

## Sobre *García* (2015), de Pablo García Casado, y los títulos de sus poemas

Itziar LÓPEZ GUIL  
*Universidad de Zúrich*

*Abstract:* En este artículo, tras exponer algunas conclusiones de un trabajo anterior sobre los títulos en *Las afueras* (1997), se realiza un estudio discursivo de *García* (2015), el último poemario de Pablo García Casado. Se analizan algunos textos significativos, clasificando sus títulos con la tipología de Besa Camprubí y comparando los dos libros de poemas, con vistas a detectar e interpretar una posible evolución en la forma de titular de García Casado.

*Keywords:* *Las afueras*, *García*, Pablo García Casado, Titulología, Títulos de poemas, análisis del discurso, poesía española del siglo XXI

En un trabajo reciente (López Guil 2019), tuve ocasión de comprobar la importancia que Pablo García Casado (PGC) concede a los títulos de los poemas en sus, hasta ahora, cuatro libros publicados: *Las afueras* (1997), *El mapa de América* (2001), *Dinero* (2007) y *García* (2015). Tal relevancia, señalé entonces, resulta común a las dos fases que el propio poeta ha diferenciado en su quehacer creador<sup>1</sup> y está íntimamente relacionada con su peculiar concepto de poesía: sus textos, de corte realista, huyen del lirismo<sup>2</sup>, prestan mayor atención a «la comunicación que [a] la expresividad [...], con devoción por el dato y la exactitud en las formas», buscando «el efecto visual tanto en el aspecto puramente externo de la tipografía como de las imágenes nítidas y precisas que evocan las palabras» (García Casado 1999: 47-50). Su posición –afirma PGC– «no es la de creador absoluto, sino más bien medio. Pero no de “medium” entre las divinas esferas de la poesía y el mundo de los mor-

1 Las dos entregas iniciales (*Las afueras* y *El mapa de América*) conformarían una primera fase de aprendizaje, de dominio de la técnica en función de su mayor eficacia comunicativa: «Hasta ahora era un ciego que acababa de descubrir los colores y las formas, ese mundo cruel y fantástico, obscuro y a la vez maravilloso» (García Casado 2003: 19), señala en una «Poética» de 2003. En *Dinero* y *García*, sin embargo, además de buscar la «Plasticidad, comunicabilidad, obsesiones...», conceptos que aún pueden ser útiles para calificar la poesía que practico», se propone «descubrir el funcionamiento. Atravesar la espesa gelatina que cubre las cosas» (García Casado 2003: 19) o, como dirá en «Colmenas», el poema final de *Dinero*, «Todo lo que ocurre, todo lo que no puedo ver. Esa espesa gelatina que impide mirar más allá de las persianas» (García Casado 2013: 66).

2 Entendido aquí como «aquella poesía que parte exclusivamente del yo» (García Casado, 1999: 47-50). Y en una entrevista con García Cerdán afirma: «A.G.C. Reivindicas una poesía en que el yo se disuelva en otras voces y una poesía en que se disuelvan los límites genéricos. ¿Qué clase de naturalidad es esta? / P.G.C. No es naturalidad. Yo parto del artificio, verosímil, pero artificio. Hacer realismo no es hacer confesionalismo» (García Cerdán 2015).

tales, sino como codificador (intencionado) de un mensaje» (García Casado 1999: 47-50). Se trata de un codificador intencionado para quien, además, el *punto de vista*<sup>3</sup> es tan esencial que suele privilegiarlo con el fin de obligar al lector a ser dinámico<sup>4</sup>, a participar activamente en la construcción del sentido poemático durante el acto de lectura<sup>5</sup>. En el citado artículo, tuve ocasión de confirmar que, en la poesía de PGC, uno de los enclaves favoritos del punto de vista es el título de los poemas, entre otras cosas porque, como sostiene Besa Camprubí (2002), este *peritexto* (Genette 2001: 10) ofrece ya una primera lectura de la composición que designa. De hecho, el título –de los poemas, de las secciones, de los poemarios– es objeto de gran reflexión por parte de García Casado, que parece muy consciente de su capacidad de estructurar el discurso, creando diferentes planos de sentido y dotándolo de dimensiones enunciativas como la ironía, de enorme eficacia comunicativa. Por eso, con una sola excepción (debida a claros motivos funcionales, como veremos), PGC ha titulado siempre todos sus poemas y jamás lo ha hecho al azar: en los 149 títulos de su obra, la relación con el cuerpo del poema es siempre motivada y claramente perceptible para el lector. Esto es, ninguno de ellos pertenece a la categoría «mixtificadores» de la tipología de Besa Camprubí, a saber, aquellos títulos que

[...] hacen fracasar las expectativas del lector respecto de cualquier ilación posible (pero sensata) entre el título y el texto [...] Son títulos que parecen encontrados al azar y, por tanto, producto del capricho: quien hace uso repite así el mismo gesto que, al parecer, dio origen al nombre *dadá* (los dadaístas sostuvieron siempre que lo encontraron hojeando al azar un diccionario francés) (2002: 291).

En lo que sigue, tras exponer algunas conclusiones de mi trabajo sobre los títulos en *Las afueras* (López Guil 2019), que realicé sirviéndome de la tipología creada por Besa Camprubí (2002), procederé a estudiar *García*,

3 «Creo que es el punto de vista y no el énfasis el que puede hacer creíble el dolor en un poema», afirmará en una entrevista con Jon Kortazar (Kortazar 2003: 11).

4 Por eso *Fuera de campo*, el término cinematográfico con el que PGC bautiza la recopilación de sus tres primeros libros en 2013, representa una perfecta síntesis de su poética: habitualmente designa lo que queda fuera del encuadre de una cámara, el conjunto de elementos espaciales y sonoros que forman parte de la escena y no salen en la pantalla, sugiriendo sin enseñar, motivando al espectador a que reconstruya aquello que no se ve para hacerle partícipe activo de la narración proyectada.

5 «JK: Me parece que en su poesía es tan importante lo que dice como lo que calla, en los silencios me parece que se encuentra la base de la estimación que ella produce. / PGC: Construyo el poema desde una perspectiva fragmentaria. Quiero presentar datos precisos a que la carga emocional la pueda fabricar el propio lector con sus emociones. En realidad el poema es solo eso, un lugar por donde discurren los deseos, las frustraciones, la alegría, el dolor. Emociones que no son del poema, que están en el propio lector. Y para ello hay que conceder espacio, silencio» (Kortazar 2003: 11).

analizando algunos textos a mi juicio significativos, clasificando sus títulos y comparando ambos poemarios con vistas a detectar e interpretar una posible evolución.

## I. Sobre *Las afueras* (1997) y los títulos de sus poemas

### I.1. *Las afueras* (1997)

*Las afueras*, el poemario que inaugura la etapa de aprendizaje de PGC, narra la historia de una pareja, desde su noviazgo en el extrarradio hasta su divorcio; una pareja cuyo amor se acaba cuando, tras irse a vivir juntos, se vuelve ‘inmobiliario’, se institucionaliza. El deseo de explorar la periferia en *Las afueras* posee un sentido metaliterario (véase López Guil 2019): la acomodación al canon trae consigo una inmovilidad perniciosa, poco creativa y, para evitarla, es necesario tratar de ir siempre más allá, no cesar de explorar. Así lo pone de manifiesto el nuevo sentido que adquiere, al convertirse en título de la sección postrera, el único poema no titulado de toda la obra de PGC: «estar en las afueras también es estar dentro» (1997: 17). Si al inicio del libro, durante el noviazgo de la pareja en un barrio de los suburbios, el citado poema reivindicaba que la periferia también es parte de la ciudad, más tarde, en tanto que título de la quinta y última sección, posee un sentido ya muy diferente: cuando estar en las afueras significa estar dentro, cuando la vida o la poesía se acomodan y se vuelven rutinarias, canónicas, viene a decirnos el texto, es necesario explorar otras periferias. Por eso la protagonista femenina, en el penúltimo poema («Highway Chile», 1997: 73), conduce un coche por una autopista, buscando otras afueras más afuera aún que las ya conocidas. Su movimiento veloz y lineal contrasta simbólicamente con aquel circular de su exmarido en el último texto del poemario, circularidad que se destaca ya desde el título: «C-121 revisited» (1997: 74). En su postrera aparición, él se limitará a *revisitar* el lugar de las afueras en el que solían aparcar para tener relaciones sexuales antes de casarse. Su inmovilismo resulta asimismo evidente en sus últimas palabras, que son también las que concluyen el libro: «las cosas no han cambiado mucho / desde entonces» (1997: 74). Obviamente ambas trayectorias, la del hombre y la de la mujer, construyen por igual un todo coherente, un poemario que, aunque se sitúa en las afueras del canon, gusta de revisitarlo asiduamente tanto como de renovarlo.

### I.2. Los títulos de *Las afueras* (1997)

Ahora bien, en lo que a los 48 títulos de este poemario concierne, resulta evidente en ellos el afán exploratorio propio de esta etapa inicial de aprendizaje de PGC: su taxonomización con la tipología de Besa Camprubí arrojó

un resultado bastante homogéneo, presentando un número similar de títulos (una decena, aproximadamente) en cada una de las categorías observadas por el estudioso catalán, con la excepción ya señalada de la ausencia total de títulos mixtificadores y la poca ocurrencia de los títulos contrastivos, como veremos a continuación.

Aun cuando el propio Besa admite y advierte que no hay título que no implique un pronunciamiento o una toma de partido, sí señala que existen títulos que no tienen ningún efecto sobre el texto, títulos «en grado cero, porque representan una solución de compromiso entre no titular y titular, entre la ausencia y la presencia de título» (2002: 283); por ello, la primera distinción de su tipología será entre títulos «neutrales» y «no neutrales». Los «neutrales» han representado el canon español hasta bien entrado el siglo xx y, entre ellos, Besa incluye los títulos «que dicen lo que es el texto» (por ejemplo, «Súplica»; o los genéricos como «Soneto»), los que mencionan a sus protagonistas o los que expresan «lo que hace el texto» (por ejemplo, un poema titulado «Preguntando» y que consta de 4 preguntas). Pero Besa también considera neutrales aquellos títulos que retoman un enunciado del texto (una frase, un verso) que tiene valor epifonemático, esto es, un valor temático del que todos los otros enunciados del poema son semánticamente dependientes. En *Las afueras* los 9 títulos neutrales que encontré pertenecen exclusivamente a este último subtipo, es decir, a aquellos que repiten un enunciado del poema con valor epifonemático y de cuya neutralidad me he permitido dudar, pues la reiteración crea un efecto intensificador que no considero del todo «neutro» (véase López Guil 2019).

Los títulos de efecto no neutral comprenden 5 subtipos («focalizadores», «temáticos», «contrastivos», «contextualizadores» y «mixtificadores»), de los cuales el último, insisto, no tiene representación en la poesía de García Casado. Como se puede ver en la Tabla I del Apéndice, los 39 títulos no neutrales se reparten entre las otras cuatro subcategorías de forma equilibrada (aproximadamente una decena por categoría), siendo excepción aquellos contrastivos, de los que solo he encontrado 3.

Respecto a los 13 títulos focalizadores (aquellos que seleccionan o focalizan un elemento del texto, y no son ni epifonemáticos ni contrastivos), existe un grupo nutrido («Código de barra», «Cierre centralizado», «Precontrato», «Paradero desconocido», «Escritura pública», «Desahucio» y «Personal calificado») que se construye como desautomatización, sorpresiva para el lector, de una expresión cristalizada en nuestra lengua coloquial. Dicha desautomatización está subrayando, de forma implícita, la capacidad de la poesía de regenerar el lenguaje cotidiano, desgastado por su uso excesivo, según se da a entender también en este poema de *Las afueras*, de título focalizador (2013: 46):

## LA NAVAJA

las palabras son basura  
 armas gastadas por el uso inofensivas  
 como una navaja de papel de aluminio

En este texto se expresa un juicio negativo acerca del lenguaje común y la desamentización que le impone su reiterado uso: si Quevedo lo comparaba a una capa de pobre llena de mil remiendos, este poema lo confronta con una navaja de papel de aluminio, esto es, que no es eficaz, que no cumple su cometido de cortar. Pero precisamente el propio símil que se emplea para definir «las palabras», por su innovadora plasticidad, establece una clara diferencia con esas «armas gastadas» que denuncia. De ahí que el poema se titule «La navaja», destacando por contraste ese artículo determinado que inscribe el objeto aludido en el terreno de lo prototípico, a saber, en el ámbito de las navajas eficaces: el lenguaje del poema que sigue, parece afirmar el título, sí conserva su capacidad de ser un arma y de herir al lector generándole emociones, a diferencia de la hoja de papel de aluminio de esas palabras que, limadas por el uso, son mera «basura»<sup>6</sup>.

Los títulos temáticos o macroestructurales, aquellos que expresan el tema de un poema siempre que el texto mismo no lo explicita, son, según Besa, «tiránicos, didácticos y represivos, porque dan al lector la interpretación que él solo debería encontrar cooperando con el texto» (2002: 285-86). En *Las afueras* hay 10 y todos ellos funcionan a modo de lema de diccionario que el cuerpo del poema define: el sentido del poema, pues, lo impone el enunciador desde el título, que condiciona claramente la lectura<sup>7</sup>.

Como dije, títulos contrastivos, aquellos que «impugnan la realidad que el texto instituye o pretende instituir» (2002: 285-86), solo hay tres: vienen a ser la contracara irónica de los títulos temáticos, ya que también funcionan como lema de diccionario respecto al cuerpo del poema, si bien en este caso el diccionario sería de antónimos (por ejemplo, un poema que tematiza un infierno vital se titula «Home sweet home»). En consonancia con la poética de PGC, la escasez de estos títulos probablemente ha de achacarse a su efecto poco dinámico sobre el lector, ya que resultan aún más tiránicos que los

6 Véanse, además, las siguientes declaraciones de PGC: «Las palabras son para todos por igual. Y hay que tener una cierta humildad, tanto para no apropiárselas como para no derrocharlas. Hay gente que tiene una auténtica capacidad para escribir y publica un montón de libros pero entiendo que haría falta una cierta ecología; porque las palabras nombran cosas y cuando se nombran mucho, las cosas se desgastan, se estropean, y las palabras de tanto usarlas también se estropean» (Nehuén 2015).

7 Es el caso, por poner un ejemplo, de «Amor»: «una mujer metida siempre en la cocina / siempre con problemas siempre con la regla / la basura no te olvides de bajar al perro // una enfermedad que se cura con los años / una radio que empieza a perder las emisoras / un tren que realiza siempre el mismo recorrido // entre dos ciudades cada vez más alejadas» (1997: 38).

temáticos, pues son doblemente impositivos, sea respecto al referente genérico al que alude el título –y que el lector no halla en el cuerpo del poema–, sea en su exigencia de una lectura irónica del texto.

Por último, hay 13 títulos contextualizadores en *Las afueras*: 7 de aquellos que Besa denomina C1 y que complementan al texto aportando un contexto relevante, sin el cual quedaría inacabado, y 6 del tipo C2 o circunstancializadores, es decir, títulos que suplementan a un texto que sin ellos sería igualmente autosuficiente. Los títulos contextualizadores cooperan siempre con el lector sin imponerle una lectura explícita y, en el caso de los C1, además, le facilitan importantes pistas que afectan no solo a la interpretación del poema que intitulan, sino también a la de todo el macrotexto. Es el caso, por poner un ejemplo, de los dos poemas que cierran el libro: porque no es el cuerpo de la composición sino su título –«Highway Chile» y «C-121 revisited», respectivamente– lo que permite al lector deducir, con ciertas garantías de acierto, el destino final de ambos protagonistas. Es decir, los títulos C1 y C2 colaboran con el lector sin imponerle una lectura, pues le aportan datos –no aserciones explícitas– que lo estimulan en su búsqueda de una interpretación de lo leído en el poema. Precisamente por ello, creo yo, son los más abundantes, ya que, mediante el dinamismo que infunden a su interlocutor, el pacto ficcional se ve reforzado.

## 2. Sobre García (2015) y los títulos de sus poemas

### 2.1. Primera sección de García: «Yo soy mi padre» o la indagación en los mecanismos de empatía en la línea familiar

La última entrega poética de PGC reúne 30 poemas en prosa, 20 en la primera de sus dos secciones («Yo soy mi padre»), y 10 (es decir, la mitad exacta) en la segunda («Turn»). En «Yo soy mi padre» se insiste, desde los paratextos, en establecer, por parte de quien habla, una equiparación entre sí mismo y una figura paterna, sea la propia, sea la de otros muchachos. Porque al título de este apartado inicial, que homologa a un Yo con su padre, sigue, a modo de epígrafe, el verso «*Soy el hombre que vuestro padre fue*», perteneciente al poema «I see the boys of summer in their ruin» de Dylan Thomas (1957: 2 y ss.). El texto del poeta galés destaca la misma sensación de identidad y de otredad que tematizará el Yo de García, si bien con respecto a un grupo de muchachos que, llegado el verano, se prepara para la búsqueda amorosa: su existencia juvenil es percibida como un momento de paso hacia el hombre que serán, el mismo hombre que dice ser el Yo o que fueron sus padres. El poema tiene tres partes: en la primera, el Yo observa a los chicos; en la segunda, se incluye entre ellos y, en la tercera –aquella a la que pertenece el verso del epígrafe–, se identifica con sus padres. La cita de

Thomas, por tanto, anticipa el objeto de indagación explícito de esta sección inicial de *García*: aquello que de continuidad y de cambio, de identidad y de otredad hay en cada ser con respecto a quien le precedió y a quien le sigue en la línea genética.

«García» es un apellido que nombra la línea masculina en la familia del Yo, una línea que, con la paternidad, deja de ser entendida como tal y se vuelve más bien circular en algunos aspectos genéticos que se transfieren a la tercera generación, al hijo del Yo que, a sus ojos, es similar a su abuelo, por ejemplo en la sonrisa<sup>8</sup>. En una entrevista, PGC declara:

En la esfera familiar yo he tratado, digamos, el sentimiento especular respecto a mí mismo. Te pasa un poco que al tener un hijo te ves a ti mismo en tu padre. Yo hasta entonces no era muy consciente de que tenía padre; pero llega un momento que entiendes un poco *los dos lados de la moneda*. Y todo esto tiene que ver con tu identidad, con quién eres tú exactamente. Qué parte de ti está en tu padre; qué parte de ti está en tu hijo. Cómo se relacionan estos dos vectores. Qué hay de cada uno; qué es uno. Son problemas más identitarios, ¿no? Entonces, sí necesitaba involucrarme más, pero en mí mismo, ¿no? Y ahí sí tuve que meterme a fondo y hablar de cosas que para mí han sido dolorosas. La experiencia con mi hijo pequeño, por ejemplo, que la he llevado muy mal al principio (De la Fuente 2015, la cursiva es mía).

La importancia de indagar en este aspecto se ve representada, por ejemplo, en la existencia, en esta primera sección, de varias parejas de poemas –los dos textos inaugurales, titulados ambos «Pesadilla», o «TGD» y «Versus»– en las que se tematiza un mismo argumento (un sueño agobiante y una enfermedad, respectivamente), presentando la perspectiva del padre en la primera composición, y la del hijo, en la segunda. En el primer par citado, PGC vuelve a emplear el recurso editorial que ya había utilizado en *Dinero*, titulado «Profesional» los dos primeros poemas, ubicados en las dos páginas de la primera hoja (García Casado 2013: 123-124). Los dos textos relataban un mismo hecho presentado desde dos perspectivas diferentes que, así, se convertían metafóricamente en las dos caras de una misma moneda: el profesional que despide y el profesional que es despedido. En *García*, el padre y el hijo ocuparán el anverso y el reverso de la primera hoja para representar visual e, incluso, materialmente su identidad en la diversidad y viceversa. En el primer poema se produce un embrague entre el sentido explícito y el figurado al hacerse coincidir el espacio onírico –la «otra dimensión» en la que se ve atrapado el padre (2015: 11)– con el espacio físico del poema en el que está encerrada la voz del Yo, homologándolos. En la segunda compo-

8 Véanse al respecto el poema «Todo sobre mi padre» (2015: 14) y su sentido autorreflexivo en el artículo de Binder & Sabatini (2019), publicado en la sección de tema libre de este mismo número de *Versants*.

sición encontramos un embrague similar, puesto que la pesadilla dura el mismo tiempo que el poema, acabándose cuando el texto finaliza (2015: 12). En ambas dimensiones (la onírica y la poética) se produce una vuelta a la realidad:

#### PESADILLA

El niño se despierta y sale de la cama. El sol es brillante y está todo en silencio. Enciende la tele, una piedra aplasta el cráneo del coyote. Una elefanta enseña los colores en inglés. Un mono astronauta salta de un planeta a otro. Mastica una galleta que ha encontrado en el armario de la cocina, suena el teléfono. El teléfono suena una y otra vez. Dice *mamá* y nadie responde. Una y otra vez *¡mamá!*, cada vez más fuerte, *¡mamá!*, y nadie responde. Entonces la puerta se abre, y despierta.

Al igual que ocurría con *Dinero*, estos embragues iniciales construyen un mecanismo con el que, al quedar equiparados pesadilla y espacio textual, el sentido explícito de la composición adquiere un valor figurado, pues se vuelve predicable del propio poema, obligando al lector a interpretarlo metaliterariamente. A través de dicha estrategia, en estos y otros poemas de *García*, paternidad genética y artística quedan equiparadas: porque el principio de identidad y empatía tematizado en el ámbito familiar es también la base del pacto de ficción que logra que un interlocutor lea un texto y lo sienta como suyo. «[...] *algo que es tuyo pero no te pertenece*» (2015: 11), afirma de los hijos la madre del Yo en el primer poema. Una definición que, de hecho, es aplicable también a la paternidad literaria, tal y como la define PGC en esta entrevista:

Evidentemente; el poema es de quien lo compra, de quien lo lee, de quien lo absorbe. El poema no es tuyo. [...] Si yo escribo el poema y tengo vocación de publicar este poema ya pertenece al lector. Ya no te pertenece ni en los significados ni en los significantes. En los significados porque ya va a ser otro el que lo va a leer, y en los significantes porque el poema ya no está en tu poder. Ya no es tuyo (Nehuén 2015).

En la misma entrevista, además, tratando precisamente de *García*, PGC tematiza el carácter metafórico de la paternidad:

[...] la figura del padre es también metáfora de relaciones de poder, porque revela también muchos miedos contemporáneos. Y porque pone de manifiesto preguntas sobre la identidad, puesto que uno puede ser padre e hijo al mismo. Porque te pareces a tu padre, tu hijo se parece a ti, tu hijo a tu padre... hablamos de sujetos plurales, confundidos, diluidos entre sí (Nehuén 2015).

Y en otras declaraciones, nuestro autor concede explícitamente un valor metaliterario a la figura del padre, refiriéndose con ella a la tradición poética inmediatamente anterior a la suya:

Yo creo que ha pasado el momento de «matar a los padres», entre otras cosas porque esa etapa se corresponde con un aislacionismo cultural en la que tus referentes son tus padres literarios, de los que o bebes o rechazas. Un poeta, en el siglo XXI, bebe de muchas fuentes diversas, de muchas tradiciones literarias y de muchas épocas, y también de otras disciplinas culturales y de ese enorme magma informativo en el que estamos inmersos (Acebes: 2014).

Por consiguiente, la indagación en el principio de identidad que hay en esa línea genética padre-yo-hijo, y que es el argumento principal de la primera sección de *García*, parece poseer también un sentido figurado de carácter metaliterario, presente en el complejo juego de distancias que sustenta el último poema de «Yo soy mi padre», titulado «Lectura con escolares». En él la empatía se genera a través de diferentes estrategias discursivas, siendo la más evidente aquella que finge una identidad entre el espacio textual del poema y el espacio interior del Yo que nos habla en él:

#### LECTURA CON ESCOLARES

Me he sentado en la silla del maestro. Escuchan las palabras de la profesora, mi biografía y un breve comentario personal. Cariñoso, educado, agradecido. Me pregunto para qué me han llamado, cuál es mi aportación a su itinerario educativo. En qué me diferencio de un museo o de una fábrica de gaseosas. ¿Soy también una actividad extraescolar?

Ahora es mi turno. Ahora debo leer un poema de Luis Rosales, este es el *año Rosales*, según mandato del Ministerio. *Ya no es hora de pensar sino de vivir*. Y luego van mis poemas, esa mezcla destilada de fracasos, obsesiones y verdades a medias. Ellos siguen ahí, quietos, como fieras dormidas. Las palmas sobre la mesa, pensando en el fútbol, en su móvil y en los tangas de colores. Y yo hablando del tiempo, de mis náuseas, de mis pequeños naufragios. Hablándoles de la muerte en todas sus manifestaciones.

Si tuviera su edad, si fuera ellos, debería saltar de la silla, derribar la puerta. Salir a buscar ese mundo que me espera efervescente. Pero no lo soy. Pero no lo fui. También como ellos sentí el miedo a lo desconocido. El miedo a no ser escuchado, a no ser amado. Ese miedo les mantiene atados al pupitre. El miedo y su hermana gemela: la obediencia.

Yo también tengo miedo. Por eso sigo leyendo, uno a uno, mis poemas. (2015: 30)

Nótese cómo el poema arranca haciendo coincidir su inicio (y, por tanto, el de su escritura y nuestra recepción) con el de la lectura escolar que tematiza: la voz que dice Yo irrumpe ocupando un sitio tanto en el espacio textual como en el de la clase. Mediante esta sincronía, que consigue equiparar no solo el tiempo sino también el espacio del enunciado con los de la enunciación, se narra buena parte del poema. En los dos primeros párrafos, que constituyen el segmento discursivo A, el Yo relata –alternadamente y con grandes elipsis– cuanto ocurre *dentro* (en el espacio fingido de su intimidad, que implícitamente es el poema) y *fuera* de sí (en el espacio público de la clase): si en el primer párrafo reflexiona sobre el lugar que ocupa y su función con respecto a los escolares (A1), en el segundo, realiza la lectura y observa a sus interlocutores adolescentes (A2). En el tercer párrafo, sin embargo, se produce una ruptura con la sincronía –nos hallamos en otro segmento discursivo, el B1– y el Yo se retrotrae en el tiempo para recordar qué sentía cuando tenía la edad de esos escolares que hoy le escuchan. Por último, la vuelta a la sincronía inicial, en el brevísimo cuarto párrafo, constituye el segmento discursivo B2.

En A1 abundan los endecasílabos, los versos graves por excelencia de la poesía española, representando el orden clásico, canónico, del espacio comunicativo que se tematiza. Porque, en el enunciado, el sitio que ocupa el Yo al iniciarse el texto denota su ubicación en el extremo superior de una jerarquía comunicativa preestablecida (se le otorga un nombre genérico, «la silla del maestro», en vez de asociar el asiento a quien se lo está cediendo, a la «profesora»). Hay, pues, una cierta coincidencia con la enunciación, donde también el Yo ocupa materialmente el extremo jerárquicamente superior del espacio comunicativo ‘poema’, esto es, el verso inicial y habla en 1ª persona (la más empática de todas). Se consigue establecer así una correspondencia sea entre el primer verso y el reducido sitio del maestro, a mayor altura que el de los alumnos, sea entre el resto del poema y la clase: con ella se destaca espacialmente la oposición individuo *vs* grupo (el Yo asume un rol que le cede la profesora, que es la que jerarquiza la comunicación en el espacio-clase, jerarquización que él reproduce en el espacio-poema). En este primer párrafo, por tanto, quedan contrapuestos el espacio público y el espacio interior del Yo (asimilado al espacio textual del poema). Es desde el espacio interior desde el que se nos describe cuanto ocurre en la clase, a la que se dedican apenas las dos líneas iniciales en las que el Yo resume lo que de él dice la profesora sin cederle la palabra («mi biografía, y un breve comentario personal. Cariñoso, educado, agradecido»). Esta contraposición entre la biografía y el comentario personal, nos obliga a deducir que la información biográfica es convencional y se ajusta a los estándares del género, a diferencia del comentario, que merece adjetivación; pero también que cuanto la profesora añade por su cuenta a esta información, con ser personal y afec-

tuoso, es tan previsible, comedido y canónico como la enumeración trimembre con la que el Yo lo valora (sin reproducir su contenido).

Después de que el Yo describa desde *dentro* lo que ocurre *fuera*, pasa a revelarnos lo que piensa en ese instante, todo lo que él se pregunta en ese momento en el que dirige la comunicación a sí mismo –al tiempo que a nosotros, lectores– desvelando sus inseguridades, confrontando esa «biografía» y cariñoso comentario, con su inseguridad interior, a la que concede mayor espacio (3 líneas). De este modo, el texto establece una complicidad con el lector, poniéndolo del lado del personaje locutor, ya que le permite penetrar en el espacio de su intimidad (que solo puede interpretar como sincero), al tiempo que se lo niega a su interlocutor ficticio en el espacio público de la clase, en el que la comunicación está sujeta a convenciones y normas, y no fluye espontáneamente. Como consecuencia, el lector adquiere una posición cognitiva más destacada (y con ella, la capacidad de juzgar), debido a su acceso a una información, pretendidamente íntima y sincera, de la que profesora y alumnos no disponen; una información acerca del propio desconocimiento del Yo de su papel en ese lugar: «Me pregunto para qué me han llamado, cuál es mi aportación a su itinerario educativo. En qué me diferencio de un museo o de una fábrica de gaseosas. ¿Soy también una *actividad extraescolar*?». Como puede observarse, el final de A1 lo constituye una secuencia de tres interrogativas indirectas con las que el Yo progresivamente va tratando de concretar y determinar su papel en la clase, un papel asignado desde fuera («me han llamado»). Hay una progresión evidente: de la abstracción de la primera pregunta, que busca una finalidad para su presencia en la clase, se pasa a ubicar al Yo –en la segunda interrogativa indirecta– en el «itinerario educativo» de los escolares como una parada más del mismo (lo que implica, amén de un sentimiento de cosificación por parte del Yo, la existencia de un plan preestablecido por un tercer agente, esto es, por quienes le «han llamado»). Con la tercera interrogativa el Yo asocia su *ser para los otros* a dos posibles «paradas» de dicho itinerario (un museo, una fábrica de gaseosas): de lo inapropiado de esta equiparación entre categorías tan diferentes (edificios *vs* personas) se deriva una fuerte ironía, e implícitamente queda subrayado el sentimiento de desubicación del Yo del que se obliga al lector a ser solidario. Con la pregunta directa final, la progresión alcanza su cumbre y estalla (lo indirecto se vuelve directo): el Yo se autclasifica absurdamente como una *actividad* y, encima, *extraescolar*. La letra cursiva finge la palabra ajena, un discurso administrativo que lo define inapropiadamente y del que son dueños otros, los que le «han llamado». De modo que mientras que en el espacio público todos parecen guiarse con seguridad en un juego de roles preestablecido, el Yo muestra al lector (paradójicamente) su inseguridad interior respecto a la identidad y la función que los demás le otorgan *fuera*, en su exterior.

En A2 el Yo asumirá la palabra cuando se la asignen («Ahora es mi turno») y la resumirá elidiendo buena parte de su intervención. Este segundo párrafo comienza poniendo de relieve la sincronía ficticia gracias al empleo del tiempo verbal presente y, sobre todo, del adverbio *ahora*, que funciona deícticamente: se finge que coinciden el tiempo del enunciado (el momento en el que se le cede el turno de palabra en la clase) y el de la enunciación (el momento en el que dice «ahora» el poema, el momento de la lectura por parte de su interlocutor). En una proporción muy equilibrada y creando un contraste implícito, el Yo enumerará, en primer lugar, la sucesión temporal de sus intervenciones *fuera* de su conciencia y, en segundo lugar *y dentro* de la misma, lo que él cavila y lo que cree que piensan en ese momento los silenciosos muchachos.

Cuando comienza su turno *fuera*, el Yo nos muestra –dentro de ese espacio de su conciencia que solo comparte con nosotros– su subordinación no solo a la disciplina escolar (pues habla cuando se lo ordenan), sino también a la del Ministerio de Cultura, que regula el orden y el contenido de cuanto dice: «Ahora debo leer un poema de Luis Rosales, este es el *año Rosales*, según mandato del Ministerio. *Ya no es hora de pensar sino de vivir*». Lo absurdo de la regulación de la comunicación por parte del Ministerio se muestra en la obligación de leer a un poeta durante todo un año –y no el año anterior o el posterior– a causa de la fecha de su muerte, no de su mérito poético o, en el caso de esta lectura, de la pertinencia o no de su poesía en la formación de los niños. La cursiva reproduce la palabra ajena, aquí y también en el verso de Rosales que sigue, perteneciente a «Lo que no quieras oír no lo preguntes» (2009: 161), un poema en el que la comunicación entre un Yo y su mujer, ambos ya al final de sus vidas, es demasiado sincera: la situación de quien habla en el poema es justo la opuesta a la de los niños, al comienzo de su periplo vital y obligados a reprimir sus movimientos y palabras, a no ser sinceros. El verso citado (2009: 162-163) por el Yo («*Ya no es hora de pensar sino de vivir*»), propone exactamente lo contrario del rol que el Ministerio decreta deben representar los niños, retenidos en el «pensar» cuando la infancia *pertenece al «vivir»: no* pueden, por tanto, entender lo que se les lee, a pesar de que sea el *año Rosales*. Solo tras la intervención de la profesora y la lectura de Rosales, «van mis poemas», definidos por el Yo como una combinación manipulada de diversos ingredientes en esencia o destilados («esa mezcla destilada de fracasos, obsesiones y verdades a medias»): los dos primeros evocan un malogro y una perturbación anímica, son negativos y presuponen un cierto recorrido vital al que los niños son ajenos; el tercero, las «verdades a medias», implica una insinceridad (una actitud comunicativa que los niños, al reprimirse, también están aprendiendo en la escuela). A continuación, el Yo nos ofrece su pensamiento, presentado como simultáneo a la lectura de sus poemas mediante el deíctico «ahí» («Ellos siguen ahí,

quietos, como fieras dormidas»): la insinceridad de esas verdades a medias que son sus poemas –y que el Yo no nos lee a nosotros–, se hace contrastar con la sinceridad (implícita) de cuanto se nos dice en el espacio fingido de su conciencia (este poema), donde no alcanza a gobernar el Ministerio y la comunicación aparentemente no está regulada. La manipulación del lector es, contrariamente a lo que se pretende, enorme, ya que, obviamente, el texto no es la conciencia del Yo, sino un poema (elaborado también con «verdades a medias»). El deíctico «ahí» no deja otra opción al lector que la de ubicarse en el mismo espacio que el Yo, es decir, en su conciencia, lo que supone otra manipulación extraordinaria de nuestros afectos y nuestra solidaridad frente a esas «fieras» que podrían atacar, pero que no lo hacen porque están dormidas, aburridas de escuchar poemas que, a su edad, no pueden entender. Ahora bien, nótese cómo en los versos siguientes el Yo tratará de realizar con los niños la misma operación que ya ha hecho con nosotros: al imaginarse en su interior (en los próximos versos), al ponerse en su lugar (en la estrofa siguiente), creará una empatía (suya y nuestra) con los chicos que anulará esa percepción inicial de los alumnos como «fieras» virtualmente peligrosas.

Obligados a tener, como presos vigilados, las manos inactivas en sitio visible («palmas sobre la mesa»), el Yo desde su interior imagina (y nos obliga a imaginar) a los chicos en sus reductos interiores, al igual que él también pensando, pero en cosas bien diferentes. Porque para ellos es «tiempo de vivir» y piensan en la vida: «en el fútbol, en su móvil y en los tangas de colores». El componente lúdico implícito en los tres objetos enumerados por el Yo en su interior se hace contrastar con el monólogo deprimente del Yo *fuera*, en la clase: «Y yo hablando del tiempo, de mis náuseas, de mis pequeños naufragios. Hablándoles de la muerte en todas sus manifestaciones». El contraste *dentro/fuera* permite al texto hacernos sentir la misma incomodidad que el Yo al comprobar cuán fuera de lugar están sus palabras sobre la muerte ante una clase ansiosa de vida.

En la tercera estrofa (B1), la simultaneidad con la lectura se pierde y el Yo deja de pensar en sí mismo en ese momento. Desde su experiencia actual pero imaginándose instalado en la edad de sus interlocutores, enumera las tres acciones que «debería» hacer «si fuera ellos» y que coinciden con la enseñanza de Rosales (salir a buscar la vida): «saltar de la silla» (dejar el lugar que se les ha asignado en la clase), «derribar la puerta» (abrir con violencia el espacio que les confina a una comunicación reglamentada y a una instrucción en argumentos que no les interesan), «salir a buscar ese mundo que me espera efervescente». Como puede apreciarse, el Yo opone a la quietud impuesta en el espacio cerrado de la clase, donde se habla de la muerte, el mundo del que se les aleja (el deíctico «ese» muestra media distancia respecto al sujeto) y que les espera bullendo vida, movimiento, ardor. Ese momen-

to de «efervescencia» virtual que se produce a resultas de ponerse el Yo en el lugar de los alumnos, se ve refrenado súbitamente por la vuelta del Yo a su propia realidad actual y pasada («Pero no lo soy. Pero no lo fui»). Porque la empatía sentida es el mecanismo gracias al cual consigue aprehender el motivo por el que los alumnos (y él en el pasado) se someten al orden impuesto: «También como ellos sentí el miedo a lo desconocido. El miedo a no ser escuchado, a no ser amado. Ese miedo les mantiene atados al pupitre. El miedo y su hermana gemela: la obediencia». La empatía, por consiguiente, promueve el conocimiento (el Yo acaba dando una definición de la obediencia) y, gracias a ella, el Yo, en B2, es capaz de identificar el motivo por el cual, pese a lo absurdo de su lectura, continúa adelante: siente miedo, como los chicos, «Por eso sigo leyendo, uno a uno, mis poemas».

Recapitulando lo dicho, podemos afirmar que, al terminar la sección «Yo soy mi padre», el texto poético es presentado como un espacio comunicativo de mayor libertad que la realidad, en el que se desarrolla un proceso cognitivo que, por medio de diferentes estrategias discursivas, promueve la empatía, pone al Yo/tú-lector en situaciones que le desvelan su propio funcionamiento. En el caso del Yo que protagoniza «Lectura con escolares», le evidencia que el miedo y la obediencia son la razón de su persistencia en sus emplazamientos obligados: él en la «silla del maestro», ellos atados a los pupitres. El poema se cifra como una indagación en el origen de esos roles, pero también en el origen de la propia poesía y de los roles de la comunicación poética. Porque el texto que leemos finge escribirse al tiempo que se escarba en ese miedo (aunque no haya sido así, evidentemente); y también porque, al estar ubicado al final de la primera sección, el lector, asimismo, ha realizado la acción de leer uno a uno los poemas anteriores, de modo que le resulta imposible no asociar ambos actos de lectura aún en curso: la pública del Yo (enunciado) y la privada propia (enunciación).

El procedimiento empático que conduce al conocimiento en el último poema de la sección inicial es similar al tematizado anteriormente en los poemas referentes a la paternidad: la asunción de este rol nos lleva a comprender a nuestros padres, pues vemos nuestras semejanzas con ellos solo cuando nos ponemos verdaderamente en su lugar, esto es, únicamente cuando somos también padres. La adquisición de ese nuevo papel nos distancia del que hasta ahora habíamos tenido (el de hijos), y esa distancia es la que nos permite, a su vez, reconocer en nuestra progenie los rasgos que tienen en común con nosotros y con nuestros padres. Al igual que otros textos de esta sección, la más autobiográfica que haya escrito nunca PCG<sup>9</sup>, «Lectura con escolares» ahonda en los mecanismos de

9 Tal conclusión se desprende de algunas declaraciones del autor como, por ejemplo, las que siguen: «[...] yo, que no he sido una persona autobiográfica; en mis tres libros anteriores no lo he sido: he contado cosas que le pasan a la gente, que no tienen que ver conmigo; he escrito

empatía tanto entre el poema y el lector como entre el sujeto biográfico y el texto, ya que, para que las situaciones poetizadas abolan la distancia y causen la adhesión pasional del lector, han de estar, a su vez, equitativamente distantes de quien las emite, no ser exclusivamente personales (por eso, el supuesto espacio sincero de la conciencia del Yo es, irónicamente, otro poema, otra «verdad a medias»)¹⁰.

## 2.1. Segunda sección de *García*: «Turn» o la indagación esperanzada de la empatía como mecanismo de cambio en el ámbito público

El apellido «García», además de la familia del Yo, nombra –según la contraportada– a «[...] millones de personas en todo el mundo. Solo en España la cifra supera al millón y medio» (García Casado 2015). Por tal causa, el libro se presentará como una indagación en esas dos vertientes: la próxima e íntima en la primera sección, y la pública e histórica, en la segunda, titulada «Turn» y presidida por la cita «*Turn, turn, turn*», el estribillo del conocido éxito de Pete Seeger. Su función es la de orientar al lector acerca del intertexto del que procede el título de la sección, proporcionándole la clave de lectura con la que decodificar los poemas que siguen, especialmente el penúltimo,

---

con voz de otros, en voz de mujer; me he puesto incluso yo la voz de unos altavoces de una estación de autobuses... así que imagínate la deslocalización de mi voz respecto a mi biografía personal... Pero llegó un momento en que había situaciones en mi vida personal que a mí me afectaban de una manera demoledora. [...] Evidentemente es más sencillo si trazas cosas relativas a tu biografía personal. Yo lo hice en mi último libro, pero es uno de los escasos momentos en los que te hablo de mi vida personal, de mis experiencias personales. Porque no es mi tema, sinceramente; soy bastante parco en lo autobiográfico» (Nehuén: 2015).

10 Véanse, por ejemplo, afirmaciones como las que siguen: «La autobiografía siempre es falsa. Incluso la mía, que en este caso es muy autobiográfico. Se trata de atraer emociones. O sea yo puedo no haber vivido los asesinatos de los hijos de la madre de Manu, pero si yo decido involucrarme en ese discurso tengo que hacer sentir al lector que se le muere un hijo al lector, aunque yo sea una persona de Andalucía que no tiene nada que ver con esa historia. No tengo que ser yo, sino que tengo que generar; entonces, si yo no soy capaz de generarlo, no estoy haciéndolo bien. / P—¿Porque lo autobiográfico te permitía explorar esas emociones que deseabas generar en el lector? / R—Sí. Pero creo que esto debe ser accidental. ¡A ver! Un cineasta, ya que estamos en la Filmoteca, dirige una película de cine negro. Un *thriller* en el que mueren 60 personas ¿significa que el director de cine tiene mentalidad asesina? Nadie piensa que Francis Coppola sea un asesino, sin embargo en sus películas muere gente a mogollón. Pues, un poeta porque tenga tres escenas de cama, no significa que sea un amante perfecto. Simplemente él cree que con el tratamiento eficiente y efectivo del lenguaje consigue generar un discurso erótico, una emoción, y tú lees ese poema y eso te tiene que erizar. Parafraseando a un indio nativo, me parece que boliviano, “*el poeta no tiene que cantar la lluvia, el poeta tiene que llover*”. El poema tiene que sustraer una emoción amorosa, física, intelectual. Yo creo en las emociones intelectuales. Yo leo a Eco y me produce una emoción intelectual; o a Wittgenstein, y me parece que es emotivo. Hay emociones elaboradas, de segunda generación por decirlo de alguna manera, que sí que emocionan. Y el poeta tiene que trabajar el lenguaje para generar esas emociones en el lector» (Nehuén: 2015).

homónimo de ese *hit* musical y de la sección. La canción de Seeger<sup>11</sup> enfatiza el carácter cíclico del universo y de nuestra existencia (hay un tiempo para todo, hay una estación para cada propósito, reza) y el número de veces que se repite la palabra de su machacón estribillo coincide con el de los fragmentos que integran «Turn», el penúltimo poema del libro. En esta composición cada fragmento textual se corresponde con una época reciente de la historia española, que se presenta como compartida con el lector, puesto que, en los dos segmentos iniciales, el Yo emplea una primera persona del plural de carácter sociativo:

- «I» ha de asociarse a la época inicial de la democracia, un pasado dorado perdido («Éramos felices, teníamos trabajo»);
- «II», con la llegada de la crisis en un pasado más reciente («La fiesta se acabó [...] Y volvimos a ser de nuevo este país que espera un milagro»).
- En «III», el último fragmento, el Yo se ubica en el presente y habla en primera persona del singular manifestando su necesidad de «encontrar un relato, una certeza» para entregar a «mis hijos».

Un relato, por tanto, que permita a su progenie mirar al futuro como él lo había podido hacer en «I»; un relato que gire las tornas y haga realidad ese «Turn, turn, turn» de la canción, cuyas frases iniciales se reproducen al inicio de «III», en castellano y sin cursiva, fundiéndolas así con el discurso propio:

### III

Hay un tiempo para todo, bajo el cielo, un tiempo para cada cosa. Y el tiempo es ahora, y es aquí. He de encontrar un relato, una certeza. No quiero una rendición sin condiciones. Quiero decirle a mis hijos: *aquí tenéis la mañana, es toda vuestra, sin duda os pertenece.*

(García Casado 2015: 46-47)

La cursiva final del poema, al otorgar la apariencia de palabra ajena a las frases que el Yo desea decirle a sus hijos, las convierte en ese relato deseado, al menos dentro del poema. Un relato esperanzador cuya necesidad es para el Yo vital, pues solo desde él puede transformarse la realidad. De hecho, la circularidad de la narración en el fragmento «I» (la época dorada anhelada), que comienza y acaba con las mismas palabras, evidencia un cierto artificio, un esfuerzo retórico por convertir en materia literaria una época que se quiere mítica. Para luchar por recuperar esa Edad de Oro añorada, es necesario un relato que evite la temida «rendición sin condiciones», algo en lo que PGC coincide plenamente con el sujeto poético:

---

<sup>11</sup> Véanse al respecto el poema «Turn» (2015: 46-47) y su sentido autorreflexivo en el artículo de Larissa Binder y Sofia Sabatini, publicado en la sección de tema libre de este mismo número de *Versants*.

Yo sigo siendo un poco *voltairiano*; me parece que las cosas se pueden mejorar. Y es que yo no puedo resignarme. Tengo una responsabilidad con mis hijos y la única herencia que puedo dejarles, aparte del apellido, es una actitud. Yo no puedo entregarle a mi hijo una actitud de derrota (Nehuén: 2015).

Todo ello guarda una estrecha relación no solo con la función que puede cumplir la literatura para PGC (por su capacidad de incentivar al cambio), sino también con los 8 poemas anteriores a «Turn», en los que prima el contenido político. Porque el Yo que en «Yo soy mi padre» indagaba en el principio de identidad y de empatía en su propia línea genética, ahora traslada su interés al dominio público, tratando de empatizar con la «Media España» inmovilista que padece resignadamente la crisis:

[...] quien dice media España puede decir media Argentina, media Bolivia... Quiere decir que tú lo que no puedes es asumir la posición posadolescente de decir que esto no tiene arreglo. Y la única forma de salir de las situaciones difíciles es trabajando, cada uno en su papel (Nehuén 2015).

O con el expresidente José Luis Rodríguez Zapatero el día de la derrota electoral del PSOE (en «Z»), o imaginando la intimidad de una política cesada cuando vuelve a su casa («Ex»). Títulos como «Séneca aconseja a Nerón ante el inminente proceso electoral», al presidir un poema escrito en una clave política y en un lenguaje coetáneos, del siglo XXI, consiguen destacar en la línea histórica de lo público aquello que de común tiene el momento actual con otras épocas pasadas como la evocada por el peritexto (es decir, la misma operación que había hecho el Yo en la primera sección respecto a su padre). En las siguientes declaraciones pueden apreciarse algunas importantes reflexiones de PGC, en primer lugar, relativas al importante efecto de un buen relato (en este caso, relacionándolo con la valoración positiva que la opinión pública tiene de ciertos gánsters); y, en segundo lugar, respecto a su deseo de construir un discurso político esperanzado:

Pero llegó un momento en que había situaciones en mi vida personal que a mí me afectaban de una manera demoledora. La primera, la más pública, era la idea de hasta qué punto la política y el personaje político en España era un personaje absolutamente denostado. La política como tal, ¿no? Siempre se habla de la política para mal. Esto me llevó a pensar: «*Hay que ver los gánsters, qué buenos escritores han tenido, ¿eh?*». Hay películas magníficas en las que uno se enamoraba de los gánsters. Y los convertían en héroes; había una épica... Eran señores cuya única afición era asesinar, matar, crear prostitución y crear situaciones clientelares, y los hemos convertido en absolutos héroes. [...] ¡Es así! Y nos reímos un montón. Y salimos de ver *El Padrino* diciendo: «*¡qué tío; yo quiero ser él!*»... Y sin embargo, un señor que gana un dinero (vamos a ponernos en lo mejor, sin ser falsa ingenuidad) porque se

dedica a la política, a gestionar la cosa pública, en la gran mayoría de los casos, tiene que soportar el sesgo de ser un político, y sólo por dedicarse, en principio, a trabajar para que los demás vivan mejor... Y fue a partir del personaje literario de los políticos que se me ocurrió hacer una lectura de la política, algo menos previsible de la que en un momento dado yo creía que tenía que tener. Es decir, se espera de la política que uno hable mal. Bueno; seamos claros. Cuando desaparece la política llega la economía. Si no hay políticos, hay economistas; y si hay economistas, tú estás jodido. Con los políticos es posible que estés jodido alguna vez, es posible que te engañen, pero lo que sí está claro es que el economista no te va a engañar, te va a joder sí o sí. Y planteando esta historia en la esfera pública personal mía (yo no me dedico a la política exactamente sino a la gestión pública, yo no soy político, soy un técnico que estoy aquí llevando esto) pensé en la idea de cómo el país está avanzando a situaciones muy delicadas. Y yo creo que en un momento de crisis, el discurso político de un poeta también es posible. Y el discurso político tampoco tiene que ser la resignación a que todo va a ser terrible, ¿no? (De la Fuente 2015)

En «Pensando en Cernuda» (2015: 47-48), el poema que cierra la sección y el poemario, PGC vuelve a presentarnos –como en «Lectura con escolares»– el monólogo interior de un personaje simulacro del autor, puesto que lo caracteriza con rasgos autobiográficos propios (como el hecho de tener un hijo con TGD). Y, en este fingido espacio de su intimidad que es el poema, hace confluír todas las líneas trazadas en el libro: la de la familia, la de la política y la de la literatura. En una entrevista, nuestro autor señala que las conexiones que establecerá entre las 3 líneas se desvelaron en él a través de un proceso empático generado por la lectura de una biografía de Cernuda. La soledad del autor de *La realidad y el deseo* fue la que le llevó a establecer el puente con su hijo y, como se lee hacia el final de sus declaraciones, con la propia España:

[...] El caso de Cernuda... es que yo me quedé muy pillado con la biografía de Antonio Rivero, porque aunque todo el mundo sabe que lo pasó muy mal pude descubrir hasta qué punto lo pasó mal, hasta qué punto estuvo solo y exiliado de sí mismo [...]. / P—¿Y el motor que te ayudó a conectar la vida de Cernuda con la de tu hijo (en el poema «Pensando en Cernuda») fue su soledad, su abatimiento? / R—Sí. De tu hijo lo único que quieres es que no sufra. Y lo que nos dijo el médico fue maravilloso: «Nada es definitivo. No se resignen a que su hijo va a ser autista». Los seres humanos tenemos la enorme capacidad de transformar nuestra realidad y yo creo que la realidad está para cambiarla. Tanto la realidad personal como la política. Y si tu hijo tiene un problema tienes que intentar arreglarlo y no resignarte. Se trata de que tú tienes que luchar día a día para que tu hijo no sea un problema para sí mismo fundamentalmente. Para que tu hijo no sea el peor enemigo para sí mismo, como lo fue Cernuda. Y que no te quedes anclado en la melancolía

de lo que no pudo ser. / P—Y más que ver a tu hijo te estabas viendo a ti mismo frente a esa situación... / R—Sí, y lo que yo me estoy diciendo es «no quiero que le pase esto. No quiero que mi hijo sea un extraño de sí mismo». Y por supuesto, y en esto he sido decididamente militante, estoy absolutamente en contra de la melancolía y muchísimo más de la melancolía anticipada. Es decir, la melancolía está para el que se la pueda pagar. Si te puedes pagar la melancolía, estupendo: porque vives de puta madre y te mantiene tu madre, lo que sea. Los currantes no podemos ser melancólicos, y sobre todo cuando tienes una situación que abordar inmediata, urgente, como es tu hijo o, en el caso social, cuando es tu país el que está en juego. España no se puede permitir el lujo de ser melancólica o ser adolescente (Nehuén: 2015).

El poema presenta dos macrosecuencias discursivas: la primera, que llamaremos A, abarca desde el inicio hasta «y por los nietos de los inquisidores», mientras que la segunda (B), se extiende desde «Estoy pensando en todos los que viven a costa de Cernuda» hasta el final:

#### PENSANDO EN CERNUDA

[A1] **Estoy pensando en Cernuda** mientras veo a mi hijo correr solo por el patio del colegio. Corriendo y saltando entre otros niños, acosado por enemigos imaginarios, como un personaje de videojuego. [A2] **Estoy pensando en Cernuda**, paseando por Sevilla, joven y elegante, salpicado de barro por niños predelincentes. Señalado por señores cuyos nietos hoy defienden la *Marca España*. **Estoy pensando en Cernuda** saliendo hacia el exilio, con la triste elegancia de un dandi arruinado. **Estoy pensando en Cernuda**, solo, en el cuarto de un *college*, desnudo, sin teléfono, sin página gay de contactos, sin porno por internet. Escribiendo cartas de amor a amigos imaginarios. **Estoy pensando en Cernuda** demasiado triste para masturbarse. **Estoy pensando en Cernuda** cruzando los Estados Unidos, buscando un lugar frente al Pacífico, soñando un regreso imposible. **Estoy pensando en Cernuda** leyendo las cartas de los amigos de Córdoba, también perseguidos con piedras, pájaros en la noche, expulsados entonces también a la costa y hoy bajo palio, babeados por señoras de alto copete, por sus nietas y por los nietos de los inquisidores. [B1] **Estoy pensando en todos los que viven a costa de Cernuda** y de otros pobres diablos. Chejov, Vallejo, Kavafis. **Estoy pensando en Cernuda** y pienso en mí mismo, y me pregunto si es verdad que los muertos escuchan lo que dicen los vivos. Y si es verdad sería el momento de guardar silencio. [B2] Pero no puedo, hoy no puedo, hoy necesito hablar, hablar muy alto, **porque estoy pensando en Cernuda** mientras veo correr a mi hijo solo por el patio. Y quisiera detener la tristeza con las manos. Que no le tiren piedras, ni le manchen de barro la camisa, ni le acosen enemigos imaginarios. Que no le escupan niños predelincentes. Que no lo echen de España.

(García Casado 2015: 47-48, la letra negrita y los paréntesis cuadrados que marcan los segmentos discursivos son míos).

En las dos primeras frases (A1), se escenifica el momento en el que en la mente del sujeto poético –desde donde supuestamente nos habla– se establece la conexión entre Cernuda y su hijo a través de la visión de la soledad del pequeño en el patio del colegio: «solo [...] acosado por enemigos imaginarios, como un personaje de videojuego». Al igual que en «Lectura con escolares», el Yo finge una sincronía entre el momento que piensa y el que observa a su hijo jugando; entre los tiempos en que ocurren las cosas *dentro* y *fuera* de sí mismo; y, de resultados de identificar su espacio interior con el del poema, entre el instante en que sucede el enunciado y aquel de su enunciación. Las palabras con las que se relata el aislamiento del pequeño implantan una cierta circularidad con respecto al inicio del libro, porque recuerdan las de «Pesadilla» (II), el poema liminar, donde el Yo-padre sueña que ve a sus hijos en «una ciudad futura, de seres crueles y biónicos» y él no puede «hacer nada» porque está «atrapado en otra dimensión». Estos «enemigos imaginarios» con los que se relaciona el niño enfermo de TGD (en vez de con sus compañeros de patio), comparten su condición ficticia con los amigos a los que escribe cartas de amor Cernuda en su exilio inglés, según se dice en A2, la segunda microsecuencia discursiva: la incapacidad de relacionarse y la imaginación como escape de la realidad construyen la conexión explícita con la que los pone en relación el sujeto poético.

Ahora bien, si en A1 la afirmación inicial («Estoy pensando en Cernuda») conectaba la figura del poeta del 27 con la visión externa y en presente del niño («mientras veo a mi hijo»), su séxtuple reiteración en A2 servirá para intensificar su empatía y la nuestra con el sujeto del que se habla ahora en lugar del niño (implícitamente tan indefenso como aquel). Porque, en nuestra calidad de testigos-lectores situados en el espacio ficticio de su conciencia, «contemplamos», siempre narradas en presente, un rosario de imágenes que, a modo de fotos, cruzan su mente y resumen, en un orden diacrónico, la desgraciada vida de Cernuda. En ellas, además, hay una evolución desde una percepción externa del poeta a otra claramente íntima e interna, para después continuarse con evocaciones de Cernuda que implican una aprehensión desde el exterior, si bien muy cercana. Y así, se comienza en España, con las agresiones homófobas durante la juventud del poeta sevillano y con su exilio: «Estoy pensando en Cernuda...

–salpicado de barro por niños predelincentes. Señalado por señores cuyos nietos hoy defienden la *Marca España*».

–saliendo hacia el exilio, con la triste elegancia de un dandi arruinado».

Las imágenes del doloroso aislamiento de Cernuda en Inglaterra –justo aquellas que el Yo conecta con su hijo implícitamente, gracias a la misma condición imaginaria de sus interlocutores: enemigos ficticios para el hijo, amigos que no existen para Cernuda– implican una instancia narradora emplazada primero en la intimidad del personaje y, finalmente, en su inte-

rior. Es decir, omnisciente, pues conoce que su grado de tristeza es tan alto que le impide incluso masturbarse. El lector puede observar aquí hasta qué punto la continuada represión ejercida desde fuera ha conseguido, a estas alturas de la vida de Cernuda, minar su intimidad afectando a su sexualidad: «Estoy pensando en Cernuda...

–solo, en el cuarto de un *college*, desnudo, sin teléfono, sin página gay de contactos, sin porno por internet. Escribiendo cartas de amor a amigos imaginarios».

–demasiado triste para masturbarse».

La tercera fase del periplo vital cernudiano nos lo presenta en el exilio americano, buscando aún un lugar donde vivir, y soñando con lo imposible: el regreso. La última imagen alude a un momento histórico posterior, esto es, la lectura de las cartas de los poetas del grupo *Cántico* proponiéndole el homenaje que efectivamente la revista le dedicó en 1955: «Estoy pensando en Cernuda...

–«cruzando los Estados Unidos, buscando un lugar frente al Pacífico, soñando un regreso imposible».

–«leyendo las cartas de los amigos de Córdoba, también perseguidos con piedras, *pájaros en la noche*, expulsados entonces también a la costa y hoy bajo palio, babeados por señoras de alto copete, por sus nietas y por los nietos de los inquisidores».

Esta última podría haber sido una escena finalmente feliz, si no fuera porque con ella se recuerda cómo vuelve a repetirse, sobre una generación posterior de poetas, la misma represión que le había hecho exiliarse a Cernuda. Las víctimas ahora pertenecen al conocido grupo poético cordobés formado por Juan Bernier, Ricardo Molina, Julio Aumente, Mario López y Pablo García Baena, todos ellos homosexuales con excepción de Mario López. A esta segunda represión aludió García Casado en una entrevista de 2012 –y, por tanto, varios años anterior a *García*– concedida a raíz de su participación en una petición pública de varios poetas cordobeses para que le fuera concedido el Premio Cervantes a Pablo García Baena:

«Como lector», asevera Pablo García Casado, «he aprendido mucho, desde la distancia estética, que es como más se aprende, teniendo en cuenta que los poemas de los primeros 80 fueron quizá premonitorios de una poesía que tardaría en llegar a España algunos años». En cuanto a su relación con Córdoba, continúa, «yo siempre recuerdo el poema *Birds in the Night* de Cernuda, de cómo alguien que prácticamente se tuvo que exiliar de su ciudad regresa ahora con los parabienes de quienes lo expulsaron. Un exilio dorado, dicho por el propio Pablo, a Málaga, a esa loca Málaga de los 70, mientras aquí quedaba, en un exilio interior, Juan Bernier» (Asensi 2012).

En el citado pasaje de «Pensando en Cernuda», la letra cursiva marca como palabra ajena lo que constituye una traducción literal del cernudiano «*Birds in the night*» (1988: 332), compuesto en 1954 y cuyo intertexto es, a su vez, el poema homónimo de Paul Verlaine (1891: 33 y ss.). El texto francés, lleno de reproches y en primera persona, fue escrito en Bruselas a raíz de la visita que le hizo a Verlaine su esposa Mathilde, tras la turbulenta historia de amor de este con Rimbaud. En el texto cernudiano, escrito en tercera persona, se critica la hipocresía de quienes colocan una placa en la casa donde vivieron Verlaine y Rimbaud en Londres: transcurridos los años, embajadores, representantes de organismos oficiales y personajes altoburgueses se apropian del éxito poético de los dos creadores, cuya relación, antaño causa de su escándalo y condena, es desvirtuada, ya que silencian su naturaleza homosexual (y las duras consecuencias –dos años de cárcel y una vida errática– que tuvo para ambos). El poema de Cernuda se cierra así:

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?  
 Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable  
 Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,  
 Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita  
 Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno  
 Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.  
 Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla.  
 (1988: 333-4)

Pues bien, en la macrosecuencia A de nuestro poema, el Yo no solo establece la conexión que hemos visto entre su hijo y Cernuda en tanto que víctimas. También perfila una línea de continuidad, incluso familiar, entre los verdugos, a saber: son señores y «señoras de alto copete» las que vilipendiaron a Cernuda en Sevilla y, una generación más tarde, a los poetas del grupo *Cántico* en Córdoba. Esa línea se prolonga hasta la actualidad del Yo: porque en Sevilla los nietos y nietas de quienes señalaron a Cernuda «hoy defienden la Marca España» y «se sientan en butacas capitulares». Y, en Córdoba, los integrantes del grupo *Cántico* vuelven a ser *pájaros en la noche*, ya que les ha ocurrido mismo que a Verlaine y Rimbaud o al propio Cernuda, y sus acusadores, años más tarde, reaccionan con la hipocresía denunciada por Cernuda y los llevan «hoy bajo palio, babeados por señoras de alto copete, por sus nietas y por los nietos de los inquisidores». La alusión al catolicismo y a su Iglesia a través del espacio, con la mención de las «butacas capitulares» que ocupan las nietas en Sevilla, el «palio» o la función de «inquisidores» de los abuelos cordobeses, denuncia implícitamente la complicidad de la jerarquía eclesiástica con el franquismo y su papel activo en la persecución de la homosexualidad (una nueva hipocresía, dado el empeño de altos cargos eclesiásticos en silenciar los numerosos casos de pederastia,

actualmente denunciados, que implican la condición homosexual de muchos religiosos españoles que, a diferencia de los gays represaliados, fueron delinquentes sexuales). Por otro lado, cabe señalar que la «*Marca España*» es una política de estado que favorece el nacionalismo castellano (frente al de otras naciones españolas), que fue creada por el gobierno reaccionario de Mariano Rajoy en 2012 y que está dirigida por Carlos Espinosa, Marqués de Salvatierra y empresario. La identificación de España con una marca comercial, cuyo emblema es una E, y con esta política reaccionaria, ha sido criticada implícitamente en el cuarto poema de la sección «Turn», cuyo título temático «E» funciona como lema de diccionario al que sigue el poema, a modo de definición:

E

Ser *español* sin estridencias. Amar la lengua, no usarla como arma arrojadiza. Entender los afectos como algo personal e intransferible. Y la puerta siempre abierta, o al menos entornada. Sanidad, educación, servicios públicos: eso es la patria. Y pagar impuestos. Y vivir y dejar vivir (2015: 42).

El poema –a través de la frase «eso [y no lo otro] es la patria»– se construye como una redefinición del concepto de patria propio de quienes promocionan la E de la *Marca España*, esto es, los acólitos del gobierno de Mariano Rajoy y su Partido Popular. La nueva definición corrige la propuesta de cierto nacionalismo español recalcitrante, excluyente, homófobo, destructor del estado de bienestar mediante la privatización de los servicios públicos, evasor de impuestos... Un nacionalismo que, desde sus orígenes franquistas, no «deja vivir» a quienes no comparten su visión de España, de la familia o del amor. El texto de García Casado, por tanto, rescata del sectarismo esa E indebidamente empleada y designa con ella otro referente, la otra España que coexiste con aquella: la España que paga sus impuestos, progresista, plurinacional e igualitaria. Porque para PGC,

Las palabras son muy importantes. Las palabras son un préstamo que nos da el mundo, que nos da la sociedad. Las palabras estaban antes de que yo naciera y seguramente cuando ya no esté seguirán vivas. Entonces me fastidia mucho la apropiación indebida de las palabras. Palabras como país, patria, árbol; me fastidia que se las apropie la gente (Nehuén 2015).

La macrosecuencia B de «Pensando en Cernuda» se inicia con un significativo cambio en la frase que hasta ahora se había repetido de forma idéntica en A: «Estoy pensando en todos los que viven a costa de Cernuda y de otros pobres diablos. Chejov, Vallejo, Kavafis». Como puede apreciarse, las conexiones que el Yo trazó en A dibujaron dos líneas genéticas diacróni-

cas que designaban individuos de dos Españas opuestas que perviven, una de las cuales en el pasado no *dejó vivir* a los diferentes (Cernuda, el grupo *Cántico*), pero hipócritamente alabó su éxito poético *a posteriori*. En B1 el Yo situará ambas líneas en el contexto literario: en la de los opresores incluye ahora a cierta crítica literaria «que vive a costa» de los escritores y que, a propósito de *García*, define así en una entrevista:

Sí, y quien dice media España puede decir media Argentina, media Bolivia... Quiere decir que tú lo que no puedes es asumir la posición posadolescente de decir que esto no tiene arreglo. Y la única forma de salir de las situaciones difíciles es trabajando, cada uno en su papel. El filólogo por ejemplo, justificando su sueldo trabajando de forma responsable; no estudiando a un poeta barroco de tercera. ¡Comprométase con su tiempo, coño! Preocúpese por trabajar la poesía contemporánea y, si no le gusta, critíquela. La única exigencia es que trabajen (Nehuén 2015).

A la otra línea, a la de los progresistas y *diferentes* (entre los que el Yo en A incluía a su propio hijo), suma ahora a «otros pobres diablos» escritores progresistas, «babeados» *post mortem*, como el filantrópico Chejov, el Vallejo que muere de paludismo en la miseria o el homosexual Kavafis. Y también se incluye a sí mismo, introduciendo en cursiva el primer verso del fragmento «*Birds in the night*» que reproduzco más arriba: «Estoy pensando en Cernuda y pienso en mí mismo, y me pregunto si es verdad que los muertos escuchan lo que dicen los vivos. Y si es verdad sería el momento de guardar silencio».

Un verso que debería obligarlo a él también a un silencio respetuoso, pero que no tiene tal efecto porque, como dice en B2, necesita hablar muy alto, ya que, al establecer la conexión entre Cernuda y su hijo, teme que la historia repita el ciclo; que el pequeño, en tanto que diferente, reciba el mismo trato inhumano que Cernuda por parte de quienes, a lo largo de la historia, no suelen «dejar vivir» y se apropian, verbal y materialmente, de España:

hoy necesito hablar, hablar muy alto, porque estoy pensando en Cernuda mientras veo correr a mi hijo solo por el patio. Y quisiera detener la tristeza con las manos. Que no le tiren piedras, ni le manchen de barro la camisa, ni le acosen enemigos imaginarios. Que no le escupan niños predelincentes. Que no lo echen de España.

Si el Yo no guarda silencio, si el Yo simulacro del autor habla muy alto (con un volumen que llegue a muchos interlocutores); si se pronuncia a través de este poema a raíz de conectar, de nuevo, a Cernuda con su hijo, es porque se teme que el pequeño corra el mismo destino, es porque «quisiera

detener la tristeza con las manos». «Tristeza» designa aquí, metonímicamente, la desgraciada vida que, con su represión política y sexual, la otra España le impuso a Cernuda (a juzgar por cuanto sigue). El acto de pararla con las manos remite a ese «hablar muy alto» escribiendo este poema, en tanto que texto que busca tanto incitar a la empatía como advertir del peligro de que el ciclo se repita. Nótese cómo en B2 las represalias previstas para el hijo por ser diferente mezclan los efectos de su enfermedad (ese acoso de enemigos imaginarios) con las vejaciones sufridas por Cernuda, recreadas con ciertas variaciones (el barro ahora cae en su camisa y los niños predelinquentes le escupen), y terminan deseando que no sea expulsado de su país.

Permítaseme señalar, por último, cómo visualmente sí se consigue representar esa acción de «detener la tristeza». Porque la voz «España», al ser la postrer palabra del poema y del poemario, establece un límite, una frontera textual. Una frontera que marca un espacio poblado de letras a su izquierda y un espacio en blanco a su derecha. En tanto en cuanto el hijo nombrado permanece en el lado izquierdo, en el espacio textual (asimilado al territorio español), el poema consigue detener su expulsión, mantenerlo dentro de sus márgenes, evitando figurativizar ópticamente su posible exilio. Con este final que equipara implícitamente España con el propio libro, «Pensando en Cernuda» no solo posibilita la empatía del lector al homologar el espacio textual del poema con la interioridad del Yo; también termina ofreciéndole un relato esperanzado, una España con memoria histórica que engloba y acoge a todos, en la que caben los *diferentes* como Cernuda o el hijo del Yo. Y este relato esperanzado constituye la alternativa ideológica que se ofrece ante la ciclicidad con la que la línea de los represores se empeña en no «dejar vivir» a media España. *Desde la memoria empática, esperanza*: esa es la respuesta dinámica de *García*, un hermosísimo libro de poesía en el que, a la habitual eficacia de la palabra de PGC, se suma ahora una invitación a posicionarse sin ambages frente a la amenaza del totalitarismo neofascista que, por el contrario y como señala el filósofo Jason Stanley (2019), se alimenta del resentimiento.

### 2.3. Los títulos de los poemas de *García*: predominio claro de los títulos temáticos como forma de guiar la interpretación del material poético autobiográfico

Según se ha podido comprobar en las páginas anteriores, el empleo de los mecanismos de empatía en la primera sección de *García* permitía al Yo un mejor conocimiento de los distintos roles de la línea abuelo-padre-hijo y, metaliterariamente, la profundización en entendimiento y manejo de las distancias del eje autor-texto-lector; en la segunda parte del poemario, la aplicación de dichas estrategias discursivas en la poetización del ámbito público perseguía, en última instancia, construir, desde el conocimiento,

un relato esperanzado que incitase al dinamismo (poético y político). Pero también a un mejor discernimiento de los roles históricos, alertando contra quienes cíclicamente no han dejado vivir a los *diferentes* (entre los que se incluye el Yo con toda su línea genética) y cuya sectaria percepción de España podría traer el mismo dolor que en el pasado a las generaciones venideras<sup>12</sup>.

Ahora bien, para ahondar en las emociones indagadas y para lograr poner en marcha estos mecanismos empáticos, a diferencia de otros poemarios, PGC se ha visto obligado en *García* a asumir un mayor compromiso en lo que al material autobiográfico se refiere:

[...] La autobiografía siempre es falsa. Incluso la mía, que en este caso es muy autobiográfico. Se trata de atraer emociones. [...] No tengo que ser yo, sino que tengo que generar; entonces, si yo no soy capaz de generarlo, no estoy haciéndolo bien. Evidentemente es más sencillo si trazas cosas relativas a tu biografía personal. Yo lo hice en mi último libro, pero es uno de los escasos momentos en los que te hablo de mi vida personal, de mis experiencias personales. Porque no es mi tema, sinceramente; soy bastante parco en lo autobiográfico. [...] Porque uno debe ser honesto con el mundo en el que vive y con las emociones que trabaja. Entonces si tú vas a empezar a trabajar emociones desde una cierta distancia desde un «*me guardo esto y no lo pongo*»... ¡No! ¡Vamos a ver! Esto no funciona así. Aquí se trata de que tu discurso está en competencia con un montón de discursos. Y tienes que conseguir un discurso muy tenso, muy bien armado, con significado y sobre todo, con mucha carga de significante. Yo no voy a estar jugando al *tiki taka*. No, yo no vengo a jugar, porque estamos trabajando materiales serios. Estamos hablando de la muerte; estamos hablando del deseo; estamos hablando de la familia; estamos hablando de los hijos. Yo no puedo pasar a vuela pluma de las cosas. Al menos yo. Hay otros escritores que prefieren jugar. ¡A ver! Cortázar era un gran jugador con el lenguaje pero ese tío jugaba para algo. Ese tío (con perdón del símil futbolístico) movía la bola como nadie, pero sólo tenía la portería en la cabeza. Ese tío iba a marcar. Ahora, estos ratoneros que dicen: «*Bueno, voy a escribir una cosita por aquí...*» ¡A ver! ¡Tú a qué has venido aquí? ¿A qué has venido a esta fiesta? ¿Has venido a ligar; has venido a pasearte...? Aquí, a la escritura, se viene a ser eficiente y efectivo; a generar emociones. Si tú no generas emociones, dedícate a otra cosa; dedícate a la ortolingüística, por ejemplo (Nehuén 2015).

Al inicio de este estudio interpreté la relativamente homogénea distribución de los títulos de *Las afueras* entre las distintas variedades tipológicas de Besa Camprubí como una consecuencia del afán exploratorio de esa fase de aprendizaje a la que pertenece este primer poemario. De una totalidad

12 En «Todo sobre mi padre», poema de la primera sección de *García* (14), se dice del padre del Yo que se ve obligado a jurar los Principios del Movimiento para salvaguardar a su mujer y a su hijo.

de 48 títulos solo el 18'7 % eran neutrales, mientras que el resto (81'25%) se repartía entre 4 de las 5 categorías de títulos no neutrales: predominaban los títulos focalizadores y los contextualizadores (27% respectivamente), les seguían los temáticos en frecuencia (20'8%) y tenían escasa representación los contrastivos (6'25%) y ninguna los mixtificadores.

En el caso de *García*, según se puede apreciar en la Tabla 2 del Apéndice, la proporción de títulos neutrales disminuye algo (4=13'3%) y aumenta algo más la de los no neutrales (26=86'6%).

Se produce, sin embargo, un enorme cambio dentro de esta última categoría: los títulos focalizadores (7=23%) y contextualizadores (3=10%), antes mayoría, ahora se reducen sensiblemente, desaparecen los contrastivos y siguen sin tener representación los mixtificadores.

Por el contrario, hay un gran incremento en el empleo de títulos temáticos o macroestructurales (16=53'3%), que en buena parte funcionan a modo de lema de diccionario que el cuerpo del poema define: «Pesadilla», «Amor», «Saturno», «Devoradores», «Celebración», «Runaway», «TGD», «Bases», «Ex», «Z», «E», etc. Como señalé al inicio de este estudio, los títulos temáticos imponen una lectura a su interlocutor, pues expresan el tema de un poema y, por ello, afirmé entonces, con palabras de Besa, son «tiránicos, didácticos y represivos, porque dan al lector la interpretación que él solo debería encontrar cooperando con el texto» (2002: 285-86). El aumento sin precedentes de este tipo de títulos en *García* ha de ponerse a mi juicio en relación con el afán indagatorio de la realidad de esta segunda etapa de su obra. Por los motivos que he tratado de ir definiendo en este artículo (estudio de los mecanismos de empatía en el ámbito familiar y en el público, etc.), el consabido incremento de datos autobiográficos parece haber traído consigo una mayor necesidad, por parte de la enunciación, de guiar y controlar la lectura, restando libertad interpretativa desde el título a un material que, en algunos casos, compromete la esfera personal de PGC y, sobre todo, la de su familia.

## Bibliografía

- Acebes, David (2014), «Entrevista con el hombre [hu]eco: Pablo García Casado», en <http://www.elcotidiano.es/entrevista-con-el-hombre-hueco-pablo-garcia-casado/> [8.2.2019].
- Asensi, Alfredo (2012), «Escritores cordobeses piden el Cervantes para García Baena», en [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Escritores-cordobeses-Cervantes-Garcia-Baena\\_o\\_633837232.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Escritores-cordobeses-Cervantes-Garcia-Baena_o_633837232.html) [1.03.2019].
- Besa Camprubí, Josep (2002), *El títol i el text. Una tipologia dels efects del títol en el texte en poesia*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Binder, Larissa & Sabatini, Sofia (2019), «La autorreflexión en García de Pablo García Casado», *Versants*, 66:3, pp. 110-132.
- Cernuda, Luis (1988), *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- De la Fuente, Manuel (2015), «Pablo García Casado: “La poesía no sólo debe ser lamento estéril, debe ser ciudadana”», en <https://www.abc.es/cultura/libros/20150425/abci-poetas-veinticinco-abril-201504240803.html> [07.02.2019].
- García Casado, Pablo (1996), *El poema de Jane*, ed. de Roger Wolfe, Gijón, Máquina de sueños.
- . (1997), *Las afueras*, Barcelona, DVD Ediciones.
- . (1999), «No concibo la poesía como un arte de venusianos o iluminados», *El ciervo*, 48, 576, pp. 47-50.
- . (2001), *El mapa de América*, Barcelona, DVD Ediciones.
- . (2003), «Poética», en *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*, Madrid, Hiperión.
- . (2007), *Dinero*, Barcelona, DVD Ediciones.
- . (2013), *Fuera de campo*, Madrid, Visor.
- . (2015), *García*, Madrid, Visor.
- García Cerdán, Andrés (2015), «La ciudadanía poética de Pablo García Casado. Hacia García», *La Galla Ciencia*, 28.12.2015, <http://www.lagallaciencia.com/2015/12/la-ciudadania-poetica-de-pablo-garcia.html> [31.1.2018].
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- Kortazar, Jon (2003), «Pablo García Casado. Hay vida más allá del nenúfar», *Bilbao*, 170, p.II, también consultable en este enlace: <http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/36423> [29.4.2018].
- López Guil, Itziar (2019), «Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado», en *El título del poema*, Berna, Peter Lang, en prensa.
- Nehuén, Tess (2015), «Pablo García Casado: “Yo no puedo pasar a vuela pluma de las cosas”», en <https://www.poemas-del-alma.com/blog/entrevistas/pablo-garcia-casado-puedo-pasar> [08.02.2019].
- Rosales, Luis (2009), *Porque la muerte no interrumpe nada*, Sevilla, BBVA.

- Stanley, Jason (2019), *Facha. Cómo funciona el fascismo y cómo ha entrado en tu vida*, Barcelona, Blackie Books.
- Thomas, Dylan (1957), *Collected Poems*, New York, Ed. Aneurin Talfan Davies and Ralph Maud.
- Verlaine, Paul (1891), *Romances sans Paroles*, Paris, Léon Vanier.

TABLA I. Los títulos de *Las afueras* (1997)

| LIBRO              | SECCIÓN | TÍTULO DEL POEMA                                       | EFECTO NEUTRAL | EFECTO NO NEUTRAL |          |             |                  |              |
|--------------------|---------|--|----------------|-------------------|----------|-------------|------------------|--------------|
|                    |         |  |                | FOCALIZADOR       | TEMÁTICO | CONTRASTIVO | CONTEXTUALIZADOR | MISTIFICADOR |
| Las afueras (1997) |         | I. Las afueras   | X              |                   |          |             |                  |              |
|                    |         | 2. Parejas   |                |                   | X        |             |                  |              |
|                    |         | 3. CO-2251-K   |                | X                 |          |             |                  |              |
|                    |         | 4. C-121   |                |                   |          |             | CI               |              |
|                    |         | 5. <i>estar en las afueras también es estar dentro</i> |                |                   |          |             |                  |              |
|                    |         | 6. 1972  |                |                   |          |             | CI               |              |
|                    |         | 7. La edad del automóvil                               |                |                   |          |             | CI               |              |
|                    |         | 8. Código de barra                                     |                |                   | X        |             |                  |              |
|                    |         | 9. Cierre centralizado                                 |                |                   | X        |             |                  |              |
|                    |         | 10. Post coitum  |                |                   |          |             | CI               |              |
|                    |         | II. La edad del automóvil (reprise)                    |                | X                 |          |             |                  |              |

|  |                  |                         |   |   |   |   |    |  |
|--|------------------|-------------------------|---|---|---|---|----|--|
|  | Sexto izquierda  | 1. Precontrato          |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | 2. Ginebra Besos        | X |   |   |   |    |  |
|  |                  | 3. 72 horas             |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | 4. Edén                 |   |   | X |   |    |  |
|  |                  | 5. Paradero desconocido |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | 6. Escritura pública    |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | 7. Antiguos inquilinos  |   |   | X |   |    |  |
|  |                  | 8. Los petroleros       | X |   |   |   |    |  |
|  |                  | 9. Un cerdo             | X |   |   |   |    |  |
|  |                  | 10. Amor                |   |   | X |   |    |  |
|  |                  | 11. 10 de enero         |   |   |   |   | C2 |  |
|  |                  | 12. La navaja           |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | 13. Desahucio           |   | X |   |   |    |  |
|  | El poema de Jane | 1. El poema de Jane     |   |   |   |   | C2 |  |
|  |                  | 2. Golosinas            |   |   |   | X |    |  |
|  |                  | 3. Home sweet home      |   |   |   | X |    |  |
|  |                  | 4. Uso                  |   |   | X |   |    |  |
|  |                  | 5. Número seis          |   |   |   |   | C2 |  |
|  |                  | 6. Número nueve         |   |   |   |   | C2 |  |
|  |                  | 7. Número trece         |   |   |   |   | C1 |  |
|  |                  | 8. Número veinte        |   |   |   |   | C2 |  |
|  |                  | 9. Recuento             |   | X |   |   |    |  |
|  |                  | Número cero             |   |   |   |   | C2 |  |

|       |   |                            |   |    |    |   |    |    |
|-------|---|----------------------------|---|----|----|---|----|----|
|       |   | Primperan Compositum       |   |    |    | X |    |    |
|       |   | La pistola                 | X |    |    |   |    |    |
|       |   | Sweet Jane*                |   |    | X  |   |    |    |
|       |   | REC                        |   | X  |    |   |    |    |
|       | Publicidad engañosa                         | 1. Dixán                   | X |    |    |   |    |    |
|       |   | 2. Ritos                   | X |    |    |   |    |    |
|       |   | 3. Blues                   |   |    | X  |   |    |    |
|       |   | 4. Publicidad engañosa     |   |    | X  |   |    |    |
|       |   | 5. Catsup Blues Again      |   |    | X  |   |    |    |
|       |   | 6. Personal cualificado    |   | X  |    |   |    |    |
|       |   | 7. Sad song                |   |    | X  |   |    |    |
|       |   | 8. PLAY/REC                |   | X  |    |   |    |    |
|       |   | 9. La guerra ha terminado* | X |    |    |   |    |    |
|       | Estar en la afueras también es estar dentro | 1. Highway Chile*          |   |    |    |   |    | CI |
|       |   | 2. C-121 revisited         |   |    |    |   |    | CI |
| TOTAL |   | 48 TÍTULOS                 | 9 | 13 | 10 | 3 | 13 | 0  |

TABLA 2. Los títulos de *García* (2015)

| LIBRO         | SECCIÓN         | TÍTULO DEL POEMA          | EFECTO NEUTRAL | EFECTO NO NEUTRAL |          |             |                  |              |
|---------------|-----------------|---------------------------|----------------|-------------------|----------|-------------|------------------|--------------|
|               |                 |                           |                | FOCALIZADOR       | TEMÁTICO | CONTRASTIVO | CONTEXTUALIZADOR | MISTIFICADOR |
| García (2015) | Yo soy mi padre | 1. Pesadilla              | X              |                   |          |             |                  |              |
|               |                 | 2. Pesadilla              |                |                   | X        |             |                  |              |
|               |                 | 3. Amor                   |                |                   | X        |             |                  |              |
|               |                 | 4. Todo sobre mi padre*   |                |                   | X        |             |                  |              |
|               |                 | 5. Whitman variaciones    |                |                   | X        |             |                  |              |
|               |                 | 6. Tres mujeres           |                |                   | X        |             |                  |              |
|               |                 | 7. Saturno                |                |                   |          | X           |                  |              |
|               |                 | 8. Río                    |                |                   |          | X           |                  |              |
|               |                 | 9. Devoradores            |                |                   |          | X           |                  |              |
|               |                 | 10. La noche del cazador* |                |                   |          |             |                  | Ci           |
|               |                 | 11. Celebración           |                |                   |          | X           |                  |              |
|               |                 | 12. Sala de espera        |                |                   |          |             |                  | Ci           |
|               |                 | 13. Runaway               |                |                   |          |             | X                |              |
|               |                 | 14. Call center           |                |                   |          |             | X                |              |

|       |      |  |   |   |    |   |    |   |
|-------|------|--|---|---|----|---|----|---|
|       |      | 15. TGD  |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 16. Versus   |   | X |    |   |    |   |
|       |      | 17. García   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 18. Cover  |   | X |    |   |    |   |
|       |      | 19. Forestal   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 20. Lectura con escolares                                      |   |   | X  |   |    |   |
|       | Turn | 1. Media España  | X |   |    |   |    |   |
|       |      | 2. Séneca aconseja a Nerón ante el inminente proceso electoral |   |   |    |   | Cr |   |
|       |      | 3. Bases   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 4. Ex  |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 5. Z   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 6. E   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 7. Baile   |   |   | X  |   |    |   |
|       |      | 8. Volver*   | X |   |    |   |    |   |
|       |      | 9. Turn (I, II, III)*  |   | X |    |   |    |   |
|       |      | 10. Pensando en Cernuda  | X |   |    |   |    |   |
| TOTAL |      | 30 TÍTULOS   | 4 | 7 | 16 | 0 | 3  | 0 |