

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 huida. 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 desenfadada 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 («Se levantó a las ocho. Hacía frío. / Se tomó su café sin entusiasmo. / Salió a la calle con los huesos tristes»), 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 dudar / 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 sonrío, 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 agradecerse 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;
sorpndemos
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 crujiir
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.