

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.rodriguezcalalta@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. *Traspassar 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 a 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 “rationales”» (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-fantasia» 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 primitivos¹. 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 década⁴ 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 *plaque* 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 [...].

Apparentemente –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 Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), que Jaime Gil de Biedma difundió en nuestras letras (Iruvredra, 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, Iruvredra (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 experiencial⁶.

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 angustiaria 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 partírla 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 trape-cista»; «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 (leámos: «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 fantástica⁷. 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 análoga⁹, 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 reconocirme
a pesar de las grietas en mi cara,
a pesar de mi aspecto impropio,
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 existencia¹⁰:

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 sonrío, 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 taur* [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.