánea, «como punto de encuentro entre racionalismo e irracionalismo, entre *voz lógica* y *voz órfica*» (2003: 24).

Los cambios en la «Despedida»

En la misma línea apuntan los cambios introducidos en el epílogo de la segunda edición («Despedida»: más cercano, menos formal, más afectivo), donde, aparte de evitar la referencia al hábito de fumar y de hacerse perceptible, mediante el cotejo, el pulimiento de la primera versión (para mayor precisión, para implicar en mayor medida al lector…), el cuento de Borges con que cerraba su planteamiento y el volumen es sustituido por la «presentación» de Eduardo García como poeta. El autor confiesa *reconocerse* en todo el conjunto, reconocer su «mirada personal» (2011:227) y, apelando a la confianza adquirida con el lector en el recorrido por las páginas del libro, decide dar *voz* al poeta insertando, como broche de oro del libro, «un poema muy reciente que gira en torno al tema de este ensayo. En él encontrarás, recién nacida, una franca apología de esa actitud de la máxima *libertad* frente a la página en blanco a la que llevo invitándote a lo largo y ancho de este libro. Considéralo un gesto de complicidad entre nosotros» (2011: 228). El poema, titulado «La palabra», encadena una sucesión de imágenes simbólicas conectadas con lo onírico, haciendo uso de la frase larga y el versículo libre, a modo de liberación del pensamiento y lo imagina ligado al inconsciente. Su comienzo recoge el título del libro como sujeto oracional identificado simbólicamente con imágenes que cifran la escritura del poema como territorio de aproximación a un misterio azaroso donde cobra protagonismo lo intuitivo y se destierra inicialmente lo racional («convocar a las sirenas y a los equilibristas, desterrar a geómetras, jerarcas y contables / poco puede ayudarnos la voz de la experiencia cuando se trata de atrapar a una serpiente de cascabel») en busca de la *revelación* («sólo cabe esperar que en la contienda chispee el surtidor de la revelación»), pero donde *no se puede huir* tampoco del «rigor del cirujano». En ese espacio del misterio solo el poema mismo puede *revelar su secreto* («es mejor acercarse al papel sin plan preconcebido, aguardando a que él mismo nos revele su secreto»); el sujeto que escribe se desdobla en el poema como su propio contrincante («el contrincante se aloja en nuestros huesos»). El territorio de la página en blanco se descubre como cuadrilátero donde se libera el combate entre las fuerzas interiores del sujeto que escribe. La lógica racional se revela como algo de lo que no se puede renegar (aunque se desearía), mientras que lo buscado y deseable es el territorio misterioso de lo irracional.

Si en el cuento de Borges la creación artística quedaba identificada con el yo autorial, con el poema «La palabra» se concreta la propuesta de Eduardo García desde la práctica metapoética. El poema añadido en la edición de 2011 presenta al poeta ante los lectores de su ensayo, a los que ofrece un poema que constituye una manifestación metapoética de la concreción y maduración de su *poética del límite*.

La historicidad de la poesía

Una *didáctica de la poesía* desde la propia experiencia no puede menos que ofrecer o acercar al lector la genealogía a la que se adhiere el escritor, nacer desde sus propios gustos y la estética a que se adscribe, recorrer (aunque sea parcialmente) la tradición en que se sitúa, a partir de la cual escribe o con la que se identifica. Elaborar un discurso para el *aprendizaje* de la poesía desde la propia experiencia constituye necesariamente la adhesión a una determinada perspectiva, a un punto de vista concreto (que se ofrece como la –única– opción válida para el presente). El autor se sitúa en el horizonte contemporáneo, y de ahí la copiosa nómina de autores recogidos en sus páginas, y en cuya tradición se inserta Eduardo García: desde los románticos alemanes e ingleses hasta poetas contemporáneos como Pablo García Casado o Andrés Neuman.

La historicidad del hecho literario (desde la consciencia del autor) está muy presente en *Escribir un poema* (o, cuando menos, la intrahistoria literaria, que queda plasmada en las varias referencias a épocas, gustos o contextos diversos), aunque Eduardo García se ciña en el ensayo a la intrahistoria de lo poético. Quizá el caso más evidente o significativo sea el de la imagen en el surrealismo, apreciado como germen de un excelente recurso que legó a la posteridad, pero inicialmente decantada o reivindicada en exceso como producto de la arbitrariedad. Esto queda justificado y comprendido por el hecho del *entusiasmo* de los *descubridores* (241), así como la soberbia de Louis Aragon, por suponer una reacción contra los «auténticos disparates, carentes de emoción» que habían nacido bajo la consigna del surrealismo (243). Pero identificar el periodo histórico con una poética, estilo o gustos también históricos facilita el distanciamiento de los modelos clásicos y justifica las censuras de los usos de grandes escritores en la poesía actual. En este sentido, la historicidad es responsable de los excesos gongorinos y de la (peligrosa) oscuridad (214-217), como hemos visto, o del gusto de Lope por lo conceptual (115-117)[14]. Menos comprensivo se muestra García con Espronceda y Zorrilla, quienes

14. Un mismo poema de Lope permite al autor para ejemplificar tanto la concreción y la composición dinámica de las imágenes, como los efectos nocivos de los términos

aparecen criticados como exponentes de los «falsos recursos» del énfasis, que resultan inverosímiles y ridículos (139-141), y de los risibles «gorgoritos amorosos» (142), respectivamente; sus obras son empleadas para reflejar los *excesos* románticos, sin que en sus versos encuentre el autor los fecundos descubrimientos que sí percibe en los poetas anglófonos. Expresamente se señala el *cambio de gusto* en relación con la afectación de las exclamaciones desde los poetas decimonónicos hasta Pedro Salinas, y desde el tiempo de este hasta el momento en que escribe Francisco Brines[15]. Juan Ramón Jiménez, citado en varias ocasiones con declarada admiración (entre otros motivos, para reconocerlo como «uno de los primeros poetas modernos que empleó la imagen en nuestra lengua» [249]), ejemplifica el *uso y abuso* de «signos expresivos» («exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos…»), «en una línea muy heredera del romanticismo del siglo XIX, en el que el énfasis y la emoción desmedida estaban de moda» (82)[16].

Eduardo García se muestra consciente de la historicidad de la poesía y de la historicidad de su propia propuesta poética. Esa conciencia histórica (o de la historicidad) se manifiesta también, indudablemente, en la recomendación de beber en modelos cercanos, de leer, sobre todo, a los *clásicos contemporáneos* (para buscar la propia voz):

> concéntrate ante todo en los *clásicos contemporáneos* (ya sabes, los grandes poetas del siglo XX), dándole preferencia a *la poesía escrita en tu propia lengua*. Son los que más podrán enseñarte. Es natural que te resulte más próxima la poesía de la generación del 27 que el mester de clerecía […] Busca maestros en esa región próxima, pero no te pases en la cercanía. Si imitas la escritura del último joven poeta de moda desarrollarás muy poco tu personalidad. «Imítale» haciendo lo que él hace en realidad: buscar inspiración lejos de su propio grupo generacional, esto es, en los poetas que le precedieron (25).

Si bien podríamos decir que Eduardo García concibe al poeta, en cierto sentido, como «ingeniero del verso» (Celaya), no es menos cierto que la decantación de la poesía hacia la indagación interior (en y a través de la imaginación) y el concepto mágico de la palabra poética conectan su propuesta con la corriente

abstractos en la poesía contemporánea; puesta la vista en el *gusto* actual, el receptor no *verá* nada y, por tanto, no *sentirá* nada.

15. «Al leerlo ["Éxtasis de las lágrimas", de Francisco Brines], comprobarás cuánto ha variado el gusto de los poetas, así como el de sus lectores, desde los años 30, en los que escribió Salinas el suyo ["Si me llamaras", de *La voz a ti debida*]» (147).
16. En la segunda edición se sustituye «estaban de moda» por «se estimaban de buen gusto» (2011: 64).

del romanticismo y las vanguardias[17], donde encuentra, especialmente en el surrealismo, el germen de su imagen visionaria; García se ubica conscientemente en ese punto de encuentro entre lo irracional y lo racional, donde la realidad íntima y la verdad profunda se trascienden mediante la puesta en escena del poema para suscitar el temblor, el resplandor, en la línea contemporánea de quienes trazan las fronteras entre la voz lógica y la voz órfica postuladas por Villena (2003: *passim*). Podemos decir, de manera similar, que la fundamentación teórica de su poética conducirá al reencuentro entre las herencias romántica e ilustrada, algo que en cierto sentido se propone también Luis García Montero al referirse a la necesidad de «examinar el romanticismo con ojos ilustrados» (1998: 15). Dos poéticas muy divergentes nacen del enfrentamiento o reencuentro entre los pares Ilustración y Romanticismo.

Atendiendo a este historicismo poético, de algún modo visible en *Escribir un poema*, no es de extrañar que la concepción de Eduardo García converja en varios aspectos con autores coetáneos. Además de ciertas concomitancias que se reflejan en la antología de Villena, algunas características comunes o ciertas afinidades entre poetas actuales (jóvenes) han sido señaladas recientemente por Miguel Ángel García (2011); entre ellas, podríamos señalar la preeminencia de las imágenes y la imaginación sobre el pensamiento poético (113) y la «resacralización de la palabra poética expresiva de un yo fragmentario, pero sustancializado» (108).

Es esta consciencia de historicidad la que habilita la reflexión sobre la propia práctica y la propuesta de Eduardo García en consonancia con lo que él concibe como una poesía para este momento histórico; no solo escribir un poema, sino escribir un poema *hoy*. La formulación teórica de esta percepción contextualizada de la propia obra posibilitará la afirmación de *Una poética del límite* (2005) como reacción frente al dominio de lo racional y la cotidianeidad del presente (del utilitarismo posmoderno), y la necesidad de *generar mito*, de *generar sentido* a través de su peculiar asedio de las fronteras (entre Romanticismo e Ilustración, entre lo racional e irracional, entre lo intelectual y lo afectivo…).

Escribir un poema: didáctica de *una poética para el presente*, germen de *Una poética del límite*

Mi camino es la introspección;

17. Ya hemos mencionado el correlato objetivo de Eliot, el distanciamiento de Wordsworth, la aportación de Langbaum sobre *La poesía de la experiencia*, o la propia consideración del poema como puesta en escena que ha inundado la poesía española reciente.

la imaginación simbólica, mi instrumento.
Eduardo García (en Villena, 2003: 78)

Eduardo García afirma que la escritura de su ensayo ha sido una experiencia de aprendizaje (2000: 223). La escritura con fines pedagógicos requiere una profunda reflexión crítica, en primer lugar, sobre aquello que se quiere *enseñar*: el propio concepto de poesía (y de poema) debe entonces ser *revisitado*, así como la propia práctica (sus fases, sus recursos, sus «objetivos», sus influencias…)[18]. El proceso de reflexión metapoética iniciado en *Escribir un poema* se antoja fundamental, en el caso de Eduardo García, para el posterior desarrollo teórico de su profunda y madura propuesta de *Una poética del límite*. En este sentido, así como por la continuidad y esencial coherencia de ambos, se podría considerar germinal.

Eduardo García ofrece una propuesta única de la enseñanza de la poesía (ante ese *no-pero-sí* con que se responde a la cuestión de si esto es posible), de la enseñanza de una poesía *contemporánea*. Y esta propuesta preludia la de *Una poética del límite* como vía para la indagación poética desde el *hoy*, y mirando al futuro; como apuesta por el compromiso poético con la (auto)indagación de y en la interioridad, en lo inconsciente, en lo emocional como medio de combatir el racionalismo radical que se ha instalado en la sociedad capitalista de la *utilidad* y la *eficacia*, como una forma de regeneración de *sentido*. La importancia de lo visual fructificará en la concepción del poema como «puesta en escena» (de la «mirada» del poeta); en la defensa de *lo imaginal* y la relevancia de la *imagen simbólica* («como nueva perspectiva desde la que abordar la escritura del poema» [201]), en la aspiración a una «sintaxis plástica, irreductible a la lógica abstracta del concepto» (2005: 90); en la apuesta por situarse en el *límite*, en todos los límites: entre Ilustración y Romanticismo, entre lo inconsciente y lo racional, entre la intuición y el oficio (recordemos, el poema es un *artefacto emocional* dirigido al lector).

Si decíamos al inicio que *rompe* con la imagen del poeta *iluminado* y *visionario* del romanticismo y revindica el *oficio* de poeta, esa labor de *ingeniería* que se esconde tras la escritura del poema (el poema es un «artefacto emocional» dirigido al lector), la percepción de la poesía como «exploración dentro de ti» (2000: 43) y el relieve que cobra la *intuición* como manifestación misteriosa de la propia interioridad, no parece que estemos tan lejos de la nueva concepción que anuncia *Una poética del límite*, donde la localización del «surtidor» en «el otro lado: la región del mito, la ensoñación» (227) fructificará en la imagen

18. El autor confiesa que «Este libro ha sido para mí una especie de ritual de la nostalgia» (259) —en la segunda edición, «un privado ritual de la nostalgia» (224) —.

del poeta como *generador de mito*. Aspirando al límite entre Romanticismo e Ilustración, se sumergirá en el «pensamiento fantaseador» para encontrar la frontera entre la «voz lógica» y la «voz órfica», en la apelación al pensamiento simbólico como algo característico del ser humano y territorio propio de la poesía, o en la defensa de un «realismo visionario».

De manera similar, la historicidad de lo poético que subyace en el discurso de *Escribir un poema* se desarrolla y sustancializa en *Una poética del límite*, donde el esclarecimiento y la concreción del aparato teórico y crítico con que se construye la propuesta la circunscribe y le da sentido en (y para) el presente. La formulación teórica de la poética del autor se escenifica como respuesta a un contexto histórico invadido por la ideología de la razón que deriva en el *utilitarismo* más exacerbado y destierra los espacios para el mito y la interioridad.

De este modo, podemos afirmar que la indagación interior, el misterio de las profundidades del «yo», la búsqueda del propio camino en la escritura, hollar nuevos caminos, presentes en *Escribir un poema* como elementos que trazan las propias inquietudes y vías de la labor poética (teórica y práctica) de Eduardo García, son una suerte de chispa germinal en el, también histórico, desarrollo del pensamiento teórico-poético de Eduardo García. Los pilares iniciales de su propuesta se descubren entre las palabras –a veces *entre líneas*– de *Escribir un poema*. Desde este discurso inicial hasta la maduración del ensayo crítico, «García […] quiere rescatar la dimensión interna, la cosmovisión íntima, a partir de la recuperación poética del mito: *repensar conscientemente lo inconsciente*, para reconstruir la experiencia» (Mora, 2017: 440), y hacerlo a partir de *los sentidos*.

Bibliografía citada

García, E., *Escribir un poema*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Fuentetaja, 2000.

García, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

García, E., *Escribir un poema*, Jaén, El olivo azul, 2011.

García, E., *La lluvia en el desierto*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.

García García, M. Á., «Gramáticas de la creación en la joven poesía española», en J. C. Abril (ed.), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El genio maligno, 2011, pp. 67-127.

García Montero, L., *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993.

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

JIMÉNEZ HEFFERNAN, J., «Introducción», en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996, pp. 17-45.

LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, ed. Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.

MORA, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en E. García, *La lluvia en el desierto*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990 (2ª edición).

VILLENA, L. A. de, «Inflexiones a la voz órfica», en *La lógica de Orfeo. Antología (Un camino de reencuentro en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 2003.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 147-158

Research Article

«Solo quiero dejarme vivir entre las cosas»: compromiso como extraversión en Eduardo García

«I just want to leave me live among things»: engagement as extraversión in Eduardo García

Javier MOHEDANO RUANO

Authors:
Javier Mohedano Ruano
Universidad de Córdoba
jmohedano.averroes@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7693-6751

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 13-05-2019

Citation:
Mohedano Ruano, Javier, «"Solo quiero dejarme vivir entre las cosas": compromiso como extraversión en Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 147-158.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.09

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

La presente investigación pretende demostrar, de una parte, que puede considerarse el compromiso político como una de las vetas del quehacer poético de Eduardo García; y, de otra parte, que su compromiso se aleja deliberadamente de los lugares comunes de la literatura política al uso para, desde posiciones estéticas y filosóficas radicalmente contemporáneas, alumbrar nuevas formas de ligazón con el mundo y sus retos. Así, la deslocalización de la mirada poética, el atemperamiento del sujeto enunciador, la mayor conciencia de la vulnerabilidad desde el redescubrimiento del cuerpo o una más generosa idea de comunidad que excede lo humano para abrazar la vida toda constituyen las bases de lo que hemos dado en llamar comunidad expandida y arte inmersivo.

Palabras clave: poesía; compromiso; literatura española contemporánea

Abstract

This research aims to demonstrate, on the one hand, that political commitment can be considered as one of the sources of Eduardo García's poetic work; and, on the other hand, that his commitment avoids deliberately the common places of political literature in order to illuminate new forms of connection with the world and its challenges from radically contemporary aesthetic and philosophical positions. Thus, the delocalization of the poetic gaze, the thinning of the poetic subject, the greater awareness of the vulnerability from the rediscovery of the body or a more generous idea of community that exceeds human to embrace

life in its whole, constitute the bases of what we have called expanded community and immersive art.

Keywords: poetry; commitment; contemporary Spanish literature

Parafraseando la excelente novela de Isaac Rosa, este es otro maldito artículo sobre el compromiso poético. Y sí, casi se impone una justificación previa, porque el análisis del maridaje de literatura y política, hasta hace no tanto casi en vías de extinción, después de los excesos de cierta sociología primero y de los cantos de sirena de la normalización democrática y de la clausura definitiva de horizontes revolucionarios después, en el último cuarto del pasado siglo XX, ha regresado redivivo y rejuvenecido de la mano de las réplicas que no cesan del 15-M y, más recientemente, de la irrupción de una ultra derecha que nos ha recordado que, como el dinosaurio de Monterroso, las ideologías seguían ahí.

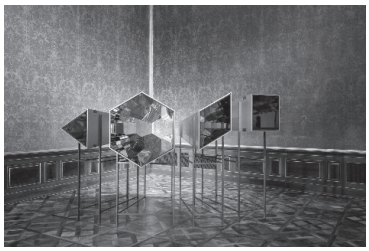
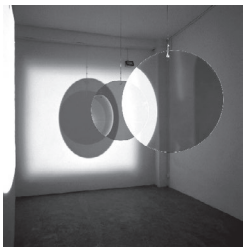
Que eso tan inasible en ocasiones que llamamos compromiso estético vuelva a ser actualidad implica dos riesgos que debieran ser conjurados: uno, el de forzar la lectura de los textos del autor que nos ocupa, Eduardo García, con el fin de que dijesen lo que nunca pretendieron decir, simplemente por colonizar un nicho académico de gozosa actualidad; y dos, dado que el arte político ha dejado de ser denostado para reivindicarse como patrimonio común y hasta señal de prestigio en las poéticas coetáneas, el de dilatar el marbete de comprometido tanto que, de tan laxo y generoso, se volviese irrelevante.

Pero, tomando las precauciones necesarias, también supone una oportunidad: la de volver a leer los poemas de Eduardo García desde un utillaje crítico y un bagaje experiencial renovados que se niegan a extirpar de la lectura una insoslayable dimensión comunitaria que otorga sentido y condiciona expectativas y prácticas de escritura y lectura. Entre otros, por dos motivos: porque la historia reciente, particularmente la de nuestro país, nos ha mostrado modulaciones y vivencias heterogéneas de lo político, felizmente desamortizado de instituciones y estructuras que lo habían secuestrado y casi caricaturizado; y porque, por contra, esa efervescencia de lo político recobrado ha derivado, en más de una ocasión, en cierta ritualización estéril, más estetizante que estética, de prácticas críticas o antagonistas. Es lo que se ha denominado *política folk* (Nick Srnicek y Alex Williams, 2017): centralidad de lo simbólico; naturaleza reactiva, no proactiva; desacoplamiento de pensamiento y emoción; o autorreferencialidad performativa (no hay objetivo específico o voluntad de futuro más allá de un acontecimiento que se justifica y se agota en pura contingencia y eventualidad). En otras palabras, política convertida en pasatiempo.

Por eso, la tesis (provisional y abierta) de esta breve investigación es:

- sí puede considerarse el compromiso como una de las vetas que, consciente y visible, si bien no uniforme, recorre el quehacer poético de Eduardo García;
- aunque la muestra quizás más reconocible sea *La hora de la ira* (2016), interesan aquí otras modulaciones anteriores, desusadas y menos obvias de compromiso, que evitan caminos trillados que, de tan transitados, devienen en gesto sin consecuencias, sin virtualidad alguna, y que, además, explican ese poemario (porque nos negamos a pensar que sea una *rara avis* en la producción de García, una excepción motivada por la urgencia o las circunstancias);
- y esas formas oblicuas de compromiso exigen, como trataremos de demostrar, una relocalización de la mirada que presupone y anticipa cambios de paradigma en la posición del sujeto poético, en la relación con ese afuera llamado mundo y, desde luego, en el modo en que representamos la interrelación de ambos.

Comencemos, pues, desde la mirada, a partir de estas obras del artista danés Olafur Eliasson: *Kaleidoscope* (2001), *Your welcome reflected* (2003) y *Your shared planet* (2011).

En su muy reconocible homenaje neobarroco, Eliasson retrata bien las derivas de nuestra aún bimembre cosmovisión occidental: un yo especular y amplificado, satisfecho en su prodigalidad icónica, de una parte; y un mundo atomizado, de continuo mediado y editado, que solo puede ser vivido de modo diferido, ya sea como reflejo o como trampantojo, de otra. Estas imágenes representan, a nuestro juicio, dos de los atolladeros en los que con frecuencia perseveró la poesía figurativa de segunda generación, hornada a la que pertenece Eduardo García, tras el agotamiento y fosilización del impulso inicial de «La otra sentimentalidad». En primer lugar, el bucle narcisista, un repliegue intimista que se acentúa a medida que se desrealiza el marco referencial del sujeto poético. Se produce una creciente interiorización y simbolización de lo urbano, de modo que la ciudad es cada vez más soñada o recreada que vivida,

más trasunto de presuntas galerías del alma que ecosistema de interrelaciones urbanas. Y, si se permite el juego de palabras, la politización de lo doméstico degenera en una indeliberada domesticación de lo político (no en todos los casos, ni con la misma intensidad, evidentemente). En segundo lugar, y como natural consecuencia, el segundo callejón sin salida consiste en una percepción/representación del mundo que es bien prolongación protésica de un yo siempre necesitado del consumo voraz de sucedáneos de sí mismo, bien juguete roto en mil pedazos que no se es capaz de volver a armar y cuya unidad prístina solo cabe evocar y lamentar. En cualquier caso, lo real se vive inevitablemente como pérdida o sustracción.

Y, a pesar de estos mimbres, la pulsión política se abre paso en el universo lírico de los primeros poemarios de Eduardo García. En sus textos inaugurales se dan cita la denuncia de los tiempos y espacios cosificados por el imperativo laboral y productivista; la crónica de la alienación y vaciamiento del sujeto (a menudo un *flâneur* que vaga a la deriva en un paisaje urbano recorrido por autómatas); o el desdibujamiento de los espacios públicos o de contagio (lo que obliga a la voz poética al refugio en el sueño). Se evidencia, por tanto, la irreconciliable fractura romántica entre lo ideal y lo real, entre sueño y mundo. Sin embargo, esta voluntad de compromiso parece limitada en sus potencialidades embrionarias: el repliegue intimista y el escamoteo del mundo antes apuntados lastran cualquier intento ambicioso de reconexión con el afuera que no se vea condenado, pese a las intenciones iniciales, a la claudicación o a la melancolía.

Así, en las páginas[1] de *No se trata de un juego* (1998), a modo de ejemplo, encontramos poemas tan reveladores como los que siguen: en «La vida está en otra parte» un cuadro se le antoja al sujeto poético más real y auténtico que su propia existencia, calificando de «dichosa» esa dimensión pictórica «donde nada sucede / donde el silencio es norma y la belleza» (81); en «Un hombre sufre» el verso «En el centro del mundo un hombre solo» evidencia que los vínculos con los otros, con cualquier idea de comunidad, están cortocircuitados (97); en «La lluvia en el desierto» lo cotidiano debe desbrozarse sin contemplaciones para que emerja «una emoción por explorar», «el hechizo de la luz» (103); en «Pájaros» los versos finales «Escuadrones del llanto enmudecido / solo son lo que son en mi mirada» señalan que cualquier representación de lo real está marcada por una casi irrefrenable necesidad de semiotizar (106); o, finalmente, en «Pero es dulce soñar» conscientemente se opta por el sueño como simulacro placentero de la vida (109). ¿Puede hablarse entonces de

1. Todas las citas poéticas de Eduardo García tomarán como referencia la edición de su poesía completa (2017), indicando solo las páginas de localización.

compromiso en esta obra primera? Sí, pero de un compromiso a la defensiva, desde el atrincheramiento en un mundo interior construido a medida, refugio y atalaya a un tiempo. Y es que la denuncia de la cosificación de lo real suele detenerse a las puertas del yo: no cuestiona los modos, lugares y propósitos de la enunciación poética, la naturaleza y centralidad de un sujeto dicente y de experiencia que es también sujeto ético y de responsabilidad. De modo que, por acción u omisión, la voz poética participa, en cierto modo, en la delegación/externalización del mundo, dado que no ofrece pautas al lector para su recuperación.

Es por eso que, desde ese momento, se impone en la escritura de Eduardo García una ruptura consciente que consiga zafarse del juego especular sin renunciar al logro que supone la conquista de la singularidad, tan cara a nuestro poeta, que desconfía de cualquier espejismo de despersonalización o pretendida objetividad inmaculada. Ese punto de inflexión apuntaría a un nuevo modelo de compromiso, en el que pasamos de su tematización a su interpenetración y dilución en las entrañas del texto, de modo que el poema se convierte en catalizador de nuevos paradigmas estético-vitales, que operan en el lector de modo insospechado. Este cambio de enfoque viene de la mano de una racionalidad no excluyente ni instrumentalizadora, fraguada en las reflexiones de *Una poética del límite* (García, 2005), en la que se hibridan, no lejos del magisterio de María Zambrano, razón asombrada e imaginación arraigada, en ataque frontal contra la obsesión taxonómica y binaria (los dichosos pares Ilustración/Romanticismo, Representación/Imaginación, Logos/Mito, Sociedad/Individuo). Esta racionalidad abierta a nuevas mitologías fundadoras de cosmovisiones superadoras de la inercia judeo-cristiana reivindica, frente a la creación como proyección –el mundo como excrecencia de un yo cuya esencia reside siempre en otro lugar, o lo real como prótesis de un humanismo expansivo (naturaleza subsidiaria del mundo)–, el símbolo de la malla o la trama (las metáforas de la liana, o de la casa en el árbol, como veremos a continuación). Esto es, una nueva narrativa de sentido que no se construye de espaldas al mundo y al cuerpo: no contra el mundo, sino en y desde el mundo. Se emprende así un remontarse río arriba en la construcción histórica de nuestra tradición intelectual, un desandar los caminos de la razón y subjetividad modernas, para tentar bifurcaciones antes desatendidas.

El apuntado cambio de rumbo y de ciclo, aunque puede rastrearse con anterioridad y siempre estuvo ahí, latente, agazapado, en la primera escritura de Eduardo García, se abre paso, pleno y convincente, en la tríada *Refutación de la elegía* (2006), *La vida nueva* (2008) y *Duermevela* (2014). A modo de síntesis, los aspectos que certifican ese cambio son los que siguen:

- Comparece el cuerpo: la imaginación, sensual, se densifica, y el sujeto enunciador, antes desanclado, arraiga en un mundo que no le es ajeno. Son buenos ejemplos la reapropiación no intelectualizante del propio cuerpo en «Despertar de la materia» (310), microcosmos bullente y autónomo, antítesis de la imagen habitual de lo matérico como inerte; o la relación osmótica y acompasada de sujeto encarnado y mundo en «Cuerpo» (348), donde se aspira a «dejar al cuerpo abrir sus puertas y ventanas».
- Junto a la preocupación por el tiempo tecnificado de los primeros poemarios –se insiste, como entonces, en la certeza de que los ritmos de la producción han fagocitado otras vivencias del devenir: las imágenes del reloj o el despertador en «Llamamos vida / a un desfile de dígitos gastados» en «Las pasarelas del deseo» (235)–, se produce la epifanía de lo espacial en todo su abigarramiento, sin el lastre simbolista de ser correlato o significante de un paisaje interior dado de antemano. Así, nociones como las de vacío, hueco, límite u oquedad, limitadoras y deslimitadoras a un tiempo (definen los contornos del sujeto, pero también su condición porosa, la inevitabilidad del contagio y la interacción), alumbran una percepción y representación del afuera plural y caleidoscópica que ya no es pretexto de maniobras reflectantes para mayor gloria de un yo desbocado.
- El reencuentro con un afuera no subsidiario o protésico también se hace patente en la aparición de lo esencial, es decir, de las partículas elementales, del germen de lo real primigenio, casi en un homenaje a las raíces de la aventura presocrática (las homeomerías de Anaxágoras), a lo matérico irreductible, no devenido aún artefacto: comparecen el agua, el fuego, la lluvia, «el vasto germinar de las semillas», «el silencio mineral», la piedra, o la dilución en lo elemental matérico de «La paz de las mareas» (244). También es significativa la experiencia de la liana: pura celebración del vínculo que «desborda la piel se encamina a un afuera / […] el hilo / vegetal que se arroja en el vacío y prende / palpitante entreteje nuestras vidas» (243). Se apuntala así una concepción reticular y solidaria de la existencia.
- Incluso se aventura un paradigma de comunidad que excede y desborda lo político convencional: la casa en el árbol. En el poema homónimo (245) se nos dice que en ella «obra el azar el don de los encuentros» –es vocacionalmente espacio para el contagio y la interacción, hibridación de intimidad y afuera, de cultura y naturaleza («casa y árbol fundidos, una sola criatura»)–, desde un discurso en el que lo espacial predomina

> nítidamente sobre lo temporal, la celebración de la presencia sobre su devenir agónico. Y, como decíamos, esta comunidad expandida lleva el compromiso más allá de lo político restringido a la polis humana, desde una generosidad ecológica que es también desplazamiento y asunción de lo periférico por parte del sujeto dicente. Paradójicamente, esa condición periférica es la que, abandonado el centro pantocrático, rompe el espejismo de la soledad autoimpuesta y hace perceptible y reconocible la trama solidaria de la vida. Se concilian, por consiguiente, las distintas dimensiones del éthos humano (yo, nosotros y mundo), anticipándose a lo que Antonio Campillo denominará sensibilidad cosmo-poli-ética, y que reseñaremos a continuación. Y todo esto, en definitiva, desde una mirada desalambrada, extravertida, sedienta de mundo, y no de sus simulacros o promesas, sean estas ultraterrenas o intradérmicas.

Esta verdadera catarsis de dentro a afuera, que reingresa a poeta y lector en el mundo, como quien regresa de un viaje astral, ha requerido de desplazamientos paradigmáticos que, siquiera brevemente, quisiéramos apuntar y apuntalar desde el punto de vista teórico. Ha sido necesario, en primer lugar, repensar lo político desde nuevos presupuestos ideológicos, en una línea muy cercana a la que defiende el ya mencionado Antonio Campillo en su *Mundo, nosotros, yo. Ensayos cosmopoliéticos* (2018). Su propuesta de compromiso cosmo-poliético trata de volver a «conjugar las tres dimensiones básicas de la experiencia humana» para recuperar la continuidad óntica y ontológica del ser humano con el resto de seres y con el mundo. Dice Campillo:

> Por un lado, la naturaleza circundante, que nos da la vida y la muerte, que nos sustenta y nos amenaza, que es a la vez nuestra cuna y nuestra tumba. Por otro lado, la comunidad de nuestros semejantes, que nos acoge y nos excluye, que es a un tiempo hospitalaria y hostil, es decir, que también nos da la vida y la muerte. Y por último, nuestro propio cuerpo viviente y vulnerable, que hace de cada uno de nosotros una criatura singular y efímera, dependiente de nuestro entorno natural y de la compañía de nuestros semejantes y destinada a configurar de uno u otro modo su propia subjetividad (Campillo, 2018: edición de Kindle).

Es esta continuidad la que determinadas prácticas artísticas han dinamitado, y la que, como tratamos de mostrar brevemente, restituye con acierto Eduardo García, de manera que el renovado compromiso es no sólo la reconstrucción de los vínculos entre la comunidad humana, sino también de la ligazón rota con el resto del mundo. Podríamos llamarlo, en consecuencia, compromiso expandido. La rehabilitación del afuera implica deshacer la identificación reduccionista de percepción e introspección (y, paralelamente, de conocimiento

sólo como auto-conocimiento), y apostar por la aprehensión desinteresada del mundo. Y por desinteresada queremos decir no obsesionada por hacer de cada cosa un signo (que acaba por remitir, indefectiblemente, al universo paralelo del yo absoluto). Porque la simbolización del mundo, como suele ser habitual en cierta (pos)modernidad, no puede hacerse a partir de su anorexia o embalsamamiento. La experiencia y representación de la continuidad propicia, entonces, el nacimiento de una co-conciencia en la que se es más yo cuanto más visibles son los nexos con el mundo y los otros. Se trata de un discurso poético, por ende, que no cortocircuita los vasos comunicantes entre palabra y realidad.

En esta restitución de una palabra poética situacional es también fundamental la irrupción del paradigma ecológico, tal y como lo describe estimulante y provocadoramente Timothy Morton en *El pensamiento ecológico* (2018). Más allá del ambientalismo convencional, Morton subraya la coexistencia y la interconectividad como rasgos definitorios: «La ecología está muy relacionada con la coexistencia. La existencia es siempre coexistencia. Ningún hombre es una isla. Los seres humanos se necesitan unos a otros tanto como necesitan un entorno. Pensar de manera ecológica no es solo discurrir sobre cosas no humanas. La ecología tiene que ver contigo y conmigo» (edición de Kindle). Justo lo contrario de lo que se afirmaba, por ejemplo, en «Un hombre sufre», de García. Por contra, el mundo es una extensa malla de interconexiones, sin un centro o un contorno determinados: es intimidad radical. La trama se erige por consiguiente en acertada metáfora de esta nueva cosmovisión, la de mundo reticular y polimórfico, visto como un afuera íntimo (o como una intimidad expandida). Consecuentemente, a una naturaleza sin agencia, paisaje cristalizado, la reemplaza una naturaleza agente, que necesitamos, pero no nos necesita; que es soporte de nuestro lenguaje simbólico, pero que no lo requiere para ser. Podría incluso aventurarse que el hallazgo de esta realidad animada constituye otra forma de llegar a lo que el propio Eduardo García denomina reencantamiento del mundo: recuperar la experiencia del misterio es precisamente acceder a las dimensiones de lo real negadas por las ópticas técnico-científica, de una parte, y egocéntricas, de otra. El misterio consistiría, entonces, en ver, vivir y compartir la experiencia de la trama. En cualquier caso, la actitud perceptiva ante esta red es la de la contemplación activa, no la introspección melancólica: la mirada desalambrada y extravertida de la que se hablaba antes. Y contra la tentación egótica, se insiste: «Nada existe por sí mismo, luego nada es plenamente «sí mismo». […] El pensamiento ecológico se imagina una aglomeración de extraños forasteros» (Morton, 2018: edición de Kindle).

En segundo lugar, asistimos al reseteo de las formas de vivir y representar la subjetividad: contra la hipóstasis del sujeto cartesiano se propone el equilibrio

entre lo individual y lo relacional. Acudamos ahora a *La fantasía de la individualidad*, de Almudena Hernando (2018): tomamos como referencia la distinción (y necesaria compatibilidad) que establece la autora entre identidad individualizada (posición de poder/control/conocimiento del mundo) e identidad relacional (la mayor sensación de vulnerabilidad/no control/desconocimiento fortalece los vínculos comunitarios, la idea de fraternidad). El nuevo compromiso requiere de un re-equilibrio de ambas dimensiones, presente en el giro estudiado a partir de *Refutación de la elegía*: menos identidad individualizada (sin negar la conquista de la intimidad y la soledad, a medida que el yo pierde la fe en las distintas promesas de proyección y propagación); más identidad relacional (sin caer en el gregarismo: es más conciencia de que no todo puede controlarse ni necesita ser controlado); y la suma equilibrada (y contradictoria) de ambas es lo que Hernando llama individualidad independiente o individualidad-en-comunidad, que no descansa únicamente en la fantasía de la razón, sino también en los vínculos: «la vida puede comenzar a ser pensada, porque son los vínculos y no la razón los que la dotan de sentido. Que es sentir lo que da sentido», afirma Hernando (2018:162). Se logra así la coexistencia, sin vencedores ni vencidos, de intimidad y pertenencia.

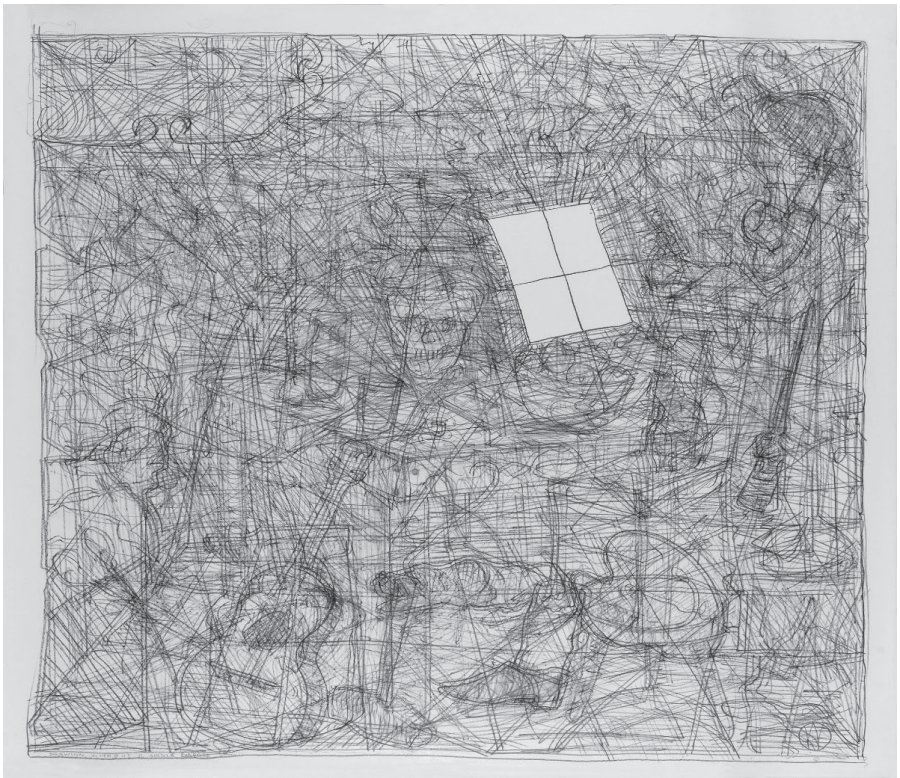
Y, en tercer y último lugar, este compromiso expandido requiere de un arte inmersivo en el que el lenguaje simbólico, rescatado de los discursos autosuficientes, se reubique en los territorios movedizos y menos pulcros del indicio y la huella. En este arte inmersivo debe darse una correspondencia y continuidad naturales entre tramas textual y vital; se subraya la naturaleza y vocación transaccional (y no sólo confesional) de la palabra, de modo que los discursos meta siempre deben tener billete de ida y vuelta; y las instancias o agencias de sentido se desplazan de dentro a afuera, del texto al mundo, del sujeto solipsista a un ser y estar en compañía: pasamos de la imaginación del espejo a la imaginación del asombro. Por otra parte, al arte inmersivo corresponde una actualización del lenguaje simbólico, que experimenta tres desplazamientos o dislocaciones:

a) del mundo como símbolo (semiotización de lo real) al símbolo como catalizador de una aprehensión más plena y poliédrica de la sintaxis de lo real (también podría hablarse de una reificación, en el sentido positivo del término, de la palabra);
b) del bosque de símbolos al símbolo en el bosque: como Hansel y Gretel, el símbolo tiene la obligación de dejar migajas para no perder el camino de regreso a casa, que es el mundo, su razón de ser;
c) del símbolo autodeterminado, cuyo paradigma textual es la espiral hermenéutica (no vivimos el mundo, lo interpretamos, y la escritura,

> empeñada únicamente en una idea del yo separada del mundo, ha perdido el camino de regreso a una casa que, de tan mediada, se antoja ya irreal) se transita a la huella o indicio, paradigmas semióticos del giro ecológico. Incluso, sólo acudiendo a las acepciones que el *DRAE* da de «huella» e «indicio» parece esbozarse toda una poética de reconciliación con el mundo: «fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de lo otro no percibido»: contra la evanescencia de lo real, se convoca a las cosas de este mundo, no a las de otro, desde un simbolismo no evasivo; «lo pequeño y minúsculo, apenas percibido, que no acaba de manifestarse como mensurable o significativo»: la defensa de una percepción no cuantificable y segmentadora del mundo; o «seña, rastro, vestigio, impresión»: radicalmente sensorial, la palabra poética que aspira a ser huella requiere de un vínculo referencial que no se agota en lo textual.

En síntesis, y a modo de conclusión, la relocalización de la mirada en la poesía de Eduardo García permite una poética y poesía de la presencia (y/o de su huella) que es experiencia de la trama vital, y en la que teoría (mirada especulativa y distanciadora) y empatía (identificación y vínculo) se encuentran y acoplan nuevamente en el arte inmersivo. El poema aspira entonces a ser tanto instancia de un nuevo sentido mundano, como configurador de nuevos hábitats simbólicos integradores, siendo perceptible a lo largo de la obra de García una evolución desde el poema como experiencia de pérdida de la realidad (poesía del no, de la elegía, de la melancolía) al poema que se rebela contra la trascendencia endoscópica (ese «la verdad está aquí dentro», dándole la vuelta al eslogan de la mítica *Expediente X*). Puede hablarse incluso de una metafísica del arraigo, que de una parte niega una única experiencia de lo real, pero, de otra, no espera que su esencia, su razón de ser y estar, se encuentre en un más allá inaccesible (poesía del sí, refutación de la elegía).

Todos estos principios sostienen, en definitiva, un compromiso de nuevo cuño que cuestiona los modos de enunciación y de subjetividad, desde la atenuación del yo, un simple hacerse a un lado para abrir el campo; que equilibra los espacios de enunciación con los de atención y escucha, de apertura a la alteridad; que vive y representa la vulnerabilidad y la contingencia no de modo plañidero, desde la nostalgia de sujetos fuertes, autónomos, masculinos, sino desde la convicción de que la precariedad es nuestra condición, y la del mundo todo; y que tiene la certeza de que no hay mayor trascendencia que la conciencia compartida de la trama sináptica de la vida: el paradigma de un mundo sin centro, en el que la interdependencia compensa la sensación de intemperie y nos aboca a la fraternidad con otros y con el mundo.



Volvemos a una imagen para hacer visible y tangible, a modo de cierre, el compromiso de Eduardo García. Se trata de un dibujo de William T. Wiley, *Drawing Without a Single Purpose* (1980), que consideramos ilustra a la perfección el paradigma de la trama, porque en él se dan, contra la desmaterilización, la comparecencia de lo óntico; la apuntada continuidad ontológica entre ser humano, objetos y mundo, como un trasmallo que no apresa sino libera, y en el que no existen centro o jerarquía, sino feliz interdependencia; y, desde luego, la ventana como apertura a lo aún no sido, a las posibilidades todavía no alumbradas por la malla, como imaginación que reniega del espejo para instituirse en el asombro. Imaginación utópica y extravertida, pero familiar y alcanzable, como la deseara nuestro recordado poeta.

Bibliografía citada

CAMPILLO, A., *Mundo, nosotros, yo. Ensayos cosmopoliéticos*, Barcelona, Herder, 2018.

GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-textos, 2005.

GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.

HERNANDO, A., *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018.

MORTON, T., *El pensamiento ecológico*, Barcelona, Paidós, 2018.

SRNICEK, N. y WILLIAMS, A., *Inventar el futuro. Poscapitalismo y un mundo sin trabajo*, Barcelona, Malpaso Ediciones, 2017.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 159-170

Research Article

Lógicas del otro lado: epifanía y pensamiento en los aforismos de Eduardo García

Logics of the other side: epiphany and thought in the aphorisms of Eduardo García

Erika MARTÍNEZ

Authors:
Erika Martínez
Universidad de Granada
erilamc@ugr.es
https://orcid.org/0000-0001-6140-2677

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 28-04-2019

Citation:
Martínez, Erika, «Lógicas del otro lado: epifanía y pensamiento en los aforismos de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 159-170.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.10

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Poesía y aforismo dan cuenta, en la obra de Eduardo García, de lo inefable: una verdad profunda, vinculada a la vida y que se expresa en el espacio imaginal de la palabra. Es en ese buceo de la imaginación hacia la verdad donde ambos géneros confluirían. *Las islas sumergidas* trazan, con una pulsión epifánica e inmanente, una ascesis invertida más mítica que mística: una exploración simbólica e irracional del sentido que requiere de cierto enajenarse, salir de sí o hacerse otro, proceso en el que sus aforismos conectan con la figura del doble y con el mito secular del neofantástico. Lo oculto que invoca el aforismo se localiza en los extremos de una vía vertical que se dirige desde arriba hasta adentro, que convierte al tránsito en meta y cuyo nomadismo corta el cordón umbilical del absoluto apostando por lo que él mismo denominó una *trascendencia en la inmanencia*.

Palabras clave: aforismo; *Las islas sumergidas*; Eduardo García; estudios postseculares; neofantástico

Abstract

Poetry and aphorism give an account, in the work of Eduardo García, of the ineffable: a profound truth, linked to life and expressed in the imaginal space of the word. It is in that dive of the imagination towards the truth where both genres would converge. *Las islas sumergidas* trace, with an epiphanic and immanent impulse, an inverted ascesis more mythical than mystical: a symbolic and irrational exploration towards the meaning that requires certain alienation, exit from oneself or become another, process in which his aphorisms connect with the figure of the double and with

the secular myth of the neo-fantastic. The hidden dimension that the aphorism invokes is located at both ends of a vertical path that goes from the height to the inside, which turns the transit into a goal and whose nomadism cuts the umbilical cord of the absolute drafting what he himself called a *transcendence in the immanence*.

Keywords: aphorism; *Las islas sumergidas*; Eduardo García; postsecular studies; neo-fantastic

1. Mirar lo que se piensa. A modo de introducción

Decía Borges que la cultura es un invento griego que proviene del arte de conversar. O al menos así lo asegura Juan Villoro en *El ojo en la nuca*: «De pronto, un grupo de hombres decidieron algo extraño: intercambiar palabras sin rumbo fijo, aceptar las curiosidades y opiniones del otro, aplazar certezas, admitir dudas. De ahí proviene todo lo demás» (Stavans & Villoro, 2004:11). Muchos siglos después de aquella cháchara griega, no es extraño que las máximas de los moralistas franceses surgieran en salones parisinos como al que asistía La Rochefoucauld[1], quedando su práctica impregnada de una oralidad que determinó su carácter. Es en esos salones donde el intercambio provocador de la palabra y el peloteo de afirmaciones que apelan lúdicamente a la discusión fraguaron una de las variantes más fértiles del aforismo. Ahí donde arraigó uno de sus rasgos fundamentales: la discrepancia, un rasgo crítico que lo convierte en enemigo de los lugares comunes y lo opone radicalmente a otros géneros, en teoría afines, como las sentencias o los refranes que aspiran por antonomasia al asentimiento colectivo y el saber consuetudinario[2]. A aquella vocación de rebatir, tan propia de los salones literarios barrocos y que todavía conserva el género, parecen aludir estas palabras: «Nada menos digno de confianza que aquello en lo que todos dicen concordar» (2014: 41). La afirmación es de Eduardo García y pertenece a su único libro de aforismos, *Las islas sumergidas*, que se publicó en el año 2014 en la editorial Cuadernos del Vigía. A lo largo de las páginas que siguen trataré de analizar algunas de las claves de este libro, centrándome en su puesta en crisis del idealismo inmanentista.

1. La Rochefoucauld asistía, en concreto, al salón que organizaba en su casa la Marquesa de Sablé o Madeleine de Souvré, autora de máximas y conocedora –por su manejo del español– del *Oráculo manual* de Gracián, que habría recomendado a La Rochefoucauld. Sabemos que de Souvré corregía las máximas de La Rochefoucauld, el cual llegó a escribirle: «Las sentencias no son sentencias sino después de haber sido aprobadas por Usted, no puede desaprobarlas todas porque hay muchas suyas» (cfr. Roca Jiménez, 1999: 60).
2. Como ha señalado Carmen Camacho, «esto sería, en sentido prístino, una paradoja (*para*, contra, *doxa*, opinión común» (2018:20), siendo la paradoja una forma de pensamiento privilegiada en el seno del aforismo.

Por su deriva contemporánea, el aforismo parece un género inventado para un escritor como Eduardo García, que en *Una poética del límite* (2005) ya apostaba por un cruce entre la imaginación y un pensamiento «plástico, encarnado en imágenes» (14). Un pensamiento, de hecho, muy semejante al del aforismo en su forma asistemática, precaria y discontinua de afrontar la verdad de la existencia, el conocimiento, la creación o el amor. O sea, todo aquello que atañe a la filosofía y donde es posible adentrarse con herramientas tradicionalmente líricas. Igual que a la poética de García, al aforismo no le basta sin embargo con el uso de la razón: su asedio a las verdades de la experiencia vital recurre a menudo a la intuición, entendida como un atajo del pensamiento o como el ensamblaje abrupto de una vivencia largamente rumiada en el inconsciente[3]. Tiene en esto mucho de «verdad poética», en el sentido que le otorgaba García, que acostumbraba a contraponerla a la «razón objetiva» y su empeño en validarse discursivamente mediante una adecuación a lo que se observa y sucede. Frente a ella, la poética sería «una verdad secreta, un resorte perdido en nuestro interior, capaz de saltar con la chispa del poema» (2005:47).

Hoy en día hay aforistas que siguen cultivando las máximas morales, recurriendo a la clausura admonitoria y satírica de sus ideas; aforistas con inclinación por el fragmento romántico, cuyo pensamiento apunta de forma epifánica a la totalidad, o por el fragmento posmoderno, que no aspira a completarse; aforistas entregados al humor lúdico y ocurrente de ciertas vanguardias, o al más radical de los lirismos; pero sobre todo libros de aforismos donde, más allá de las dominantes, cabe un poco de todo. Puede decirse que *Las islas sumergidas* es un ejemplo de ese carácter miscelaneo, aunque cultive con especial insistencia variantes ajenas al fanatismo centrípeto. Donde otros apuestan por la síntesis, la concreción, la firmeza y la economía expresiva que se esperan del género, Eduardo García aspiraba al esbozo, el fragmento y la dispersión. Es como si sus aforismos mirasen el pensamiento a través de una rendija, y esa rendija fuera la de la imagen.

Entre los muchos tipos de aforismo que habitan *Las islas sumergidas* se encuentran los rotundos, los impresionistas, los divergentes y hasta los deliciosamente absurdos, aunque diría que las dos variantes que más abundan son, de forma contrapuesta, la máxima y el aforismo lírico. En diálogo con La Rochefoucauld, Rivarol o Joubert se encontrarían un enorme número de observaciones de índole política, tendentes al sarcasmo, la sátira moral y la ironía, como «También la cautividad tiene sus profetas» (2014:13) o «Erudito

3. Sobre esta inadecuación señaló Karl Kraus que un aforismo nunca coincide con la verdad, porque es siempre o bien media verdad, o bien verdad y media (2003).

es quien sabe de todo sin comprender nada de nada» (27). Pero Eduardo García era un escritor de una salvaje lucidez y sabía que, ante todo, hay que sospechar de uno mismo, razón por la que su diálogo con los moralistas no sucede sin que se marque al mismo tiempo una distancia con ellos: «Menos moral y más vida. Sin coartadas, sin poses, sin renuncia» (16). Una afirmación en la que, por cierto, puede leerse otra de sus filiaciones irrenunciables, la del vitalismo nietzscheano, más rastreable como fuente de estos aforismos que, por ejemplo, la inventiva de La Rochefoucauld. Sin olvidar que las verdades a las que aspira el aforismo son, como ha señalado Juan Varo, las de la vida práctica[4]. Más contra el moralismo que contra los moralistas Eduardo García reclama: «Una ética de la abundancia, no de la prohibición» (16). Y declara con ello no solo una ética, sino también una estética paradójicamente inscrita en el género del aforismo[5].

2. Una *trascendencia en la inmanencia*: verticalidad del aforismo

El aforismo viene siendo concebido por la crítica más esencialista como un género gnoseológico cuyo acceso al conocimiento tiene algo de inexplicable. De esta visión parece deducirse que un aforismo no construye su sentido, sino que lo alcanza, como si dicho sentido preexistiera en un sentido platónico a la escritura; como si un aforismo pudiera ser ajeno a su ejecución, a la negociación incansable de su inconsciente individual y colectivo, a la mano cansada de quien lo escribe o a la pantalla donde lo hace, a la opacidad que resiste en sus palabras o a la historia que lo atraviesa. Desde el Romanticismo, el idealismo trascendental impregna al aforismo igual que a la poesía, pero lo hace con articulaciones que contradicen progresivamente sus cimientos.

Nadie más descreído de lo trascendental que Eduardo García. Ateo militante, su obra poética y ensayística constituye, sin embargo, una conocida invocación al reencantamiento de la palabra. Un reencantamiento que encuentra sus raíces en la respuesta romántica al *desencantamiento* del mundo provocado por el racionalismo ilustrado y a la deshumanización que nos habría privado

4. «La verdad del aforismo: entre la regla y el accidente», conferencia impartida por Juan Varo Zafra el 28 de marzo de 2019, en el seno de la Semana del Aforismo de Sevilla (texto inédito).
5. Fue José Bergamín quien afirmó que «el aforismo no es breve sino inconmensurable; tiene una potencia de expresión inagotable, y en este sentido puede ser también 'un muñón que pide continuarse', pero no según las exigencias del pensar, sino según las de la expresión» (1981:123). Haciéndose eco de esa paradoja, Ana Bundgaard establece la siguiente distinción: «Desde el punto de vista del contenido se podría diferenciar entre el aforismo filosófico que aspira a expresar la verdad y el puramente literario abierto y con potencia de expresión inconmensurable» (2002: 74-75).

de nuestra dimensión mítica e irracional[6]. Desde esta postura, García no ignora el parentesco de la escritura con el fenómeno religioso, su arraigo en el ritual y en el mito, su alternativa a la mirada racional y objetivista. Pero lo hace desde una profunda secularización. Su declarado rechazo a la «institución y no tanto a la experiencia religiosa misma» (42) podría analizarse de hecho, desde el marco de los llamados estudios postseculares[7], como una reapropiación de elementos que el idealismo habría suturado a lo trascendente y las ideologías seculares a lo religioso.

En el capítulo «Introspección y trascendencia», de *Una poética del límite*, se lleva a cabo una exposición de las dos fases de la experiencia mística de comunión con el cosmos desarrolladas por el Romanticismo y posteriormente por el Simbolismo. En la primera se asistiría a una indagación interior, un sumergirse en las «aguas de la imaginación» o en el «pozo del yo», insistiendo en el campo semántico del agua más profunda. A ese repliegue le seguiría un segundo movimiento, de ascenso «a la experiencia del mundo como totalidad» (2005:40). Los aforismos de *Las islas sumergidas* implicarían una continuación de la primera fase de esa experiencia de origen romántico, a la que se extraería su ensueño místico. Hay en ellos, de hecho, una apuesta por la palabra visionaria capaz de desprenderse del tono e ideología de lo profético[8]. Frente al lenguaje religioso, lo inefable que impregna el lenguaje poético no designa, según Eduardo García, «ningún misterio digno de una secta secreta. Inefable es el hecho de existir, sin ir más lejos: ese misterio del ser para el que no hay respuesta. La angustia o el hastío, como la exaltación o la alegría de vivir, son inefables, pues la emoción que se alberga en cada uno de nosotros es, en rigor, incomunicable» (53). Poesía y aforismo dan cuenta, cada una a su manera,

6. La defensa del reencantamiento, como respuesta al racionalismo ilustrado, no es óbice para que se proclame al mismo tiempo la necesidad de recuperar los valores emancipatorios ilustrados frente a la razón instrumental y el mercado (2005: 19). No es posible olvidar, en este punto, que *Una poética del límite* traza una genealogía que se autoproclama al mismo tiempo romántica e ilustrada.
7. La genealogía de este término, de moda en los estudios de filosofía política durante los últimos veinte años, se remonta a la llamada desecularización con la que Peter L. Berger nombró las consecuencias que habría tenido nuestra exposición a formas premodernas de la religión. Los trabajos de Jürgen Habermas, William Connolly o John Rawls vendrían a afrontar el fenómeno, no ya tanto como una amenaza de los fundamentalismos a lo secular, sino como el resultado de la tensa coexistencia de lo secular y lo religioso en nuestras sociedades. No estaríamos hablando, por tanto, de un «regreso de lo religioso» como de un «giro postsecular», entendido como una mutua transformación de las ideologías religiosas y seculares (cfr. Martínez, 2019, en prensa).
8. No puede olvidarse tampoco que el ansiado «cruce de géneros», en el que se incluía una llamada a la fusión de pensamiento y poesía, fue también un proyecto romántico sobre el que habla el propio García y que no es nada ajeno al aforismo (2005: 105).

de ello. Aspiran a «convertir en lenguaje comunicable esa experiencia» (54), una experiencia que, por tanto, prexistiría a su comunicación en un lugar inaccesible a la lógica racional. Se trataría, por tanto, de una verdad profunda, vinculada a la vida y que se expresa en el espacio imaginal de la palabra. Poema y aforismo confluirían en el pensamiento de Eduardo García gracias a ese buceo de la imaginación hacia la verdad.

En *Las islas sumergidas* el aforismo que se escribe no es un reflejo fallido de Dios, pero sí invoca a lo desconocido, a una parte secreta de la realidad, a la que se accede mediante una experiencia inenarrable: «Ser fiel por igual al hueco y al impulso. / Haz y envés, la hoja necesita la caricia del sol. / Pero también la oscuridad que se abisma al otro lado. / Revivir una y mil veces el túnel del nacimiento: / atravesar la oscuridad para alcanzar la luz de un nuevo estado» (2014: 19). Lo oculto tiene en estos aforismos una localización antagónica: se encuentra en los dos extremos de una sola vía vertical que se dirige desde arriba hasta adentro. El viaje espiritual es, de hecho, uno de los temas centrales de este libro que convierte al tránsito en meta y cuyo nomadismo corta el cordón umbilical del absoluto. Quizás por eso un hijo pródigo es libre cuando no regresa a su hogar (14). O cuando se desplaza «de no se sabe dónde a ningún lado» (19).

El viaje vertical de la vivencia literaria se contrapone aquí al viaje del ingenio, que vuela en círculos. Son muchos los momentos en que se le advierte al propio género de sus riesgos: «El aforismo, si no da qué pensar, no es pólvora, sino fuego de artificio» (9). Así, frente a la oratoria, Eduardo García apuesta por un sabio balbuceo muy propio de la tradición extática. El campo semántico de la luz y el fuego es signo de una revelación que pasa de persona a persona, en una especie de carrera de relevos del sentido: «Una ágil levedad. Aguijón del pensamiento para despertar a la luz de otra mirada» (10).

En su forma de interpelar al misterio estos aforismos tienen mucho de oracular. En otro sitio he comparado este carácter tan propio del género con la Teoría del Iceberg, aplicada por Hemingway a la comprensión del relato clásico. Como todos sabemos, según esta célebre teoría:

> […] cada cuento muestra tan solo una octava parte de su totalidad. Una totalidad que el autor mantiene inmersa y nos deja entrever de forma calculada. «Lo más importante –señalaba Ricardo Piglia– nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión» (108). A diferencia del cuento, podría afirmarse que el sentido de un aforismo no emerge de ningún lugar subterráneo: a él se accede mediante una operación cognoscitiva de elevación. Cuento y aforismo operarían así por sinécdoque, mostrando tan solo una parte de su todo, pero el más allá del cuento se alcanzaría por inmersión y el del aforismo por ascenso (Martínez, 2013b: 6).

Esa misma tradición del aforismo es puesta en crisis por *Las islas sumergidas*, que se inclinan por una epifanía inmanente, o sea, por la inmersión en las aguas profundas del ser o lo que él mismo llamaba «un trascenderse interior» (2005:45). Su apropiación del inmanentismo, capaz de desprenderse del lastre de las viejas trascendencias, es de hecho para Vicente Luis Mora una de las mayores aportaciones de Eduardo García a nuestro pensamiento literario (2017:448). Para el propio García, poema (y aforismo) no pueden en rigor ser ni verdaderos ni falsos, «pues la verdad que expresan trasciende por completo a la irrealidad fáctica, la ficción que ponen en escena: proyección de sentido, revelación» (2005:48). La trascienden, sí, pero hacia dentro. Y lo hacen con una pulsión epifánica e introspectiva que persigue esa otredad no sobrenatural que subyace en la conciencia. Algo que podría definirse como una ascesis invertida, más mítica que mística: una exploración simbólica e irracional hacia el sentido. Quizás de ahí que se afirme: «Para alzar el vuelo lo primero es perder el equilibrio» (2014:16). Casi literalmente lacanianos son, por otro lado, aforismos como «La incógnita en estado puro es el semblante» (26) o «Creemos desear objetos o personas, y en realidad corremos tras fantasmas» (15), donde el fantasma no es otra cosa que el *objeto a*, que siempre se nos escapa, al que no podemos acceder y que se resiste incluso a ser nombrado. Y, si la literatura persigue su misterioso objeto deseo en un viaje vertical, el resentimiento ronda su objeto de odio volando en círculos sobre él (19).

3. Los mundos intermedios: literatura fantástica y revisión del idealismo

Como sucede con la obra poética de Eduardo García, el caudal psicoanalítico de sus aforismos conecta con toda una serie de claves, si no exclusivas, al menos muy propias de la tradición narrativa. Es el caso –emblemático en su obra– del neofantástico[9], que el propio García lee a través de Mircea Eliade como un mito secularizado inscrito en la inmanencia, frente al deseo de recuperar la unidad perdida que habría tenido su variante romántica. Lo que fractura ahora el prodigio es la normalidad, nuestro aquí y ahora (2005:127). Dentro de esta variante desacralizada de lo fantástico ocuparía un lugar privilegiado la figura del doble. *Las islas sumergidas* aluden a la existencia de este personaje, que unas veces es interior y otras se proyecta como un yo más oscuro hacia fuera: «A mitad de una frase sorprender en tu voz al enemigo» o «Un extraño se embosca en el espejo. Sangre de tu sangre, tu enemigo» (2014:25). En su

9. El neofantástico es en la obra de Eduardo García una vía para dar cuenta de lo inefable, mediante una exploración de lo que él llama «región imaginal» y mediante la «inmersión en las aguas del símbolo» (2005: 147).

variante moderna este *doppelgänger,* que puede considerarse una aportación alemana a la tradición gótica, nace de la figura romántica del «hombre subterráneo», en la que se encarna una verdad íntima que necesita ser expresada y que, como señalaron Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, solo puede lograrlo por una vía irracional (1994:191). Desde Jean Paul Richter, a finales del siglo XVIII:

> […] el doble viene sintomatizando la quiebra interna del racionalismo humanista. Edgar Allan Poe inaugura en 1839 un doble, William Wilson, que ya no es la encarnación del mal que hay en cada hombre, sino la voz de su conciencia, la esquizofrenia que estructura toda psique. Dando un paso más, *El doble* (1846), de Dostoievski, parece señalar como causa de esa esquizofrenia la presión de la maquinaria de Estado y las convenciones burguesas (Martínez, 2013a:83).

Ambos modelos formarán parte de la temática a lo largo de todo el siglo XX y atraviesan *Las islas sumergidas*, cuyo título parece apuntar al hombre subterráneo y al inconsciente, pero también a la mera existencia del otro lado, una alteridad que es de por sí una dimensión poética de lo real. Así, leemos en un aforismo: «Bajo la superficie de las cosas, su reverso. / Ir al encuentro de las islas sumergidas» (2014:10). Como corresponde a la tradición española, este doble adquiere a veces en Eduardo García un tinte socarrón, que ya utilizaba Juan de Mairena cuando decía que el «otro yo» es «un fantasma mío que puede a su vez convertirme en un fantasma suyo». Vamos, que es «un fantasma de mala sombra» (Machado, 1993:287-288). En un aforismo de García el extraño que se embosca en el espejo tiene «sangre de tu sangre» (2014:25). Nunca se sabe cuál de los dos yoes será el genuino. Para metaforizar su movimiento este libro recurre de nuevo al simbolismo machadiano. Si la conciencia era en Machado una noria de agua girando eternamente sobre sí misma, en Eduardo García «el verdadero viaje es vertical: galería que accede a las profundidades, surtidor» (28). En la introspección planteada en estos aforismos el sujeto sumergido tiene una estructura de espacios vacíos y comunicados entre sí, como ya señalara Vicente Luis Mora para su poesía (2017:451).

Hay revelación en *Las islas sumergidas*, aunque esta sea más bien de carácter postsecular: «Lo angélico mundano, un milagro sin Dios es cuanto somos» (2014:30). Gracias a esa fe atea en el prodigio, a esa *voluntad de vislumbrar el eco del misterio*, la visión extática se concreta en una forma deseable de enajenación. Y creo que es en ese enajenarse, en ese salir de sí o hacerse otro, donde la *trascendencia en la inmanencia* de sus aforismos conecta con la figura

recurrente del doble[10]. Desarrollando esa misma temática, quien habla aquí es a menudo ventrílocuo, porque detrás de toda voz siempre hay alguien camuflado. O incluso *algo*, porque el espejo es también la casa de nuestro animal sometido, de esa criatura que viene doblegando el humanismo domesticador.

El doble, el extraño, el yo enemigo presente en los aforismos de *Las islas sumergidas* fue gestándose, en realidad, a lo largo de toda la obra de Eduardo García. En el 2008, por ejemplo, *La vida nueva* se planteaba ya como un descenso a los infiernos de la intimidad, una experiencia transformadora que nos devuelve a un hombre distinto, extranjero, y lo instala en un vitalismo muy consciente. Hasta llegar ahí fue necesaria una larga evolución. *Las cartas marcadas* (1995) partía del realismo figurativo para emprender la búsqueda de un diálogo frontal con el lector. Con *No se trata de un juego* (1998) comienza tal vez una segunda fase poética que abarca también su siguiente poemario, *Horizonte o frontera* (2003), donde el poeta despliega toda una serie de recursos procedentes de la literatura fantástica para hablar de la cara oculta del mundo y lo humano. En estos poemas de lógica infalible y llenos de suspense hay sitio para la magia, el misterio, lo inconcebible, que siempre están al otro lado: «Al fondo de mí mismo hay cuatro puertas. / Desciendo por el pozo hacia los hondos / canales que me surcan. Pecho adentro / cruzo la oscuridad a ciegas. Voy / palpando las paredes. Ahora el aire / es más puro. Vislumbro el resplandor» (2017:202).

Es quizás en el paso de la figuración realista a la dimensión fantástica donde nació la voz de Eduardo García. Su poesía fue durante mucho tiempo un pasaje hacia lo oculto de la psique y las emociones. Sin embargo, a partir de *La vida nueva* lo oculto rebosa, fundiendo dos mundos que antes separaba el cristal del espejo, la página del libro, como sucede también en sus aforismos: «Soñar la vida: hacer surtir las aguas subterráneas» (2014: 13). El poeta no necesita despertar con la flor de Coleridge en la mano (o sea, con una prenda trascendental), porque su propia realidad es un campo en el que crecen las malas y buenas hierbas del sueño. La frontera poética se vuelve así porosa, ensancha sus grietas, siguiendo el imaginario juarrociano que le fue tan afín. Y, de uno a otro lado, el hombre fluye. No es extraño que sea precisamente en esta fase de su poética cuando irrumpe la escritura aforística. Su entrada en un género que, como he señalado en otro lugar:

10. En *Una poética del límite* (2005) escribe García: «De ahí que la única trascendencia que aún nos es dado alcanzar sea la imaginal: una trascendencia interior, psicológica, que opera en la inmanencia» (129).

> Desorienta sin cesar la clausura del sentido, multiplica sus estallidos singulares. No teme la palabra fin, sino que edifica sobre ella. Y cuyos sentidos son, por todo ello, constantemente escritos y borrados. No se trata, en este punto, de subrayar la acentuada polisemia del género, sino más bien de constatar la apertura en su discurso de una brecha que no se deja coser. Una brecha por la que se pierde sin remedio parte del sentido, como se pierde la sangre. La escritura aforística padece, podría decirse, un deseo limítrofe. Un ansia que cuestiona la seguridad del texto, la oposición entre centro y periferia, dentro y fuera, lleno y vacío (2013b: 6).

Con esta sed de margen se identifican, no ya los aforismos de Eduardo García, sino toda su *poética del límite*, de la frontera donde uno y otro lado fluyen. De hecho, su realismo visionario implica una aspiración a nutrirse de las dos caras del mito: la narrativa y la poética[11]. En este punto creo que su universo conecta mediante procedimientos neofantásticos con los mundos posibles de Leibniz[12] y sus «verdades intermedias», esas que no responden ni a la voluntad de Dios ni a la razón matemática, sino que tratan sobre lo potencial. Hay en *Las islas sumergidas* una entrega simultánea a los modos reales y jamás realizados del ser: «Incumbe al poeta tejer el horizonte de un futuro imposible, abrir brecha a un pensamiento condenado de antemano» (2014:50).

Los aforismos de Eduardo García están sembrados de puentes, puertas, ventanas, grietas y fronteras, que se atraviesan y se habitan. «En la fractura feliz –escribe– reconocemos la gracia repentina: doble salto mortal para caer de pie» (57). Sus mundos intermedios, su estado de tránsito, se materializan en una deriva que sucede en el aire y en el agua, que insiste en los extremos de la verticalidad. Aire y agua son, además, en esta travesía signos de su carácter efímero: «Amar la contingencia: tender los puentes de la posibilidad» (14). Ambos espacios, el del aire y el del agua, llegan a fusionarse como lo hacen a menudo uno y otro lado: «Ser un reguero en llamas sobre el agua. Improvisado acróbata: desafiar la gravedad» (15).[13]

11. Para Eduardo García, puede hablarse de la existencia de una poesía fantástica que se habría deslizado hacia la prosa a lo largo del siglo XIX, cuando la tradición visionaria se impuso en el poema. El poema fantástico del Romanticismo tendría así, según él, una continuidad en el cuento fantástico posromántico (2005: 116).
12. Es significativo aquí que Leibniz fuera uno de los máximos representantes del idealismo inmanentista, junto con Berkeley, Hume o Wolff. Una variante poética contemporánea del mismo sería el idealismo inmanentista de Juan Ramón Jiménez, que Eduardo García denomina «misticismo inmanentista» y que lee como «una línea secreta de introspección y puesta en escena del sueño» (2005: 103).
13. Aforismo que recuerda a la girándula, esa rueda de cohetes sobre el agua que dio título a un caligrama de Guillermo de Torre y reaparece luego en Pere Gimferrer, que escribe: «se podría / vivir en soledad o en éxtasis / girándula del mar o rosa de los vientos» (2018: 25).

4. Conclusiones

En un ensayo titulado *El odio a la poesía* (2016) Ben Lerner entiende el territorio no doblegado de un verso, su ambigüedad, su *hueco misterioso* como una pista que dejaría el poema ideal sobre el poema real para demostrar su existencia. Los grandes poetas serían, desde este punto de vista, aquellos capaces de evidenciar la existencia del poema del *más allá* en el *más acá*. Esa misma lógica sería aplicable al aforismo (que, al menos desde Nietzsche, adolece de una bicefalia filosófico-poética), pero dijo Walter Benjamin que la poesía dejó de apuntar al absoluto después de Hölderlin, en lo que se ha llamado un desfallecimiento de lo mitológico. ¿Quiere decir eso que un poema o un aforismo no tienen un territorio irreductible? Yo creo que sí, pero que no depende de una entidad trascendente, sino de lo real, siempre que entendamos lo real como el lugar de donde brotan mundos imprevistos. Ese territorio irreductible está muy presente en toda la obra de Eduardo García, que escribe: «El aforismo es un turbio fogonazo. Nunca alcanza a explicarse. Pero quema» (9). *Las islas sumergidas* abrazan la incertidumbre y proclaman la necesidad «de renunciar a la tierra firme», de «confiar en el viento y las mareas» (20). Su poética de la deriva se opondría en este punto a la del famoso manifiesto de Nicanor Parra, donde el chileno proclamara: «Somos tierrafirmistas decididos» (1983:157). Aunque en realidad, contradictoriamente, es posible que Eduardo García comulgase con la llamada de Parra a una «cabeza fría» y un «corazón caliente» (157).

En los mundos intermedios de *Las islas sumergidas*, en el *espacio transicional* que constituye su palabra el yo se proyecta fuera de sí para encontrarse en su extrañeza con el otro[14]. «La palabra ajena siempre es extranjera», dice un aforismo (2014:28). La palabra propia también, podríamos añadir siguiendo la lógica de García. Porque lo extranjero no es algo que está enfrente, sino que nos habita. Y que lo hace no ya como haría un doble moderno, sino como una auténtica multitud: «Nuestro nombre es un signo vacío. Cada persona con la que nos cruzamos despeja la variable a su manera. / Nunca sabremos cuántos hombres designa nuestro nombre» (26). Porque el sujeto, como dice en otro lado, es a menudo una asamblea sin presidente (25).

Los aforismos de Eduardo García son, como sus versos, flechas apuntando al misterio. Un misterio que, en su caso, no reside en el ideal, sino en una pregunta: ¿En qué puede convertirse la palabra al volverse ajena? Es el encuentro

14. El *espacio transicional* sería, para Eduardo García, ese lugar desde el que hablaría el poeta, una tierra de nadie en la que es posible su constitución ficcional y su realidad más profunda, el lugar donde se manifiesta su verdad (2005:13).

con el otro lo que hace misteriosa la potencia de estos aforismos y también lo que convierte a la escritura en «la más solitaria de las tareas colectivas» (60).

Bibliografía citada

BENJAMIN, W., «Two Poems by Friedrich Hölderlin», en *Selected Writings*. Vol. I. Bullock and Jennings (ed.), Cambridge, Harvard UP, 2011, pp. 33-34.

BERGAMÍN, J., *El cohete y la estrella* [1923]/ *La cabeza a pájaros* [1934], Madrid, Cátedra, 1981.

BUNDGAARD, A., «Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento», en Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 67-94.

CAMACHO, C., *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*, Sevilla, Vandalia, 2018.

GARCÍA, E., *No se trata de un juego* [1998], Granada, Diputación Provincial, 2ª. edición con prólogo de Andrés Neuman, 2004.

GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

GARCÍA, E., *Las islas sumergidas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2014.

GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, Fundación Lara, 2017.

GIMFERRER, P., *Seremos claridad (antología 1962-2018)*, selección y prólogo de E. Martínez, Ayuntamiento de Granada, 2018.

KRAUS, K., *Dichos y contradichos*, Barcelona, Minúscula, 2003.

LACOUE-LABARTHE, P., *Heidegger: la politique du poème*, Paris, Galilée, 2002.

LERNER, B., *The Hatred of Poetry*, Farrar, Straus & Giroux, 2016.

MACHADO, A., *Juan de Mairena*, Cátedra, Madrid, 1993.

MARTÍNEZ, E., *Entre bambalinas. Poetas argentinas tras la última dictadura*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013a.

MARTÍNEZ, E., «Ideas en desbandada. Notas sobre el aforismo contemporáneo», *Ínsula*, 801 (2013b), pp. 3-7.

MORA, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, 2017, pp. 427-467.

NEUMAN, A., «Eduardo en el oído», en *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, 2017, pp. 9-17.

PARRA, N., *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983.

ROCA JIMÉNEZ, J. A., *El poder, la patología del poder y otros asuntos más*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999.

STAVANS, I. y VILLORO, J., *El ojo en la nuca. Conversaciones*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 171-185

Research Article

Noticia sobre la correspondencia literaria de Eduardo García (verano 2004 - verano 2006)

News about Eduardo García's literary correspondence (summer 2004 - summer 2006)

Federico ABAD

Authors:
Federico Abad
IES Gran Capitán (Córdoba)
correo@federicoabad.com
https://orcid.org/0000-0002-3970-6401

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Abad, Federico, «Noticia sobre la correspondencia literaria de Eduardo García (verano 2004 - verano 2006)», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 171-185.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.11

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Este artículo constituye en esencia una selección glosada de algunos párrafos relevantes procedentes de la correspondencia literaria del poeta y ensayista Eduardo García. De su extenso archivo de correo electrónico se ha analizado el periodo comprendido entre julio de 2004 y julio de 2006, época de plenitud durante la cual publica su ensayo *Una poética del límite* y va escribiendo los poemas que compondrán el poemario *La vida nueva*. La correspondencia estudiada se distribuye en torno a cinco ejes: valoraciones de obras solicitadas por otros poetas, juicios sobre la tradición literaria, posicionamiento frente a la posmodernidad, acogida de su ensayo por la crítica y estado creativo en el que vive durante dicho periodo.

Palabras clave: correspondencia; poesía; ensayo; tradición; posmodernidad; creación; crítica

Abstract

This article is basically a commented selection of some relevant paragraphs from the collected letters by the poet and essayist Eduardo García. An analysis and study of the period July 2004-July 2006 has been done using the material taken from his large collection of e-mails. That was the time when he published his essay *Una poética del limite* and wrote the poems of his poetry book *La vida nueva*. The collected letters can be grouped in five different topics: comments on works requested by other poets, judgments of literary tradition, his position about postmodernity and the creative state he lived in this period of time.

Keywords: collected letters; poetry; essay; tradition; postmodernity; creation; critics

El archivo epistolar digital de Eduardo García es sumamente amplio. El acceso al mismo fue posible gracias al acuerdo con su viuda, quien me otorgó una copia de toda la documentación disponible en su ordenador de trabajo. Esta publicación abarca un periodo de dos años de su correspondencia, y se inicia probablemente con el tránsito de Outlook Express a Microsoft Outlook como cliente de correo. Efectivamente, se ha extraído de uno de los 18 archivos .pst –formato nativo de datos de Outlook– encontrados en dicho ordenador, número que se explica porque el poeta conservaba los pertenecientes a diferentes instalaciones de la aplicación. Al tratarse de un fichero de carpetas archivadas, los 754 Mb del mismo contenían 4.493 mensajes de diversa índole enviados entre el 28 de junio de 2004 y el 28 de marzo de 2014, de los cuales se examinaron 978 –el 21,8 %– y se seleccionaron 156 –el 16 % de los revisados–, para centrar el estudio únicamente en 44.

De la bandeja de mensajes enviados, cabe resaltar que la mayoría de los textos examinados son de carácter literario, bien sea por la materia, por el destinatario, por el cuidado en la redacción o por todo ello conjuntamente. Por razones obvias será este corpus el objeto del breve análisis que se desarrollará a continuación.

En esta correspondencia se trasluce el vitalismo que caracteriza la personalidad del escritor. Con mucha dificultad encontraremos algún mensaje suyo que pueda considerarse escueto. Es muy habitual que pida disculpas por sus demoras alegando acumulación de tareas, problemas de salud menores o circunstancias personales, pero la realidad es que su discurso epistolar nunca defrauda: expone, objeta, argumenta, sugiere, declara principios donde la prosa fluye con la fecundidad propia de un narrador o de un orador.

En este tiempo Eduardo García adquiere la costumbre de enviar originales más o menos trabajados de sus nuevos poemas a un círculo de amigos muy estrecho. Su crecimiento literario le induce a valorar la conveniencia de contrastar la factura de su obra con aquellos cuyo criterio estima y cuya discreción espera, aunque suele demandarla. Así es como nos van llegando a esos amigos retazos del libro con el que obtendría el Premio Nacional de la Crítica en 2009, *La vida nueva*, pero también alguno de los poemas de ese libro menor de extensión, que no de calidad, *Refutación de la elegía*, publicado en noviembre de 2006, cuatro meses después del límite temporal de este análisis. Entre todos ellos hemos hallado un poema inédito, *Refugio*, que envía a Ángel Zapata en septiembre de 2005.

Al indagar en la correspondencia literaria del escritor nos llama la atención la reiteración del sustantivo *complicidad* y de su adjetivo *cómplice*,

particularmente en 2004 y 2005. Se hace evidente su interés por hacer patentes los lazos que le unen a los autores con quienes comparte proyectos, enfoques, intereses.

En esta porción del archivo encontramos, como no podría ser de otro modo, mensajes de respuesta a poetas que le enviaron su libro buscando tácita o expresamente un juicio del mismo. En uno de ellos deja caer toda una declaración de principios:

> No nos conocemos mucho, así que a lo mejor no sobra que te diga que no soy amigo del elogio fácil. Descreo de la excesiva cortesía entre poetas. Si te digo que me gusta lo que haces no lo dudes ni por un momento. No transijo con aquellos que no se toman muy en serio la labor poética. A la poesía hay que entregarle todo… o dedicarse a otros menesteres. Tú eres […] de los míos. De los que se emplean a fondo en la aventura, los que se atreven a trazar un camino propio.

En el siguiente vierte elogios que denotan sus concepciones estéticas:

> Me gustan mucho los «destellos» que recorren tus poemas. Nada es previsible en ellos, todo obedece a una genuina revelación. Yo diría que eres una poeta en estado puro: escribes a corazón abierto, con la palabra a flor de piel. Hay mucha vida en tus poemas. A eso le llamo yo honestidad. No escribes desde la retórica textos «bonitos», sino desde una profunda rajadura vital. Tu libro es inquietante, lo que es un elogio. Me conmueven los poemas que me enfrentan al abismo, no los que apaciguan. Eso lo tienes en abundancia: temblor.

Y en este último avanza líneas maestras sobre la tradición que inspira su propia poesía:

> Es evidente que hay afinidad entre nosotros. Compartimos a algunos maestros comunes (Neruda ante todo, aunque quizá también, en algunos momentos, Vallejo). Reconozco que en esta época tan «light» no esperaba encontrarme un joven poeta como tú que apostara fuerte por la poesía de verdad. Tus referentes […] están donde los míos: en los grandes maestros de la vanguardia-postvanguardia […] El mercado de la poesía joven va por otros caminos. Pero nunca confundas al mercado con la literatura. Casi ninguno de los grandes maestros lo hizo: Baudelaire, Rilke, Rimbaud, André Breton, Vallejo (Quizá, ay, nuestro admirado Neruda acabó por caer en la trampa. Y lo pagó muy caro. Desde que se entregó a buscar la admiración de las masas no volvió a escribir un gran libro como «Residencia en la tierra»).

En octubre de 2004, en un correo a Andrés Neuman sobre el prólogo que este ha escrito para la reedición de *No se trata de un juego*, resume en unas cuantas líneas la tesis que defiende en su ensayo de pronta aparición:

> Es natural, mi filiación romántica (vía Baudelaire, cuento fantástico...) es bastante evidente. Para uno es natural escribir de una cierta manera y no

> acaba de reparar con quién tiene que ver. Y sí, lo sublime está en mi poesía (aunque la palabrita me siga sonando pomposa, pero no es eso, claro) por todas partes. Aunque en *Horizonte o frontera* gana terreno lo «siniestro» a lo «sublime», que sigue estando. En todo caso, cada vez tengo más claro que romanticismo, simbolismo, narrativa fantástica y surrealismo son eslabones de una misma cadena.

El surrealismo como último eslabón, la tradición referencial más próxima de cuantas fluyen en su poesía y que encontró un fuerte respaldo en su viejo amigo, el cuentista Ángel Zapata. A propósito de la presencia de esta corriente en nuestro país, Eduardo García dice a Antonio Lucas:

> El individualismo hispano ha sido un lastre que ya va siendo hora. de sacudirse. ¿Por qué ese empeño en reconocer tan sólo influencias de la tradición vernácula? ¿Es mejor proceder de Góngora que de Rimbaud, Baudelaire, Breton...? Todos (e insisto: todos) caen en lo mismo. Como si fuera una vergüenza haber tenido olfato para reconocer que una revolución estética de primera magnitud se estaba produciendo. Todos intentan mostrar que se lo inventaban por su cuenta, o poco menos. Sin embargo, innumerables fuentes revelan lo contrario. Hechos objetivos, comprobados. Lo que no les resta ni un ápice de brillantez. Lorca puede codearse con Breton. Cernuda con Éluard. Alberti con Aragon. Sería ridículo poner en una balanza talentos de tal peso para comprobar quién es voz y quién eco. Todos son voces. Todos hicieron, juntos, una revolución.

En 2005, un año antes del cincuentenario de la muerte de Juan Ramón, intenta impulsar la edición de un libro colectivo sobre el poeta onubense[1]. En un correo a cierto editor deja patente el valor que para él tiene su obra frente a la de otros poetas hispanos:

> Consideramos que Juan Ramón es una figura capital que, sin embargo, ha sido bastante relegada por resultar incómoda a la interpretación «oficial» de la poesía impuesta por la precedente generación. Desde la transición Antonio Machado –poeta de gran valor, por supuesto– ha reinado en solitario (luego se sumó al pódium de la excelencia a Cernuda –pero sólo al menos vanguardista, el que menos me interesa– y más tarde –con bastantes menos méritos– a Gil de Biedma). Así lo impuso en un principio la más fácil asimilación por parte de los nuevos aires de libertad [...]. Creemos que es hora ya de releer a Juan Ramón y poner de relieve su carácter de avanzadilla de la práctica totalidad de las corrientes renovadoras de la poesía española del siglo XX, desde el 27 hasta nuestros días. En él se encuentra el origen de todos los simbolismos, así como de la poesía más próxima a lo visionario.

1. Cabe recordar que el primer premio relevante obtenido por Eduardo García fue el Juan Ramón Jiménez en 1998 por *No se trata de un juego*.

Se refiere, claro está, a *Espacio* y a su etapa final. Y en otro mensaje dirigido a Jaume Pont, adjunto al cual le envía unas fotos de un encuentro de poesía en Córdoba, declara su interés por el postista gaditano Carlos Edmundo de Ory:

> Soy admirador de la obra de Ory. Me interesa su poesía misma y más aun lo que representa: la continuidad con las vanguardias, que a su vez son el origen de la mejor poesía contemporánea. Se rumorea que a Ory podrían darle el Premio Góngora este año. Ojalá. Falta hace que la poesía española reaccione del largo letargo en el que se encontraba.

Observamos, por tanto, que los referentes de nuestro poeta en ese periodo de su vida y de su obra vienen a confluir, ya sea por uno u otro flanco, en lo visionario. Refiriéndose a su ensayo, escribe a Lorenzo Oliván:

> En mi ensayo apenas hago referencias a poetas españoles. No creo mucho en las cuadrillas en conflicto. La interpretación «belicista» de la literatura me pone un poco los pelos de punta. Me parece ajena al auténtico diálogo que se produce entre autores (multidireccional y en diversos planos). Sin embargo, hubo un momento en que tuve que mojarme y señalar algunos ejemplos de poetas a los que mi propuesta de poética se siente afín. Muy pocos nombres. Uno de ellos: José Hierro. Y un libro: el *Libro de las alucinaciones* […]. Lo de la mística lo hablamos un día despacio. A mí no me acaba de convencer ideológicamente […]. Otra cosa es que Juan de la Cruz sea poco menos que Dios padre para mí. Si era un místico…, pues qué se le va a hacer. Me daría igual que fuera heroinómano, fascista o pederasta. Un genio es un genio y sanseacabó. Es probable que el único modo en su época pre-ilustrada de ahondar en la imaginación simbólica a tan abisales profundidades fuera la ascesis mística.

Sin embargo, en otra ocasión, y en dos correos muy similares, Eduardo García escribe a sendos amigos poetas la impresión causada por una llamada telefónica de Gimferrer, cuya estética no está precisamente próxima a la suya.

> La gran sorpresa me la dio el propio Gimferrer, que me llamó dos días más tarde a mi casa. Estaba calentando la comida y casi me caigo de bruces cuando se presentó. ¡No me lo podía creer! Ha sido amabilísimo. Me dio una lección de literatura en toda regla, como era de esperar. Algún día podré decir que una vez me llamó un gran poeta […]. Me produce tantísima admiración, que no me atrevía a dirigirme a él. Es para mí un mito vivo, un gran poeta. Ahora me alegro de haber saltado esa frontera que yo mismo me había impuesto.

Si las declaraciones epistolares del poeta y ensayista respecto a sus tradiciones aportan claves singulares para el conocimiento de su obra, aquellas en las que se posiciona frente a sus coetáneos y elabora juicios sobre la modernidad no son menos esclarecedoras. En un mensaje a Vicente Luis Mora, probablemente su principal interlocutor epistolar de este periodo, se pronuncia en estos términos:

> Ser posmoderno es en cierto sentido inevitable. Lo que no creo es que haya una receta, un conjunto de reglas que cumplir. ¿Neoclasicismos otra vez en la era red? Quizá haya muchos modos de ser posmoderno. A lo mejor hay que empezar a inventar nuevas etiquetas. Bajo la de postmodernidad cabemos muchísimos en sentido amplio, y casi nadie en sentido riguroso. El debate se eterniza sin conducir a casi nada. Lo interesante empieza cuando se localizan dentro de lo genéricamente posmoderno distintas líneas de fuerza. Éstas pueden cruzarse entre sí en distintos autores. Lo que quizá esté periclitando son las periodizaciones y, sobre todo, las clasificaciones. Líneas de fuerza que se cruzan: tal es nuestra época.

Digamos que la posmodernidad suscita recelos en Eduardo García, y probablemente no tanto en el poeta como en el pensador comprometido. En un correo remitido a Ángel Zapata, otro de sus destacados interlocutores, se manifiesta así:

> Últimamente empiezo a tener claro que lo «posmoderno» equivale a una magnífica excusa para sentirse integrado en el sistema. Posmodernidad = pensamiento único, ni más ni menos. Leer a estos sabihondos posmodernos con la pose de estar de vuelta de todo me da ganas de vomitar. Por su boca habla, literalmente, el deseo del Amo […]. No son nuestros cómplices, pues en el fondo son buenos «integrados» […]. Están encantados de vivir con el cordón umbilical pegadito a los medios […]. Su actitud estética es en realidad paralela a la del pensamiento único: esto es lo que hay, y nada puede hacerse para cambiarlo.

Frente a quienes pudieran percibir reticencias de nuestro escritor hacia el cambio de paradigma provocado por las nuevas tecnologías, el siguiente párrafo revela de qué modo enfoca dicho cambio y las oportunidades que ofrece.

> No acabo de compartir tus reparos hacia la red. Por un lado, más vale hacerse a la idea, pues, como bien dices, su avance es imparable. Por otro, creo que no le hace la competencia al papel directamente. Para mí es un medio auxiliar, algo como la prensa. Me conduce a los libros, sin aspirar a sustituirlos. Lo malo sería que la nueva generación se limitase a leer en la red, lo cual sería ya la puntilla para la literatura. Pero no creo, ya ves. Al fin y al cabo, ésta siempre ha sido minoritaria. No lo va a ser más todavía ahora. Además, la red tiene la ventaja de que los letraheridos de siempre encontramos caminos para encontrarnos entre nosotros, pasarnos recomendaciones, localizar libros que de otro modo nunca encontraríamos: eso que llaman «hacer red» (piensa en sus posibilidades políticas, tal y como la experiencia iraquí nos reveló). Es un buen medio para la resistencia, ya sea ciudadana o en nuestro caso, literaria. En las catacumbas de la cultura oficial (como siempre) ahora al menos pueden circular ideas minoritarias para públicos minoritarios.

Sus comentarios epistolares en torno a la poesía actual son escasos. Obviamente, Eduardo García cultivaba el don de la prudencia cuando trataba de referirse

por escrito a sus coetáneos en un ámbito, el poético, plagado de susceptibilidades. Por poner uno de esos escasos ejemplos, en el siguiente párrafo marca distancias frente a una corriente de la que no se siente partícipe:

> Tampoco creo mucho en la llamada «poesía meditativa». Quizá, como soy filósofo de profesión, me da la risa cada vez que un poeta español dice «meditar». En Francia o Alemania meditar es algo hondo, profundo, vigoroso. Tienen una tradición de auténtico pensamiento en la que se forma el común de los lectores. Un poeta es entonces un intelectual; ha leído a Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger…, y no incurre en obviedades que sus lectores no le perdonarían. En España suele reducirse a mencionar la lluvia en los cristales e invocar un rancio «tempus fugit» que a estas alturas nada tiene que ver con la sensibilidad de nuestra época. Con algunas magníficas excepciones, claro. Por ejemplo, *Hormigas blancas* de nuestro amigo Jordi Doce, es un espléndido libro de aforismos, pensamientos, observaciones. Un libro que no esperaba encontrar en España.

Y en este otro hace una breve referencia al prestigio que los poetas cordobeses han alcanzado en el panorama nacional[2], habida cuenta de que en la poesía cordobesa conviven tendencias y grupos muy dispares, tanto estética como generacionalmente.

> La autoexclusión es la peor de las estrategias […] ¿Imagináis la cara que se nos pondría al día siguiente al ver la foto-de-grupo sin ninguno de nosotros? Oficialmente no hay conflicto abierto entre los poetas cordobeses. Y en la práctica a nadie le conviene. Si hay alguna que otra tensión, más vale que no estalle abiertamente. El rótulo «poesía cordobesa» beneficia a todos. Desde fuera se nos ve como un grupo de gran presencia en el panorama nacional. Pues muy bien: dejemos que lo sigan pensando. Y no desdeñemos tampoco la posibilidad de futuras colaboraciones (la vida da vueltas…).

Buena parte de la correspondencia de este periodo está dedicada a su ensayo *Una poética del límite*, escrito entre 2002 y 2003 y publicado en octubre de 2005 con una dedicatoria a Ángel Zapata. Cinco meses antes declara a Manuel Borrás, su editor, en el mensaje al que adjunta la revisión última de su obra:

> Mi incurable perfeccionismo me ha llevado a trabajar duro en el libro en las últimas semanas. Creo que ha valido la pena. Ahora está más depurado en estilo, y el hilo del discurso más perfilado todavía. He evitado en lo posible las reiteraciones […], salvo las imprescindibles, pues el libro gira en torno a un eje que es preciso recordar para que todos los hilos queden sólidamente unidos. En total le he dado tres vueltas completas de estilo al manuscrito cuya publicación aprobaste. Cientos de detalles que de uno en uno no parecen gran

2. El mensaje data de mayo de 2006. Recordemos que la primera edición de *Cosmopoética*, el festival internacional de poesía de Córdoba que cumple ahora su decimoquinta edición, se había celebrado en 2004.

> cosa, pero que todos juntos espero se adviertan en el conjunto. También el capítulo inicial, prácticamente reescrito, y un nuevo apartado sobre la aportación del surrealismo a la poética del límite […]. Al final he decidido no incluir mi capítulo sobre el sujeto. Tenías razón. El libro es poliédrico, pero construido en torno a un eje. El ensayo cierra en tono mayor, con un capítulo que recapitula y profundiza al tiempo que se levanta en expresión. Una especie de coda después de tal intensidad no parece irle bien a la lectura.

La salida al mercado editorial de esta apuesta ambiciosa deja al ensayista, sin embargo, un sabor agridulce: aunque ha sabido vertebrar con gran acierto toda una conciencia estético-literaria, su inconsciente exige por parte de los lectores y de los medios una satisfacción acorde al esfuerzo, y ni unos ni otros se la proporcionan. A comienzos de 2006 responde a José Ángel Cilleruelo en estos términos:

> Supongo que pocos serán quienes den en el blanco como tú. Por ahora me has regalado la mejor lectura que he recibido del ensayo. La mejor, sin la menor duda. Te agradezco la generosidad de tus palabras y el esfuerzo que le has echado. Casi nadie parece dispuesto a meterse a fondo en la lectura de un ensayo sobre poética. Además, cuando enviamos libros de poemas todo el mundo te envía unas amables palabras a vuelta de correo. Basta hojear unos cuantos poemas... y ya está. Pero 280 páginas de ensayo... Habrá que darle tiempo al libro, a ver si hay suerte y va calando poco a poco.

Por esas mismas fechas Antonio Rivero Taravillo escribe en *Mercurio* una reseña sobre el ensayo. Eduardo García le remite un afectuoso mensaje de agradecimiento, aunque expresa cierta perplejidad sobre alguna afirmación de la misma:

> No acabo de entender la frase en la que enlazas mi libro y *La lógica de Orfeo* (que sí tienen, por supuesto, mucho que ver) con «la deriva» de los últimos años de Benítez Reyes, Gallego y Marzal. ¿«Corre paralela» significa que está en una línea similar o que son excluyentes? La metáfora de las paralelas siempre me ha dejado confuso: líneas próximas…, pero que jamás se tocan. Supongo que te refieres a una proximidad. Si es así discrepo amistosamente de tu interpretación. Los autores que citas, buenos poetas todos ellos, tienen mucho de barroco español y más bien poco de romanticismo europeo bien entendido.

El libro es reseñado también por Emilia Lanzas en *Generación XXI*, por Vicente Luis Mora en su blog –la reseña más extensa– y por Prieto de Paula en el número especial que *Babelia* dedica a la Feria del Libro de Madrid de aquel mismo año. Cuatro días después escribe a Alberto Santamaría:

> Me encantó compartir contigo espacio en la reseña de este sábado en *Babelia*. Lo suyo hubiera sido que reseñaran todos y cada uno de nuestros libros por separado, pues lo merecen. Pero, como ya desesperaba de que saliera nada de nada, me encantó saber que no clamamos –al menos del todo– en el desierto.

> Que apareciera en el especial Feria del Libro también es un dato a tener en cuenta. Algo está pasando, algo cambia día a día de lugar o perspectiva. Nuestros libros son testigos de una paulatina transformación. ¡Al fin! Más vale ser optimistas.

José Luis García Martín no llegó a reseñar el ensayo en *ABCD las artes y las letras*, sino que se limitó a referirlo junto con *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*, de Vicente Luis Mora, en una reseña sobre *Poesía sin estatua* de Álvaro García. Eduardo García escribió al crítico del suplemento para agradecerle la referencia, aunque tanto en su mensaje como en el que escribe a Mora, del que se extrae el siguiente pasaje, deja entrever su incomodidad por lo exiguo del comentario.

> No somos «el otro» (la marginalidad, los resentidos…, frente a la «centralidad» de las «poéticas dominantes»), sino que saltamos al escenario para ser «el uno» (los que acabarán por repartir las cartas, planteando el espacio de la auténtica escritura, que no puede ser otra que la no normalizada).

En todo caso, *Una poética del límite* proporcionaba a nuestro escritor una verdadera *auctoritas* en el ámbito de la reflexión y la crítica literaria. En un correo fechado en junio de ese año se lo expresaba así a Andrés Neuman:

> De eso se trata, de ir desplazando la crítica hacia un lugar más ecléctico y tolerante, más abierto a las apuestas que estamos intentando explorar. A ver si nos entienden, Andrés… Si somos una generación tendremos que aportar algo nuevo, sangre renovada, más allá de la fosilizada manera de concebir y analizar la poesía que heredamos de la estilística damasiana.

Entre los poetas-teóricos con los que cruza correspondencia en aquel momento destacan dos, Alberto Santamaría y Agustín Fernández Mallo. En el mensaje que escribe al primero tras recibir un ejemplar de su ensayo *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* –faltaba casi un año para que se publicara *Una poética del límite*–, revela su satisfacción por encontrar compañeros de viaje en lo que él concibe como una renovación de la crítica poética.

> Cada cual desde su personalidad, parece que estamos indagando en territorios próximos. Buena señal. La época nos conduce a inquietudes similares. Me encanta coincidir –¡sin contacto previo!– en ideas, líneas de fuga, horizontes. También me ha encantado descubrir que un joven poeta (y buen poeta, recalco) esté tan interesado en cuestiones de estética y teoría literaria. Creía que estaba prácticamente solo (o casi) en esa búsqueda, pues en España parece que los poetas suelen acercarse a la poesía sólo desde el flanco filológico (la vieja estilística, ya sabes). Encontrarme que arrancas de Harold Bloom y Lyotard, empleando a fondo la noción freudiana de «construcción», es simplemente una gozada para mí. Filosofía y psicoanálisis, las dos fijaciones teóricas que más alimentan al poeta que hay en mí.

El caso de Fernández Mallo merece extenderse algo más, en consonancia con los dos extensos correos que encontramos. Acabando junio de 2006 Eduardo García le escribe presentándose («Le pedí tu mail a Vicente para poder charlar en privado de nuestras cosas sin interferir en el debate colectivo del blog») y buscando su complicidad dentro de las distancias estéticas que los separan.

> Que discrepes con mi libro en muchas cosas es para mí lo más natural del mundo. Los ensayos se escriben para abrir juego, invitar al debate, ponerse colectivamente en camino. Un ensayo busca […] sus interlocutores capaces a un tiempo de nutrirse de algunas de sus ideas, reformulando algunas posiciones propias, así como discrepar de otras. En ambos casos, aunque parezcan contrapuestos, se alcanza el mismo objetivo: poner en circulación las ideas, que son entes orgánicos, vivos, y como tales en devenir, arrojados en pos del deseo, abiertos a su continua revisión, ajuste, desplazamiento… […]. Así que estoy preparado para tus fértiles ideas, tus críticas incisivas… (mientras no se te vaya demasiado la mano y me sienta ya personalmente agredido, claro, que uno tiene su corazoncito: lo que sé no va a pasar, pues no cuadraría con tu actitud habitual). Estoy dispuesto a aprender de los errores e imprecisiones. Así que puede que me hagas un favor mostrando tus reservas hacia lo que no te convenza, si a la vez tienes la generosidad de encontrar puntos de encuentro entre nosotros. Ni que decir tiene que te ofrezco la misma clase de leal intercambio intelectual.

En la respuesta dada cuatro días más tarde por el autor del *Nocilla Project*, se pueden leer, entre otros argumentos, los siguientes:

> Las pegas a las que me refería son cuestiones en las que creo que somos bastante antagónicos. Por ejemplo, hay numerosos pasajes en los que disparas a la razón científica como si ésta fuera culpable de ciertas pérdidas poéticas, pérdidas que podrían englobarse dentro de la categoría del abandono del sentimiento mitológico, etc. Bueno, yo no creo eso en absoluto: si hablamos en general, al margen de la poesía, la ciencia hoy por hoy hace mucho tiempo que ha abandonado la, digamos, razón instrumental, coincidiendo más o menos con la llegada de la posmodernidad. Para entendernos y por abreviar: la ciencia ya no es un Gran Relato[3] […]. Concretando en el impacto de la ciencia en la poesía en concreto, lo que yo defiendo con ese rollo que he teorizado y al que llamo Poesía Postpoética, es que en esta época la ciencia se erige como una creadora de metáforas novedosas, sugerentes y de un pulso totalmente poético. Ha ocurrido en todas las artes, menos en la poesía, que lleva un buen retraso […]. Tú propones, si entendí mal *(sic)*, una fusión o hermanamiento del mejor espíritu de la ilustración y del mejor de romanticismo. Y te doy toda la razón, pero yo pediría un paso más, la superación de ambos, asumiéndolos, para dejar paso a otras resonancias contemporáneas.

3. No olvidemos que Fernández Mallo es, además de escritor, físico de profesión.

La extensa contestación de Eduardo García a finales de julio se cierra con el siguiente párrafo, que resume al aparato argumental desarrollado a lo largo del mensaje y que, en todo caso, busca la conciliación de enfoques tan distintos:

> Recibe mi complicidad en lo que coincidimos como en lo que disentimos. Mientras estemos ambos por la renovación será secundaria la vía que cada cual escoja para emprenderla. Es más, podemos encontrarnos en lo que compartimos. Fíjate que tú intentas una renovación de la poesía desde una actualización epistemológica científica (lo cual me parece simplemente magnífico; llevo años esperando un poeta capaz de emprenderla). En mi caso tal actualización epistemológica viene más del lado de la filosofía y el psicoanálisis que de la ciencia empírica, pero nuestros proyectos se parecen en su orientación teórica. Es como si empujáramos cada uno desde un lado de la jaula. A lo mejor nos encontramos en el aire puro que al atravesarla nos espera.

Pero lo cierto es que la redacción de aquel extenso ensayo le ocasionó a Eduardo García un significativo desgaste: por un lado, representaba una tarea de hondo calado que compendiaba gran parte de su reflexión en torno al hecho poético y con la cual aspiraba a situar su corpus teórico como referente; por otra, el tiempo dedicado a él suponía, según él mismo lo expresaba, arrebatárselo a la escritura de poemas. Pocos días antes de aparecer el libro le dice a José Ángel Cilleruelo en un correo:

> Me acabo de dar cuenta del fenomenal lío en el que me metí con *Una poética del límite*. ¡280 páginas de ensayo sobre poesía! Mirando en Internet he descubierto que lo habitual en estos casos son o bien los ensayos breves o la colección de artículos. ¡Mira que soy bruto! […] Se acabó. Juro darme vacaciones ensayísticas por unos años. Si caigo en la tentación que sea en viajes cortos, que no me chupen la sangre, la vida. ¡Cuánto tiempo perdido para la poesía! Nada menos que dos años. Menos mal que los dos últimos, aunque he seguido retocando el libro, no he parado de escribir. Cada vez escribo más textos para al final considerar publicables muchos menos. Cada libro me cuesta más tiempo y esfuerzo. Eso me pasa por empeñarme en evolucionar, explorar nuevos territorios. Pero es para mí irrenunciable. Escribir para mí no es «producir», sino indagar, explorar. Como ya no me niego a escribir nada que me brote, busco en todos los caminos a la vez y se me pierden por los cerros de Úbeda bastantes borradores. Pienso que así me doy margen para evolucionar, no sé. Cuando acierto me da un gusto que no te quiero ni contar, pero cuando no...

Y al mes siguiente, estando ya el ensayo en las librerías, describe a Vicente Luis Mora los estragos que, de forma paradójica, le ha ocasionado su publicación:

> Debería estar feliz y contento al ver al fin realizado mi deseo, ¿verdad? Pues no. Me estoy viniendo abajo. No tengo ni idea de qué me está pasando, pero voy por ahí hecho un guiñapo […]. Sin lágrimas, sin aspavientos, atravesando un desierto personal e incomunicable. Algo se rompe dentro de mí y no sé qué coño es. Supongo que pasará, pero por ahora lo único que puedo hacer es

> intentar no sufrir demasiado y esperar, esperar, esperar… […]. Quizá sea una crisis de pánico por apostar fuerte en una vía personal que nadie (repito, nadie) comparte en la literatura española. Pero sospecho que esa es una explicación demasiado fácil. Algo ha pasado dentro de mí que no logro entender.

Con la distancia de los años. quizá resulte posible una comprensión que el poeta no alcanzaba. En ese tiempo estaba dando a luz los poemas que acabarían componiendo su obra más reconocida y con la cual obtendría el Premio Nacional de la Crítica en 2009, *La vida nueva*. En cada uno de aquellos poemas Eduardo García entablaba una lucha fecunda entre sus dos instancias, que en términos nietzscheanos cabría identificar como la apolínea y la dionisíaca, la rigurosidad en la factura del poema y la voluntad de proporcionarle alas, el filósofo frente al poeta. En este sentido son significativas las palabras que escribe a Federico Abad en otoño de 2004 en un correo al que adjunta el poema «La paz de las mareas»:

> No te extrañes de nada; me estoy soltando la coleta, desmelenándome vivo, loqueando a placer. Ya no se trata de escribir poemas «bien escritos», sino poemas vivaces, sugerentes. No poemas-reloj, artefactos precisos; sino poemas-árbol, organismos vivos. Así que no te preocupes por «entenderlo» todo. Sus sugerencias funcionan en varios planos, que es lo interesante, lo generador (o eso me parece a estas alturas). Quizá mi experiencia acuática tenga algo que ver con la tuya[4]. El poema parte de ahí y se levanta hacia espacios oníricos o visionarios. Pero la vivencia original ambos la conocemos y a lo mejor te brota la complicidad.

La información se completa en el mensaje de respuesta al de la contestación de Federico Abad, dos días después. García reconoce que está en juego su prestigio en los círculos poéticos dominantes.

> No sé si me alegra o me preocupa que esté todo tan calculado. Me conviene para que no me echen de la «sociedad literaria» española (tan realista ella) hacia la «marginalidad» (vanguardista o irracionalista, se entiende). Pero mis fantasías van por la vía de ir soltando mano cada vez más. Saltos en el vacío no, por supuesto. Pero pasos hacia dentro, por la introspección... ¡todos los que pueda dar! (¡Dichoso filósofo, que no me deja soñar a pluma suelta...!).

Siete meses más tarde, a comienzos del verano de 2005, hace a Roberto Loya una ilustrativa confesión sobre este particular sirviéndose de la metáfora de la máscara:

> Ahora me toca aprender a escribir con la mano mucho más suelta. Y a vivir del mismo modo. Atreverme, por ejemplo, a mostrar mi pena, lo que me falta,

4. Eduardo García había hecho una incursión en la práctica del buceo con botella por recomendación de su interlocutor.

> la ausencia de una pierna perdida en mil batallas… Lo curioso, lo terrible, es que he vivido hasta hace pocos meses sin saber que tenía máscara alguna. Mucho peor, claro, figúrate cómo se me pegaba a la piel del alma. Pero miro al futuro lleno de ganas de conquistarlo. Hacer de cada minuto primavera, germinación. Lo de la máscara post-estructuralista me ha hecho gracia. Je, je. Me cae simpático ese Eduardo García, mientras no se ponga demasiado estupendo con sus cosas. Rizoma. A ver si escribo más, enloquezco un poco, y pienso menos. Quiero que el poeta le gane al filósofo la partida. O mejor, que aprendan el uno del otro y convivan pacíficamente, crezcan juntos. Pero el poeta por delante, que es más sabio en vivir (lo que de veras cuenta). Hacer arte de la vida, no es mal propósito.

Poco a poco nuestro autor va adquiriendo conciencia de que lo que él denomina «rajadura existencial» no es meramente un estado de ánimo, sino el *leit motiv* de la obra que lleva entre manos, una concepción vital y estética a partes iguales. Así se lo expresa a Pablo García Casado en octubre de aquel 2005, en un mensaje cuyo cierre merecería glosarse:

> Otro dato de interés: me inspiro en el psicoanálisis […]. Te lo resumo: El deseo como fuerza impulsora de nuestra vida, como energía vital, solo puede brotar de la falta, la rajadura existencial. Porque nos sentimos seres «en falta» deseamos desesperadamente «llenar» dicha falta. Ese deseo es lo que nos arroja a vivir, nos pone en camino, impulsándonos a emprender mil aventuras: el amor, la escritura, la paternidad… Este libro mío gira en torno (creo) a esa doble vertiente humana: falta y deseo, rajadura y entrega a la vida. Ni que decir tiene que es una cuestión vital (vivida) para mí; no una mera cuestión literaria (retórica). Como el pedazo de poeta que eres sabe de sobra, la literatura o es vida o es un fraude, ni más ni menos.

El envío de poemas del futuro libro va sucediéndose en los meses siguientes. En ocasiones cuesta trabajo saber si el poeta busca una ponderación de sus versos en el amigo al que se lo envía como archivo adjunto o, por el contrario, necesita compartir la euforia que le produce el haber logrado una pieza poética de alto valor. Véase, por ejemplo, cómo se expresa ante Vicente Luis Mora cuando le remite el original de «Las pasarelas del deseo», el poema que acabaría abriendo *La vida nueva*.

> Hay un poema que guardo como oro en paño y me gustaría mostrártelo, a ver qué te parece. Si no me equivoco es lo mejor de lo mejor del libro que estoy escribiendo. Uno de esos poemas llovidos del cielo, esos de los que uno se pregunta cómo es posible que le hayan nacido. De verdad que me parece superior a mis fuerzas, tocado por la gracia, en fin. A lo peor te produzco una excesiva expectativa, no sé. Léelo sin prejuicios, déjalo reposar y vuelve a él. Luego me cuentas. A lo mejor te va bien para la antología. La verdad es que no se lo daría a una revista ni loco, es demasiado avanzar del libro inédito. Poemas así pasan años hasta que nos nace uno. Allá va. Ni que decir tiene que

> es «top secret» absoluto. Un gesto de complicidad entre nosotros: como lo de James Bond, «sólo para tus ojos».

Resulta curiosa la relación afectiva de los escritores con sus obras. Si en «Las pasarelas del deseo» el poeta alberga la certeza de que se trata de un poema intachable, en el caso de «El vacío y el centro» Eduardo García expresa numerosas dudas cuando se lo remite a Ángel Zapata junto con «El retorno»:

> Me interesa sobre todo mucho-mucho tu opinión del segundo *[*El vacío y el centro*, aún sin título]*, que es el que más intrigado me tiene. Es un hijo mío en el que sólo medio me reconozco. A ver si me das luz. Tampoco sabría cómo retocar un texto así, que parece destinado a ser tosco por naturaleza. Es como si el asunto lo pidiera a gritos. No me parece un acierto escribir un poema muy «peinadito» desde un sujeto estallado. Tampoco lo veo bien como está. En fin, que me tiene perplejo […]. Empiezo a pensar que o soy varios poetas (que no creo) o (más probable) no soy ninguno […]. Cuanto menos sé quién soy más a gusto me encuentro en la vida. Fluyendo, vaya.

Para finalizar, se reproduce el texto del correo que envía a Federico Abad recién comenzada la primavera de 2006. El poema referido y que el autor adjuntaba al mensaje no es otro que «El hueco y el impulso». La acepción existencial del «*hueco*» aparece por primera vez en el capítulo final de *Horizonte o frontera* –concretamente en los poemas «Intruso» y «Las puertas»: «Siento a mi espalda / una densa tiniebla, un hueco que respira» y «Siento a mi espalda un hueco impenetrable» respectivamente–, reaparece en «Destino», uno de los poemas publicados en 2006 en *Refutación de la elegía*, y adquiere carta de naturaleza en *La vida nueva*, donde es abordado en ocho de sus poemas.

> Después de tres meses de aridez creativa, me nació este poema el miércoles pasado. Creo que tiene mucho que ver con las conversaciones que compartimos. También con la muerte de mi suegro y otras obsesiones que me persiguen en los últimos meses. Pero sinceramente creo que nuestros últimos encuentros han sido desencadenantes de este poema. Por eso tengo la intención de dedicártelo en mi próximo libro […]. Si lo lees con complicidad, es todo tuyo. Pero si te produce rechazo (lo cual podría ser comprensible, pues es en extremo doloroso), ya encontraré otra ocasión para rendir homenaje a nuestra amistad. Es un mero borrador, pendiente de afinar por todas partes. Nació así, tosco, brutal. Sé que necesita darle muchas vueltas todavía, pero también veo en él una insólita potencia emocional, así que estoy convencido de que puede llegar a ser uno de mis mejores poemas. Considéralo un gesto de complicidad. Cuando hablo del «hueco» no puedo hacer humanamente otra cosa que referirme en primera instancia al mío, pues es el que padezco de primera mano, el que me duele. Pero también al tuyo, al de Rafi, al de las personas que quiero, ante cuyo «hueco» siento resonar en mí el mío propio.

En resumen, el periodo analizado del archivo epistolar de Eduardo García nos desvela aspectos singulares del escritor en uno de los momentos más fructíferos de su carrera literaria. Contrariado por la demora en la publicación de ese texto en el que había cifrado su reconocimiento como teórico[5] y decepcionado por la tibia acogida que tuvo, transita por una crisis existencial que, sin embargo, va a tener como revulsivo uno de los poemarios más celebrados en la poesía española de las últimas décadas. Una búsqueda incesante, la suya, estimulada por la voluntad de *desenmascarar* la realidad a través de la poesía, cuestionando todos los principios –los suyos los primeros– a fin de lograr esa *conciencia simbólica*. Como confiesa a Alberto Santamaría en el penúltimo mensaje de este periodo:

> De lo que se trata es de estar en continua evolución, ¿no? Una poética en marcha para una vida que transcurre. Aspiro a llegar a ser un «aprendiz» con muchísimo camino a la espalda, pero siempre con camino por delante, sin perder el impulso de la renovación vital. Lo contrario («madurar», ser un poeta «consagrado») equivale a fosilización, convertirse en esas momias egipcias de las que hablaba Nietzsche.

Bibliografía citada

GARCÍA, Eduardo, *No se trata de un juego*, Huelva, Colección Juan Ramón Jiménez, 1998.

GARCÍA, Eduardo, *Escribir un poema*, Madrid, Fuentetaja, 2000.

GARCÍA, Eduardo, *No se trata de un juego*, Granada, Maillot Amarillo, 2004.

GARCÍA, Eduardo, *Horizonte o frontera*, Madrid, Hiperión, 2003.

GARCÍA, Eduardo, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

GARCÍA, Eduardo, *Refutación de la elegía*, Málaga, Antigua Imprenta Sur / Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.

GARCÍA, Eduardo, *La vida nueva*, Madrid, Visor, 2008.

5. *Escribir un poema*, publicado en 2000 y reeditado en 2003, poseía rasgos ensayísticos, aunque era en esencia un manual de escritura

Anales de Literatura Española,
number 32, 2020, pages 187-197

Research Article

Unión de contrarios en la poesía de Eduardo García

Union of opposites in the poetry of Eduardo García

Jon KORTAZAR

Authors:
Jon Kortazar
Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea
jon.kortazar@ehu.eus
https://orcid.org/0000-0003-1589-6295

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:
Kortazar, Jon, «Unión de contrarios en la poesía de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 187-197.
https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.12

Funding data:
Este artículo forma parte del proyecto de l Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno Vasco LAIDA (Literatura eta Identitatea) (IT 1397-19), financiado por la Universidad del País Vasco (PPGA 19/27).

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Analizamos una de las claves en la poesía de Eduardo García, la unión de contrarios, utilizando una metodología del análisis semiótico del texto. Partiendo desde el nivel de expresión más sencillo, el nivel forma, el examen avanza hacia la configuración de una estética dual, entre el clasicismo y el neobarroco, para terminar en el estudio de los símbolos que dirigen la lectura ante la unión de contrarios, entre la desesperanza y los signos de una vida nueva.

Palabras clave: Poesía; unión de contrarios; clásico y neobarroco; símbolos de la vida nueva

Abstract

We review one of the keys in Eduardo García's poetry, the union of opposites, using one methodology of the semiotic review of the text. Beginning with the most simple expression level, the shape one, the examination progresses towards the configuration of a dual aesthetic, between classicism and neobarroque, to conclude in the study of the symbols which lead the reading towards the union of opposites, between desperation and the signs of a new life.

Keywords: Poetry; union of opposites; classic and neobarroque; symbols of the new life

Introducción

Quisiera comenzar este artículo con la afirmación de que nunca imaginé que iba a abrir un seminario dedicado a la poesía y a la figura de Eduardo García. Nunca lo imaginé, porque no se me pasó por la cabeza que podía ocurrir un fallecimiento prematuro. Y nunca lo imaginé porque mi acceso a la obra de Eduardo García ha sido el de un lector, avanzado quizás, pero no el de un crítico ni el de un estudioso. Por tanto representó un honor para mí comenzar, ofreciendo una primera aproximación a su poesía, los encuentros en homenaje a Eduardo García, que sin duda nos dan una oportunidad sin par para releer su poesía. Pero antes, debo mostrar mi dolor, porque esta lectura tiene lugar sin su presencia. Por lo que ese honor que se produce al abrir el encuentro está mediatizado por el dolor y diría que este sentimiento es el principal cuando transcribo aquella intervención.

Pórtico

Si alguna razón justifica mi presencia en este homenaje, es probable, aunque no estoy seguro, que sea porque tuve la inmensa suerte de llevar a cabo la última publicación de Eduardo en vida, el último proyecto en el que tomó parte.

En 2015, propuse a Pablo González de Langarika (1947-2016), director de la revista *Zurgai* de Bilbao, la publicación de una pequeña antología de tres poetas cordobeses amigos, bajo el quizás demasiado ambicioso título de *Poetas cordobeses para el siglo XXI*. En realidad era un juego. Me apetecía publicar y traducir al euskara algunos poemas de tres poetas amigos. Sin ninguna pretensión. Se trataba de leerlos.

Realicé una humilde antología e incluí textos de Pablo García Casado, Antonio Luis Ginés y Eduardo García. En realidad era un homenaje a tres poetas amigos, y resulta probable que el título sea pretencioso. ¿Qué sé yo de poetas cordobeses contemporáneos? Solo decía que eran tres los elegidos, pero que podían ser muchos más. No se cerraba la puerta a nadie, aunque fueran tres los que aparecían. Entre ellos, Eduardo.

Le puse una pequeña introducción, elegí unos pocos poemas y la poeta Amaia Iturbide colaboró conmigo en la traducción al euskara de los textos. El proyecto entusiasmó a Pablo González de Langarika y le ofreció uno de los cuadernos centrales de la que luego sería, sin que lo supiéramos, la última entrega de *Zurgai*.

Después todo fue muy triste. Pablo González Langarika falleció mientras preparaba este número, a mí solo me llegó un ejemplar, reclamé algunos para Rafi, para Pablo y no llegaron, hasta que adquirí un par y se los envié a los

autores. Estos días miro la página web de *Zurgai* donde se encuentran todos los números y el que falta es ése, la primera entrega de 2016 en la que están los cinco poemas de Eduardo.

Me temo que ese proyecto me ha traído hasta aquí. Por ello puede ser de justicia reproducir lo que yo decía de la poesía de Eduardo García en ese número casi perdido de *Zurgai*.

> Eduardo García puede ser considerado como el poeta más clásico de los tres aquí traducidos al euskara, con todo el peso que lleva consigo el adjetivo «clásico». Entre vida y muerte, entre noche y luz, entre oscuridad y día, mundo exterior y sensación y sentimiento, el mundo poético de Eduardo García se construye en ese límite inestable de la realidad, que centra el primer impulso en los títulos de sus libros: *Horizonte o frontera* (2003), *Duermevela* (2014).
>
> Como señala el título de su libro más conocido, *La vida nueva* (2008), la mirada renacentista se encuentra bajo su escritura, pero Eduardo García es un escritor que vuelve a las fuentes de la pasión y de la expresión amorosa, por lo que el equilibrio entre una expresión contenida y un sentimiento explorador le lleva a trabajar con elementos contenidos en la forma, pero profundos en la concepción del mundo personal. Temas universales expresados con una voz propia, que va dejando en sus versos marcas de profundidad, con un infinito que se muestra en la vida cotidiana del poeta, que se expresa en formas sosegadas, creadoras de miradas reposadas sobre la sensación de buscar el límite, en un caminar nómada que aparece siempre atento a los pequeños detalles que se abren a mundos internos de profundidad. Eduardo García expresa su mundo interior a través de un paisaje que combina percepción y reflexión (Kortazar, 2016: 42).

Y creo que es de justicia poética, tanto para Eduardo como para Pablo, reproducir aquí una de las traducciones que realizó Amaia Iturbide, justo la del poema «Extranjera» (*Duermevela*: 15). La poesía de Eduardo suena así en euskara:

> **Atzerriko emakumea** // Ez eskatu lipar honi ezer gehiagorik. / Irribarre egin iezadazu lehenengo aldiz / eguna argituko bailitzan. Zatoz. Pausatu zure ezpainak / nire kopetan txoriaren arintasunaz. / Utz iezaiozu zeure buruari hor izaten, hain isila, / arnasa batere hartu gabe. Begira iezadazu / itsasoz haraindiko zure begi ausenteekin, / igurtzi trebe, zurrumurru, agerpen huts. / Geratu pixka bat gehiago, hain atzerritar, / laguntzen duen zure isiltasun hain zabala. / Bat-batean amets txar batetik ni esnatzera / sartuko bazina bezalaxe; / itsasoak zure errautsak / inoiz hilobiratu ez balitu bezalaxe.

Unión de contrarios

Pero una ponencia sobre la poesía de Eduardo García no puede hacerse solo de recuerdos. Por ello decidí trabajar sobre un elemento estilístico que me llamaba la atención en sus textos: la unión de contrarios, la unión de sentidos

contrarios, el abrazo de palabras de distinto significado y sentido. Es probable que la idea provenga del título del libro en el que reúne su poesía. Tuve presente el título de la compilación de su obra: *La lluvia en el desierto*, que tanto me gusta, porque me recuerda al título que otro poeta vasco, mi maestro y amigo Juan Mari Lekuona (1927-2005), puso al suyo, que tuve el placer de editar de manera póstuma: *Ibaiak basamortuan* [*Ríos en el desierto*]. Agua en el desierto en suma, tanto en Juan Mari Lekuona, como en Eduardo García. Era una intuición, pero que podría resultar operativa si el poeta había publicado libros con el título de *Horizonte o frontera*, *Duermevela*, si había llamado su declaración poética *Una poética del límite*. La apuesta de elegir un hilo estilístico, una sola figura, podía ser arriesgada, pero seguro que ganadora. En la decisión del título tuvo que ver el ensayo que, como epílogo, Vicente Luis Mora situó al final de la reunión de la obra de Eduardo, y que se titula precisamente «Horizonte o frontera». Ejemplos todos, al fin, de unión de contrarios.

Escogí como corpus de trabajo dos libros de Eduardo: *La vida nueva* (2008) (a partir de ahora citado como VN) y *Duermevela* (2014) (a partir de ahora citado como D), dos libros que me encantan. Probablemente los elegí porque representan la parte más central de su trabajo poético y el momento en que se produce su eclosión, el momento en que yo veo a un poeta maduro, que comienza a darse a conocer más allá de Córdoba, más allá de Andalucía; que gana premios, el Fray Luis de León, el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. Son sus dos últimos libros exentos.

Quizás también los tuve presentes y quise trabajar sobre ellos, porque llevan dos dedicatorias que me gustan, sobre todo *Duermevela*. En el ejemplar que me envío el texto dice así: «Para Jon Kortazar,/"compañero del alma,/ compañero"./ Te echo de menos/ tu amigo». Y la palabra amigo viene subrayada dos veces. Más tarde vi que ese «compañero de viaje, compañero» estaba entre las dedicadas a Cary: «Compañera del alma, compañera», que era la verdadera destinataria del elogio. Pero no me importó compartir una frase tan feliz.

Son dos libros muy distintos y, desde luego, la importancia concedida a la unión de contrarios es también diferente. Existe, pero en menor medida, en *La vida nueva* y resulta muy importante en *Duermevela*. Aunque debo decir que la clave de interpretación que llevaré a cabo en esta ponencia se registra más fácilmente en *La vida nueva*.

Metodología

Para el examen y posterior análisis de la unión de contrarios utilizaré una conocida metodología. Se trata de la Teoría Semiológica puesta en marcha por A.J. Greimas (1976 y 1982), e implementada por Tzevan Todorov (1973), que

tratan de llegar a un último significado tras el análisis de los poemas en tres niveles: el fónico, el semántico y el pragmático. A decir vedad lo que proponemos se asienta sobre esa basa, pero la adapta a nuestras circunstancias actuales. Para comenzar solo analizamos un rasgo de estilo, la unión de contrarios, y la examinamos también a tres niveles: el formal, el estético y el simbólico.

El nivel formal

Ese recurso de estilo que hemos llamado «unión de contrarios» puede verse en la poesía de Eduardo García muy pronto y a distintos niveles formales. En el primer nivel formal el recurso estilístico aparece en un sintagma, en una frase, en un verso:

> «Mansedumbre hostil» VN: 10. «Todo es ahora y siempre» VN: 19. «Mi casa en el desierto» VN: 26. «El carbón y la espuma» VN: 27. «Yo en la multitud» VN: 29. «Una sola jornada para ver crepitar las estaciones» VN: 30. «Pálpito sin latido, vela floja/ arrugado papel» VN: 39. «En el eco del coro y en el caos» VN: 40. «No existe lo que quiere» VN: 45.

Son ejemplos de *La vida nueva*, donde decíamos que no eran abundantes, pero no cabe duda de que estén presentes. Las oposiciones, los contrarios que se unen son también de distinto signo. A veces solo se contraponen los colores, a veces la oposición es semántica, otras se juega en el mismo sintagma nominal con una unión contradictoria: Vela floja, cuando siempre la imaginamos henchida, o papel arrugado, cuando siempre lo queremos liso, listo para la escritura. O la contraposición es básica y semántica, fuerte como en «Todo es ahora y siempre» o «casa en el desierto».

Otras veces la contraposición, la unión de contrarios aparece estructurando el poema como en «Mis manos» (D: 22).

> MIS MANOS
>
> Mis manos son el filo donde el cuerpo se asoma
> A dejarse poblar **por la sed de la fruta**,
> **El frescor del cristal, la fiebre en los metales**
> **Y la brusca aspereza del ladrillo**.
>
> Mis manos **son la puerta entornada al espacio**,
> **La frontera entre el gozo y las hostilidades**.
> Mis manos **son el puente que conduce a tu piel**
> **Y a la piedra cansada de las cosas**.

En este poema, en el que hemos puesto en negrita los elementos que estructuran el texto, puede observarse que la unión de contrarios se despliega en la primera estrofa en una serie de cuatro elementos que se van agrupando. Mientras que

en la segunda estrofa los contrarios se organizan de forma paralela en torno al verbo «son»; son la puerta y la frontera. Son el puente que conduce a tu piel, y que conduce a la piedra. En este caso, además, las palabras que hacen referencia a límite aparecen de forma numerosa: puerta, frontera, puente…

En un tercer momento la unión de contrarios estructura secciones del libro. En VD (no me olvido de D, libro del que hasta ahora he dado pocos ejemplos) hay un momento en que la unión de contrarios adquiere un protagonismo importante. Se trata de la sección donde aparecen dos poemas contiguos: «Ausencia» (VN: 49), dedicado al amigo Pablo García Casado, de quien se dice en la nota final: «Que me faltó y me falta todavía» y el siguiente titulado «Al Encuentro» (VN: 50), es decir, presencia, dedicado a Rafi, su mujer. Los dos poemas aparecen contrapuestos en el título, pero el final recompone una igualdad, una unidad.

De la forma al sentido

«Ausencia» termina así:

> Solo una cosa es cierta. Nadie puede
> Enseñarle a un amigo el **hueco** que nos deja,
> Comprobar junto a él **cuántos minutos**,
> Qué **eternidad** sin pausa necesita
> Para alcanzar el fondo una palabra.

Y así es el final de «Al Encuentro»:

> Quizá por eso
> Amo tanto la **linde** entre tus labios,
> La húmeda **fisura** de tu vientre,
> **El llanto que te callas**, **tu risa prisionera**,
> El **hueco** que se funde con mi **hueco**,
> **Carne de sueño**, **sombra** que en la noche
> Estalla en **llamaradas** y germina
> En cuerpo que amanece.

La unión de contrarios resulta una forma reiterada que da una intencionalidad clara a este poema. También en «Ausencia» se han dejado para el final los elementos que dan significado a la contraposición de elementos. Lo importante en los poemas es que aparece una nueva línea semántica en torno al hueco y al vacío, y a los límites, rastros semánticos que hemos destacado en negrita.

Y ahora demos un paso más. Hay contrarios sí, pero también hay unión, es decir, palabras que designan un sentido semántico que en la poesía de Eduardo García es clave. Pasamos, pues, desde la forma expresiva al sentido, y en este

punto hay que subrayar en primer lugar la importancia concedida al hueco, la frontera, el borde, el filo, la grieta como punto de encuentro de los contrarios.

Veamos cómo se produce esta unión en un ejemplo, en el poema «Cáscara» (VN: 37):

CÁSCARA

Hablo desde la cáscara, ya al **borde**
Del resquebrajamiento: toco, llamo
Y un **hueco** me responde, nada, nadie,
El huevo malogrado, la cáscara vacía,
La voz que no alcanza merodea
Como un temblor de tierra suspendido
Sin tierra y sin temblor pero a la fuga
Se desliza una sombra, una corriente,
Frágil **filo** de hielo, pinceladas,
Se insinúan al fondo, en el reverso
De la cáscara, **grietas**
En la máscara.

El nivel estético: poeta clásico y neobarroco

Mi (hipo)tesis consiste en demostrar que esta unión de contrarios aparece en el punto primero de la concepción poética de Eduardo García, en su estética. Quizás como anuncia el título de su libro *La vida nueva,* de tan claras resonancias de Dante y del renacimiento, la poesía de Eduardo García puede describirse como clásica, su apariencia es muy estructurada, como pudimos ver en «Mis manos». Puede leerse sin dificultad y entenderse muy claramente. A veces las construcciones imaginativas llevan el sello de un surrealismo, sin que se lleve al extremo, pero en las estructuras todo está medido, y puede seguirse sin dificultad, porque el uso de los verbos, y su función estructuradora del significado de los poemas ayuda mucho al lector. Veamos esta manera de estructurar a través de los verbos que guían la lectura en el ejemplo del poema «Extranjera» (VN: 15).

EXTRANJERA

No pidas a este instante nada más.
Sonríeme al llegar como si amaneciese
Por vez primera. **Ven**. **Posa** tus labios
Con levedad de pájaro en mi frente.
Déjate ser ahí, tan sigilosa,
Sin respirar siquiera. **Mírame**
Con tus ojos ausentes, de ultramar,
Ágil roce, rumor, presencia pura.
Quédate un poco más, tan extranjera,

Tu tan vasto silencio que acompaña.
Como si entrase de repente
A despertarme un mal sueño;
Como si nunca el mar
Hubiese sepultado tus cenizas.

Hay dos recursos básicos de los que se vale el autor. El primero atiende al lugar que ocupan los verbos, siempre a principio de frase, pero con tres imperativos que ocupan el principio del verso: «Sonríeme/ Déjate/ Quédate». Una contraposición entre los comienzos de verso y el final, de manera que «Sonríeme» tiene su par en los dos verbos al final del siguiente verso: «Ven. Posa». Y «Déjate» en el final que marca el verbo «Mírame». La estructura se cierra con un paralelismo; dos versos, dos frases que comienzan con un «Como si». Toda esta construcción verbal atiende a un gusto clásico por el equilibrio estructural.

Pero a la vez, creo que es innegable que existe en la poesía de Eduardo García una veta neobarroca. Hace tiempo que no me sumergía en las páginas de *La era neobarroca*, el muy leído libro de Omar Calabrese. Y en el libro encuentro muchas referencias que me pueden servir para definir la poesía de Eduardo García.

La belleza de los fractales. Me temo que toda su invocación a grieta, frontera… no es más que una definición de fractal. Omar Calabrese define así los objetos fractales:

> En sentido intuitivo se entiende por fractal cualquier cosa que cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada […] Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza: lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros de los quesos gruyeres […] Usualmente se ha considerado que la forma de estos objetos naturales como debida al azar y no previsible, describible o calculable (Calabrese, 1989: 136).

Me interesa el final de la cita: son elementos imprevisibles e incalculables. Lo importante es que todas las referencias a grietas, huecos, filos y lindes, hacen referencias a geometrías variables, no previsibles, de formas que no pueden calcularse. Son fractales que llenan la poesía de Eduardo García.

Evidentemente resulta una poesía con los rasgos de la realidad inestables. Por ejemplo, solo al final sabremos que «Extranjera» es el poema dedicado a una persona muerta:

Como si entrase de repente
A despertarme un mal sueño;
Como si nunca el mar
Hubiese sepultado tus cenizas.

La inestabilidad en la representación de la realidad puede encintarse sin dificultad en la poesía que comentamos. Todo en la sección V, y última, de *La vida nueva* habla de una realidad que puede y debe cambiarse, una voz que desarrolla la idea de la cita de Breton situada a la entrada del apartado: una voz que sueña en unir «acción y sueño». El fuego se expande creando peligros, el ansia de un mañana nuevo renueva la ambición del poeta por «abrir futuro y no hay remedio» (VN: 62), el pianista crea un mundo de deseo en que la realidad linda con el sueño, y el fuego nuevamente en «Nos hace falta arder» (VN: 65-66) despliega las formas de una realidad que palpita, para crear un mundo que nace en forma de entusiasmo (VN: 68).

Omar Calabrese identifica la inestabilidad con la figura del monstruo (1989: 106-116): ¿Cuántos monstruos no existen en la poesía de Eduardo García, cuando lleva la mirada hacia el interior, de sí mismo y de las cosas, y descubre mundos inexplorados y nuevos? Ese fuego al que menciona con abundancia es un objeto fractal e impredecible y es la máscara del miedo y el símbolo de la inestabilidad de nuestra vida.

La aproximación al caos me resulta un elemento importante en la creación de mundos inquietantes en esta poesía. Si tomamos el poema más breve, por ejemplo,

> PRECIPICIO
>
> Soy el que llora en el espejo
> Y el que contempla su agonía
> Nos separa un desierto inagotable (D: 48).

Si leemos un poema extenso, «Infiltrado» (D: 31) o «Extraño en el desván» (D: 32), hay algo extraño y caótico, algo que rompe lo cotidiano y el orden en los textos del poeta. Hay «algo que no encaja», «visto el traje de un muerto», me pongo «la piel desmemoriada» (D: 31), o lo que es más expresivo «hay un cadáver/ tuberías arriba, detenido/ en un rincón remoto del olvido» (D: 32); es decir, existe un caos en la vida cotidiana del poeta, una sombra que le persigue. Hay un caos en la vida. Y el orden estructural del poema incluye en su interior una fuerza y un magma que se propone romper sus costuras.

Omar Calabrese une el concepto de desorden a una crítica al mundo que se quiere ordenado por la ciencia. Y defiende que hay una forma en la contemporaneidad que:

> Consiste en pensar en que los principios de la irregularidad, casualidad, caos, indefinido, dependen del hecho de que la descripción de un fenómeno (y. por tanto,, también su eventual interpretación y explicación) dependen del sistema de referencia en que lo insertamos […] En la ciencia, sobre todo: cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos

> y necesariamente un solo orden de la naturaleza; además, se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistémica simple pueden ser susceptibles de una dinámica totalmente compleja […] Es la dinámica de ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad lo que hoy ha recibido el nombre de *caos* (Calabrese, 1989: 133-134).

La complejidad de la realidad que contempla Eduardo García es lo que da a su poesía la virtud de describir el caos. De partir de un acto trivial, mirarse al espejo y ver en él a quien contempla su agonía. Volver lo simple en caótico, esa es una virtud innegable de su escritura. De manera que los desiertos, esos laberintos naturales, se convierten en su mundo creativo en figuras de un mundo en perpetua exploración, indagación del caos.

Este breve recorrido por algunas características neobarrocas muestra a Eduardo García como un poeta del límite, es decir, también en constante experimentación para desde la claridad, llegar a las fronteras de las realidades.

El nivel simbólico

Llegados a este punto podemos preguntarnos por el sentido último de su poesía. ¿Qué sentido tiene su poesía? ¿Qué dice, qué dice para mí? Puedo volver a leerla, pero siempre me queda la impresión que la unión de contrarios, que me sigue pareciendo la estructura básica de su decir poético, no tiene una solución semántica y simbólica fácil. Existen, pero no son abundantes palabras como «puente», a veces dice «esperanza» o «consuelo».

Pero veamos: la solución es la vida, la vida nueva. La única que ofrece alguna sutura entre ausencia y presencia. La vida como deseo, la vida como erotismo, la vida como solución al juego entre orden y caos. Veamos algunos sintagmas donde aparece esa visión personal y positiva de la vida:

> «La pasarela del deseo» VN: 10. «La velocidad del entusiasmo» VN: 17. «Se es feliz de un modo impreciso y vital» VN: 20. «La aguas de la vida» (VN: 25). El deseo «tienden puentes, reúnen orillas» (VN: 27). «La flecha del deseo» (VN: 29). Romper aguas. La mayor llamada a la vida (VN: 41). «La vida que vendrá» (VN: 41). «Cuerpo que amanece» (VN: 50). «Felicidad sin qué ni fundamento» (VN: 55). «No renunciar al entusiasmo» (VN: 67). «Rumbo al mañana» (D: 17). «Anuncia el alba/ piel adentro» (D: 19). «Digo sí porque el sí es la luz primera» (D: 35). «Un nuevo firmamento» (D: 39).
>
> Por último «A orillas de la muerte/ improvisa la tarde un arrecife».

Leamos nuevamente las cuatro primeras citas y observemos la importancia concedida a los sustantivos: deseo, entusiasmo, felicidad, que dan como última repuesta: la vida. Porque la vida impulsa al poeta a encontrar «La luz en las fisuras, los dones del azar».

Bibliografía citada

GARCIA, E., *La vida nueva*, Madrid, Visor, 2008.
GARCIA, E., *Duermevela*, Madrid, Visor, 2014.
CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
GREIMAS, A.J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.
GREIMAS, A.J. y J. COURTES, *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje,* Madrid, Gredos, 1982.
KORTAZAR, J., «Tres poetas cordobeses para el siglo XX», *Poesía joven, poesía actual*, Zurgai, 2016, 39-58.
TODOROV, T., *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de ediciones J.B., 1973.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Alicante

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en ALE será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras. La periodicidad con la que se publican los números misceláneos es anual. En el plazo de dos meses, la dirección comunicará al autor si el artículo ha sido aceptado o rechazado.

Los artículos originales que se envíen irán precedidos de una página en la que figure el nombre del/de la autor/a o autores/as, su correo electrónico y la institución en la que desarrollan su actividad. También es necesario que los autores indiquen su código ORCID, que pueden obtener, en el caso de que carezcan de él, en la página web: http://orcid.org.

La revista asignará a cada número un código DOI que permitirá localizar los artículos publicados, como el siguiente: DOI: https://doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31

1. Formato de página y estructura

El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en minúsculas con mayúscula inicial. Aparecerá tanto en español como en inglés. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior, centro de procedencia o cargo profesional.

A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en negrita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «Resumen» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «Palabras clave:» (escritas a continuación, en redonda, separadas por punto y coma); con las mismas características anteriores, «Abstract» y «Keywords:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.

El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). Los párrafos irán sangrados con 1 cm a la izquierda, excepto en la primera línea de las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).

2. Formato para citas

Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [sic].

Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).

La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor

de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «passim»: (Silver, 1996: passim). Ejemplos:

> Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).
> Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
> En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
> Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
> Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
> El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez et al., 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].

3. Formato para notas a pie de página

Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).

4. Formato para la presentación de referencias literarias

Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden

alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor.

Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial] (Año), *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos]. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al*. (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y —sin preposición «de»— Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A. (1965), *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá.

Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo] (Año), «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.) (año)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.

Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre (Año), «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos, pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.

Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril.

Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. (1992), *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores.

Abril, J. C. (ed.) (2011a), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.

Abril, J. C. (ed.) (2011b), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno.

Cotarelo y Mori, E. (1914), «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 4-38 y 89-127.

Egido, A. (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.

Egido, A. (1990), «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», Ephialte, 2, pp. 144-158.

Góngora, L. de (1927), *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*.

Henry, A. (ed.) (1989), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Krause, A. (1955), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Leopardi, G. (1989), *Canti*, Milán, Garzanti.

Llanos de los Reyes, M. (2002), «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4; <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].

Maceiras, M. (1985), *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel.

Mary, A. (1947), *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés.

Oliver, A.(1957), «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio, p. 16.

Oteo Sans, R. (1995), «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, pp. I-III.

Robles Vázquez, G. (2006), *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca; 1 CD.

Ros de Olano, A. (1886), *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

Savater, F. (1992), «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica.

Schopenhauer, A. (1993), *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC.

Schopenhauer, A.(1995), *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa.

Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato.

Normas para la presentación de reseñas

Por último, las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro analizado, de la siguiente manera: Apellidos del autor, Nombre. Título. Nombre del editor, traductor o coordinador. Ciudad: Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor de la reseña figurará al final del texto, alineado en el margen derecho y en mayúsculas. La extensión máxima de las reseñas será de tres páginas. Seguirá las normas que se han indicado para los artículos.

El proceso de recepción, gestión y evaluación de los trabajos está libre de cargos para la autoría por parte de la revista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889