

**PERIFERIA, EVASIÓN Y DESENGAÑO:
HACIA UNA POÉTICA INICIAL DE PABLO GARCÍA CASADO**

Félix Moyano Casiano

(Universidad de Salamanca)

felix.moyano.casiano@usal.es

Fecha de recepción: 8-11-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

RESUMEN:

La poesía de Pablo García Casado (Córdoba, 1972) se origina próxima a tendencias como la poesía de la experiencia, la literatura comprometida o el realismo sucio. No obstante, desde su primera obra, *Las afueras* (1997), el autor se desmarca de estas corrientes al presentar en su poesía una voz *desubjetivizada* que se aleja de los espacios poéticos comunes: observa todo lo que le rodea con una mirada oblicua de la realidad que contribuye a ofrecer nuevos puntos de vista. En este artículo propongo tres rasgos distintivos para entender su obra: periferia, evasión y desencanto. Estas nociones quedan plasmadas en los textos mediante la incorporación de lo que denomino *realismo minimalista*; un realismo con el que el autor explora otras posibilidades expresivas y se adentra en los territorios no poéticos, con el fin de convertir en poesía lo que está fuera de ella.

Palabras clave: Pablo García Casado; poesía española contemporánea; nuevos realismos; realismo minimalista.

ABSTRACT: Pablo García Casado's poetry (Cordoba, 1972) originated around trends such as poetry of experience, engaged literature, and dirty realism. However, since his first work *Las Afueras* (1997), he abandoned these tendencies in order to introduce a *desubjectivized* voice that shifts away from common poetic spaces. García Casado observed reality with an oblique look that allowed for the reconfiguration of new points of view. In this paper, I propose three distinctive features to understand his work: periphery, evasion, and disenchantment. These notions, in fact, are embodied in the text by incorporating what I tentatively call *minimalist realism*. Through it, the poet explores new ways of expression and delves into non-poetic territories; thereby turning into poetry what remains outside of it.

Keywords: Pablo García Casado; Spanish Contemporary Poetry; New Realisms; Minimalist Realism.

1. "ESTAR EN LAS AFUERAS TAMBIÉN ES ESTAR DENTRO"

Establecer sintéticamente un panorama crítico de la poesía española contemporánea implica tener en cuenta la diversa y abundante producción poética manifestada en los últimos años. A esto se suma la gran variedad de criterios con los que la crítica ha reflexionado sobre la poesía más reciente, condicionados por la aparición de una enorme cantidad de antologías y estudios críticos en su amplio espectro. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad y de la dispersión, se puede apreciar cierta unidad entre las diferentes tendencias, ya que presentan una serie de lugares comunes que incluso podrían constituir una norma.

Evaluar esta norma es útil precisamente para determinar las voces originales que se separan de las tendencias dominantes. De ese modo, en primer término, fijaré una condensada reflexión sobre el marco de la poesía actual, que sirva como contextualización para esbozar las circunstancias sociales y artísticas donde se germina la poesía de Pablo García Casado.

Como ha señalado Julieta Valero, desde mediados de los años setenta hasta principios de los ochenta, en el escenario poético español se produce una "saneadora pugna dialéctica entre las entonces omnipresentes estéticas derivadas del culturalismo (canonizadas a partir de los *novísimos*) y los poetas nacidos entre 1950-1960 a los que mueve un impulso *rehumanizador*" (2006: 16).

Estos años participan de una convivencia inestable en una especie de normalización política y cultural atravesada por acontecimientos como el fin de la Dictadura. Se trata, por tanto, de un periodo conflictivo y complejo, debido a las incertidumbres políticas y sociales de la época. José Luis García Martín denominó *poesía figurativa* a la tendencia cultivada mayoritariamente en los años ochenta y noventa: "por analogía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa" (1992: 209). Es, precisamente, en este momento cuando la llamada *línea figurativa* se impone en el canon.

A raíz de la Transición, aparecen una serie de tendencias vinculadas a un mismo sustrato ideológico de izquierdas. De entre estos movimientos destaca la llamada *poesía de la experiencia* o *nueva sentimentalidad*, que se convierte en la corriente dominante hasta los años noventa. Los poetas de la experiencia se presentan como reivindicadores de una mirada crítica frente a la sociedad, desde una estética sencilla. El público, la crítica y el ámbito académico acogen esta propuesta “en una creciente intensificación que llegará a institucionalizarla, dejando poco espacio para propuestas diferentes” (Valero, 2006: 16).

En ese sentido, en el prólogo de *10 menos 30*, Luis Antonio de Villena defendía la existencia de una evolución interna en la poesía de la experiencia que no suponía una ruptura explícita con las maneras predominantes anteriormente, pero que implicaba el avance hacia “una poesía figurativa que amplíe o varíe el sentido de la figuración” (1997: 49).

Junto a esta línea dominante aparecen otros impulsos poéticos que quedarán relegados a planos secundarios, como la retórica del silencio, el minimalismo conceptual o el neosurrealismo (Valero, 2006). También surgieron actitudes anti-experienciales, como la presentada por el *Colectivo Alicia Bajo Cero*, y ciertos focos con conciencia de lateralidad, como la llamada *Poesía de la diferencia*. Dentro de estas nuevas líneas destaca poesía postpoética propuesta por Agustín Fernández Mallo en *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009).

Este breve recorrido nos deja a las puertas del escenario en el que se ha desarrollado la poesía en los últimos años. Un espacio mediatizado por lo que Vicente Luis Mora denomina *poesía de la normalidad*. Según él, existe una *norma* no escrita en la literatura española que ha condicionado la forma de producir de los autores contemporáneos (2006: 50-51)

Ante este mapa podemos extraer diferentes conclusiones, pero lo que resulta indiscutible es que hemos asistido a “una auténtica diáspora estética” (Prieto de Paula, 2002: 380). Esta “ceremonia de la diversidad” (Rico, 2000) se puede entender, por un lado, como reacción a la crisis de la globalización y la necesidad de asimilar nuevas estructuras sociales y comunicativas, y, por otro, como respuesta instintiva al caos de la posmodernidad. En cualquier caso, la heterodoxia cultural supone una evolución para las líneas literarias que se están conformando en la actualidad, dando lugar a escritores que se enfrentan a la realidad de su época desde una escritura lúcida e independiente.

Pablo García Casado (Córdoba, 1972)

Pablo García Casado se ha convertido en una de las voces más renovadoras del panorama poético. Su poesía constituye una obra breve, pero intensa y compleja. A pesar de su lateralidad, ha sido avalado por el público y la crítica desde el primer momento. Tanto, que su inclusión en antologías ha sido sistemática, incluso cuando eran constituidas desde criterios totalmente opuestos, lo cual revela la capacidad atrayente de su obra. Por mencionar algunas: *Feroces* (1998), *La generación del 99* (1999), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003) o *El canon abierto* (2015).

Se inicia con una *plquette* en la colección *Máquina de sueños* (1996) publicada por el Ateneo Obrero de Gijón, llamada *El poema de Jane*; un conjunto de textos que conformarían posteriormente una sección de su primer poemario: *Las afueras* (1997). Con esta obra recibe el *I Premio Ojo Crítico de Poesía de RNE* y resulta finalista del *Premio Nacional de Poesía* en el mismo año, instaurándose temprano como un nombre imprescindible de la nueva literatura. Es una obra compuesta por escenarios que se encuentran integrados por "los referentes simbólicos de una postmodernidad agotada y áspera, la cual solo acepta una negociación general partiendo del individuo que es voz sin nombre, soporte de una soledad como la última esquirla del llamamiento del porvenir" (García Casado, 2013: 9). Es, sin duda, el libro que marcó a toda una generación.

La naturaleza periférica de *Las afueras* se superpone a la configuración precisa de la desolación en *El mapa de América* (2001). Esta obra se presenta como un itinerario que sustituye a la realidad, creando "un continente alternativo" (Mora, 2008: 159). Además, se construye como una meditación sobre el viaje sin destino. Un viaje compuesto mediante referentes que proceden del imaginario cultural norteamericano. Se trata de un universo que encaja dentro de la estética *beat*, donde la presencia de la carretera y del viaje es trascendental. Además, los títulos de los poemas establecen el itinerario del trayecto: "Galveston, Tx"- "Las Vegas, Nv"- "Jasper, Al".

Su tercera obra, *Dinero* (2007), se muestra como "un espacio de frontera entre el lirismo seco [...] y la monitorización de lo doméstico como relato que otorga a la realidad una extraña estructura universal" (García Casado, 2013: 13). Es una reflexión sobre la moralidad del dinero, donde ya no importan tanto las historias, sino las atmósferas. En este poemario aparecen una serie de ambientes donde los excesos han sido sustituidos por responsabilidades. Se abandona progresivamente el

desencanto individual y se sustituye por una preocupación que tiene más que ver más con lo familiar y lo social: "Profesional", "Casa", "Familia".

En el año 2013 sus tres primeros poemarios, publicados por la ya desaparecida DVD Ediciones, fueron editados por Visor a modo de poesía reunida en *Fuera de campo*. García Casado sentencia su trayectoria poética hasta el momento con *García* (2015), el libro más comprometido. En esta obra las identidades del poeta oscilan entre diferentes caracteres (padre, hijo, vecino) hasta proyectar una mirada sobre la política y el poder en España. El poemario presenta la insólita condición del ser humano desde un tono autobiográfico. Así lo vemos en la contraportada: "*García* es la realidad cotidiana, el día a día, lo que de verdad importa [...] pero *García* es también una mirada poética sobre la política, las relaciones de poder y la propia identidad española" (García Casado, 2015).

En síntesis, todas sus obras giran en torno a elementos que pertenecen al mundo urbano, y se desarrollan a partir de las experiencias íntimas de sujetos que habitan espacios cotidianos. Destacan temas como el desamor, el deseo, el viaje, la familia, el dinero y la política.

En la búsqueda de zonas de encuentro entre las diversas corrientes poéticas que han surgido en este tiempo, algunos autores han tratado de organizar la escena. Manuel Rico propone direcciones como "la extensión de una poesía de la introspección emocional y contemplativa" o "la apuesta por la insurrección del lenguaje desde una conciencia crítica frente a la realidad". Sin embargo, la línea que nos interesa es la llamada "una nueva dimensión de la poesía de la experiencia", donde incluye a autores como Alberto Tesán, Eduardo García o Pablo García Casado (Rico, 2000).

Por su parte, Luis Bagué en su clasificación incluye a García Casado dentro de lo que denomina: "un compromiso posmoderno" (2008: 56). En efecto, una de las vías recurrentes en el siglo XXI es la de la renovación del compromiso cívico, en la que van a coincidir escritores muy diferentes. Martín Rodríguez-Gaona afina esta categorización situando a García Casado "en los límites del determinismo posmoderno" (2010: 113).

Luis Antonio de Villena advirtió pronto la dirección que tomaría la poesía del cordobés cuando comentó el "ensanchamiento del realismo" (2003: 22) a modo de disposición de cambio que una serie de autores, entre los que se encontraba García Casado, estaban manifestando en su obra. Más tarde, Villena hablaría del *realismo*

crítico o radical de García Casado (2010: 25), concepto que, desde mi óptica, define mejor el conjunto global de su poesía, por la radicalidad expresiva de su escritura.

2. FUERA DE CAMPO

La poesía de Pablo García Casado es inmediata y funciona con rapidez, a modo de flash, pero los efectos de su lectura se mantienen en el lector de forma permanente. Mediante una escritura, a veces visceral y otras estoica, el poeta consigue que el lector asimile los presupuestos éticos y estéticos que transitan en sus poemas.

Esta poesía atraviesa las fronteras genéricas configurando una estructura poemática caracterizada por un conflicto formal en el que el discurso se subvierte mediante la ausencia de puntuación y el continuo uso del encabalgamiento. Estos elementos posibilitan un ritmo ágil y progresivo. Además, se asiste a una auténtica depuración de las formas con la que el poeta consigue elaborar una consistencia orgánica en textos breves que esconden finales impactantes. Los poemas presentan estructuras sencillas, donde cobra especial importancia el elemento visual. En ese sentido, los versos sugieren una apariencia de despreocupación técnica desde el punto de vista métrico, simulando líneas prosaicas, aunque, lejos de esta impresión, se caracterizan por poseer un profundo lirismo contenido y un ritmo elaborado, evocando con su lectura a otras tradiciones literarias como la norteamericana.

Los textos de *Las afueras* siguen un sistema de agrupación de versos que suele recogerse en dos bloques estróficos, con la finalización de un solo verso independiente semántica y visualmente que, bien por su ironía o por su carácter paradójico, da un giro inesperado a la lectura:

CO - 2251 - K

ten cuidado no hagas ruido qué pasa?
creo que hay un tío ahí fuera debe ser
un maníaco míralo está ahí agachado

será hijoputa! qué hago? que qué haces?
ponte las bragas y vístete yo cojo las llaves
y arranco deprisa! no vayamos a salir

en este poema (2013: 21)

El mapa de América no presenta una cohesión estrófica, sino que ahonda en la expresión y mira hacia el fondo de las estructuras con la incorporación de poemas más extensos, donde lo visual ya no es tan importante como lo narrativo. Además, la variedad estrófica se amplía. Se consigue una condensación de las formas mediante la integración de moldes estructurales divergentes y secuenciales donde el tema se funde con la forma, construyendo, en consecuencia, un artefacto que evoluciona según lo exija el contexto:

TRAVELLING

mamá diciendo adiós mi casa los perros el jardín
las flores de la casa de los bradley justo antes de morir jim bradley
escombros hojas secas el cruce con la avenida lincoln

la tienda de comestibles niños jane fonda anunciando cosméticos
carteles de campaña pálidas barras y estrellas
sobre postes de telégrafo reclutas

que besan a su novia antes de subir a bordo
el billete ardiendo entre mis manos

luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio
y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista
el límite del estado y luego américa (2013: 87)

Dinero y García plantean una transgresión con respecto a las obras anteriores desde la utilización de unos moldes estróficos que se extienden hasta parecer, al menos visualmente, poemas en prosa, consiguiendo una hibridación genérica que, inevitablemente, supone una categorización conflictiva de los textos:

CASA

Necesitamos dinero, me dice. Y deja atrás una vida donde todo está en su sitio, limpio, por un silencio de vehículos pesados, muebles de plástico, grifos que gotean por la noche. Hablamos por teléfono. Pregunta por los niños, cómo están, pásamelos ahora. ¿Seguro que estás bien?, le pregunto. Y ella me dice, sí, estoy bien, *no te preocupes, estoy bien*. (2013: 131)

Manuel Arana habló de la “problemática genérica de este poemario” (2008: 371) basándose en la cercanía de los poemas a la narrativa breve y sitúa formalmente los textos de *Dinero* entre el poema en prosa y el microrrelato, pero esto es discutible porque, a pesar del aumento de la narratividad, el carácter poético sigue considerándose el verdadero generador de sentido. En cualquier caso, el incremento del elemento prosaico conlleva una evolución que supone la acentuación de la magnitud del componente narrativo, que en su mayoría, como veremos más adelante,

también participa de la hibridación que implica la incorporación de estrategias cinematográficas.

"Las palabras son basura / armas gastadas por el uso"

El lenguaje utilizado en la poesía de García Casado se caracteriza por ser directo, preciso y rotundo. Los textos consiguen sorprender al lector por la brutalidad que implica su solidez poética. Este carácter se obtiene gracias al sincretismo estable entre el lirismo moderado y el elemento conversacional-comunicativo que se origina en sus versos. A la ferocidad del lenguaje se añade el efecto de shock que produce la plasticidad de las imágenes que encontramos en sus poemas, provocando una reacción similar a la que tendríamos frente a un cuadro expresionista, pero desde una óptica hiperrealista, como en los cuadros de Hopper.

En un primer acercamiento, podríamos comparar su lenguaje con un arma blanca que atraviesa las entrañas del lector, dejando una herida abierta y dolorosa; sin embargo, esta arma ha perdido por el uso su dureza y se convierte en un objeto sin valor: "las palabras son basura / armas gastadas por el uso inofensivas / como una navaja de papel de aluminio" (2013: 46).

La fluidez que implica el discurso superpuesto origina una lectura que en ocasiones se revela esquemática o desconcertante. A la magnitud rítmica de los encabalgamientos y la disposición textual, se añade el empleo de determinados recursos morfosintácticos que también condicionan la lectura. La ausencia de puntuación implica que haya un constante abuso del asíndeton. Esto se aprecia en poemas como "Travelling": "escombros hojas secas el cruce con la avenida lincoln / la tienda de comestibles niños jane fonda anunciando cosméticos" (2013: 87); o en "Personal cualificado": "las tardes sin mirarnos a la cara el dolor / después del sexo el sexo después del dolor / las brasas después del incendio gríteme" (2013: 74).

La anáfora es un recurso que aparece constantemente. El caso de "Las Vegas, Nv" es ilustrativo: "bendito sea el crupier que trucó los dados / bendita sea la Exxon que arruinó los planes de la compañía / bendita la convención republicana que nos hizo cambiar todas las fechas / benditos desastrosos resultados financieros benditas habitaciones (2013: 93). La peculiaridad es que las anáforas se anexionan con paralelismos sintácticos que repiten versos completos o con escasas variaciones, lo vemos en los poemas "Puzzle" y "Spin Off" respectivamente: "yo tengo una tristeza se llama desempleo / [...] yo tengo una tristeza de fábricas en ruina una tristeza" (2013:

108); "la vida es un telefilme de bajo presupuesto / [...] la vida es un telefilme basado en hechos reales" (2013: 110).

Otra herramienta muy empleada es la duplicación de una palabra en el mismo verso con el fin de incrementar el ritmo o remarcar una idea, como vemos en "Cosas que nunca te dije" y "Dixán": "tengo que hablar contigo decirte cosas cosas que nunca te dije" (2013: 111); "preguntas tristes tristes como todos los anuncios de detergente" (2013: 69).

Las enumeraciones son recurrentes y van acompañadas por el uso del asíndeton. Se crean atmósferas donde los objetos se acumulan, se superponen, como en un cuadro cubista. Lo vemos en "Edén": "de lluvia de cocina de orgasmo / de platos fregados a medias de urgencia / de manos comida escalera pasillo / de cines de barrio programa doble" (2013: 38).

En cuanto a los procedimientos léxico-semánticos encontramos una serie de recursos que aderezan los textos, pero desde una lógica realista. Así, destaca la particular confección de los poemarios como artefactos elaborados en torno a un sentido que por lo general se encierra en los elementos paratextuales: *Las afueras* es un canto al extrarradio; *El mapa de América* un itinerario por el imaginario estadounidense; y *Dinero* un manifiesto que reflexiona sobre el desánimo socioeconómico.

La utilización de las metáforas aparece subordinada al sincretismo entre lirismo y el elemento conversacional ya citado: "los recuerdos son facturas a tu nombre" (2013: 70); "la nostalgia no son flores secas en tu lecho / es el viejo 2cv tirado en el desguace..." (2013: 92).

Como consecuencia, García Casado pertenece a aquellos poetas que:

gustan del coloquialismo, del intimismo, de la narratividad, de los poemas que se pueden, más que cantar, contar [...] Su poemas no son nunca arcanas construcciones verbales, no pretenden deslumbrar al lector con el brillo de una metáfora[...] Sus poemas intentan ser, antes que nada [...] inteligibles: saben siempre lo que quieren decir y lo dicen de la manera más exacta y precisa posible. Se trata de poetas que tienen en cuenta a los lectores (García Martín, 1992: 213-214).

En efecto, estos poemas son construcciones que participan de mecanismos procedentes del lenguaje común como el registro coloquial y ciertos elementos conversacionales que contribuyen a configurar un discurso caracterizado por la oralidad y la espontaneidad. Estos mecanismos son sustentados por una expresividad

inmediata que permite la conexión emisor-receptor con escasas interferencias, salvo en los momentos en los que el autor desea el distanciamiento.

Sobre la cuestionable etiqueta de "realismo sucio"

Ante estas características, su poesía rápidamente quedaría encasillada por la etiqueta de *realismo sucio*, pero como señala Antonio Lucas en el prólogo a *Fuera de campo*, este es un "lema soluble tan fácil como escaso" (2013: 8). Autores como Karmelo Iribarren, Manuel Vilas y David González han demostrado una amplia diversidad de esta corriente que difícilmente puede advertirse con una etiqueta tan general. En ese sentido, el caso de García Casado es particular, ya que se desvincula de esta tendencia mediante una propuesta que trasciende las fronteras de lo *sucio*, incorporando elementos que ofrecen una nueva dimensión poética en la que este *realismo* es tan solo uno de los componentes del discurso.

En cualquier caso, conviene abandonar esta etiqueta y comenzar a hablar de otro tipo de consideraciones. Pablo García Casado presenta en su poesía un *realismo minimalista* con el que explora otras posibilidades expresivas, introduciendo elementos posmodernos y matices más narrativos o más expresionistas, más experimentales o más despojados, dependiendo de cada libro.

"La vida es un telefilme basado en hechos reales"

Cuando el lector se adentra en la poesía de García Casado, basta una breve mirada para advertir que el cine ocupa un lugar transcendental. Un dato biográfico hace reveladora esta hipótesis: en 2008 es nombrado director de la *Filmoteca de Andalucía* de Córdoba. Las continuas referencias al séptimo arte y las técnicas cinematográficas empleadas en algunos poemas logran que esta interacción de códigos conforme una estructura poética multireferencial.

El título de su obra reunida, *Fuera de campo*, es una muestra paradigmática: "fuera de campo" es aquello que el espectador cree que existe fuera del encuadre de la cámara, basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro. Las imágenes que aparecen *fuera de campo* no son neutrales, sino que tienen una función. En el caso de García Casado, esta perspectiva nos pone en conexión con su enfoque poético sobre la realidad.

En su poesía, además, la influencia cinematográfica produce una visión múltiple y erosionada de la realidad, derivada de la fragmentación del montaje que supone el procedimiento visual del cine. Todos los instantes recogidos en los poemas adquieren una consideración secuencial, como si se tratara de fotogramas que dan una imagen consciente de realidad y de movimiento. La mirada poética de Pablo García Casado es una cámara que capta la vida subterránea del detalle.

En *El mapa de América* encontramos dos tipos de referencias cinematográficas: las textuales y las contextuales (Mora, 2008: 209). Con respecto al primer grupo, en esta obra los títulos se muestran reveladores. Es el caso de "Go West", y su clara alusión a la película de Buster Keaton, con cierta reminiscencia de la comedia y el western.

El poema "1972" (año de nacimiento del poeta) va precedido por dos palabras: *parís, texas*. Este texto hace que la referencia a la película de Wim Wenders (*París, Texas*, 1984) sea obvia no solo por el título, sino también por la inclusión del personaje Travis. El poema, además, se erige como una reflexión sobre el nacimiento del *yo poético*, fundiéndose el personaje con el sujeto al constituir una dualidad de la evasión: "como si mi vida les fuera en ello" (2013: 24). Recordemos que el protagonista de la película se encuentra solo y perdido sin saber de dónde viene. Del mismo modo, el sujeto poético con su nacimiento experimenta una sensación similar que desemboca en preguntas sin respuesta: "por qué travis qué hay de esa oscura pregunta [...] / qué tuvo que pasar qué clase de química por qué" (2013: 24).

Dentro del segundo grupo, las referencias contextuales, vamos a encontrar, por un lado, poemas montados mediante técnicas cinematográficas, y, por otro, textos donde se incorpora la cámara y se dota de cierta autonomía a los personajes para manejarla. Al respecto, "Travelling" nos revela desde el título su propia condición metatextual, ya que el poema es en sí mismo el movimiento en travelling de una cámara. Se emplea el lenguaje como un dispositivo cuyo desplazamiento describe la situación de la escena: "luego casa pequeñas negros fábricas de extrarradio / y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista / el límite del estado y luego américa" (2013: 87). Se plantean varios elementos colocados serialmente que funcionan como fotogramas individuales: "mama diciendo adiós mi casa los perros el jardín / las flores" (2013: 87), y que, además, aparecen superpuestos al travelling que contiene la mirada del lector.

Las carreteras y paisajes en esta obra son descritos como si se tratasen de planos secuencia. En "Birds in the night" los versos se componen por movimientos

donde encontramos el travelling natural que implica la traslación en coche: "miraba por los cristales las montañas / los pobladores al borde de la carretera luces rojas / áreas de servicio camiones interminables en las gasolineras" (2013: 90).

En el poema "CO-2251-K" se nos presenta una realidad textual que es asimilada por la realidad cinematográfica, como si el punto de vista del texto fuese el de una cámara: "ponte las bragas y vístete yo cojo las llaves / y arranco deprisa! no vayamos a salir / en este poema" (2013: 21). Este final irónico sentencia la dualidad *poema-video*.

En "Paddy" es significativa la autonomía que el autor concede a la cámara dentro del poema: "acércate paddy pone delante de la cámara [...] / espera espera que la encienda (rec) ahora paddy mira a la cámara" (2013: 87). Encontramos la distinción entre la acción y la visión de la cámara mediante el uso de los paréntesis: (rec), (la cámara afirma), (primer plano), (cambio de plano), (plano de exteriores).

Pero también hay hueco para lo televisivo. El ámbito publicitario ocupa un lugar privilegiado en poemas como "Dixán", perteneciente a la sección "Publicidad engañosa" de *Las afueras*, donde el poeta incorpora el lema de un anuncio de detergente: "por qué se secará tan lenta la ropa por qué persisten / las manchas de grasa de fruta y de tus labios / si dixán borra las manchas de una vez por todas" (2013: 69).

En síntesis, el cine no solo mantiene una relación interdisciplinar con su poesía, sino que se establece como mecanismo estructurador de su poética.

3. PERIFERIA, EVASIÓN Y DESENGAÑO

Pablo García Casado construye una poesía de la inmediatez, asimilada por la radicalidad plástica y moral con la que confecciona su discurso. En sus poemas, la realidad se construye a partir de la configuración del desencanto, produciéndose cada acción en espacios desoladores donde el sujeto busca la evasión con el fin de escapar de sus orígenes, hasta alcanzar un mundo feliz que nunca llegará, porque no existe. Las nociones que planteo (*periferia, evasión, desengaño*) se relacionan con determinados conceptos y consecuencias que trajo consigo la posmodernidad. Estos signos se asocian, por tanto, a la contemporaneidad, tal y como ha sido tratada por críticos como Lyotard, Foucault o Baudrillard. En términos generales, se podría resumir con Bauman y Bordoni:

La posmodernidad es un momento de desorientación generalizada en el que se observa una desbandada caótica para ponerse a cubierto ante un contexto social que ha perdido su definición, su estabilidad, su fiabilidad y su certeza. Ese es el motivo por el que no podemos llamarnos "modernos", o ni si quiera "posmodernos", pues ello implicaría una relación de dependencia con respecto a la modernidad y de contraposición a ella, cuando, en realidad, somos habitantes de un mundo que está cambiando y llamamos a ese cambio "crisis" (2016: 135)

Periferia

La *periferia* integra la actitud del poeta y la situación de su obra, su posicionamiento, en contraste con las tendencias contemporáneas, pero, además, introduce el punto de vista poético, el enfoque desde el que el sujeto observa la realidad. Esta toma de partido supone una desvinculación de la *norma*: el poeta deja caer su atención en una serie de elementos que, a priori, no entrarían dentro de lo que habitualmente consideramos material poético.

El poema "Las afueras" funciona como seña de identidad, concediendo una consideración semántica que se dispersa por el resto de los poemas: "por más que se extiendan las ciudades hasta juntarse / unas con otras por más desengaños que el sexo la muerte / o las oposiciones nos deparen quedarán siempre las afueras" (2013: 19). Más adelante esta idea se repite: "estar en las afueras también es estar dentro" (2013: 79).

La idea de periferia tiene que ver con un enfoque óptico de la realidad, esto es: *la mirada periférica*. Anteriormente ya señalé la importancia de los mecanismos visuales en relación con la mirada, y basta de ejemplo el título *Fuera de campo* para comprender qué aspectos del mundo recoge en su poesía. García Casado busca representar todo lo que se encuentra ajeno a los focos centrales de las historias: las realidades que transcurren en los alrededores del relato y en las que nadie se detiene. Con el enfoque periférico, el poeta persigue la contemplación del detalle, el retrato de lo ínfimo, lo que normalmente pasa desapercibido: "la oscuridad de los polígonos industriales" (2013: 19). Hasta los sujetos deciden alejarse de la ciudad para mirar el mundo desde otro punto de vista: "lentos los automóviles buscan un solar en las afueras" (2013: 20); "un lugar apartado mirar las últimas estrellas" (2013: 26).

Pero *lo periférico* no solo afecta a la configuración de los poemas, sino que responde a un planteamiento metaliterario que tiene que ver con la forma en que el autor entiende la literatura y es, por consiguiente, una actitud vinculada a un

determinado modelo de pensamiento. Hay que tener en cuenta que en la era actual la subjetividad se ha impuesto como "principio constructivo de la totalidad" (Habermas, 1990: 85). Con todo, se llega a una deslegitimación racional que ha motivado lo que se denominó el fin de la historia y la muerte de los metarrelatos, fragmentándose como consecuencia el sujeto. La ruptura con la totalización epistemológica supone también el abandono de los grandes relatos y trae consigo una vuelta a las pequeñas historias. Vattimo elabora al respecto la idea de un *pensamiento débil* como portavoz de la sospecha: un pensamiento crítico que no tolera ninguna pretensión totalitaria de la realidad (1983). La poesía de García Casado es una manifestación brutal de estos pensamientos, ya que atiende a las pequeñas historias y huye de los discursos absolutos. En efecto: persigue *lo mínimo*. Esto se pone de relieve en "Edén", donde compara el paraíso con situaciones triviales de la vida cotidiana:

EDÉN

morirme de gusto los días
de lluvia bailar mientras hace
la comida mirarla soltar

la mano tocarla morirme
de gusto escalera pasillo cines
de barrio dos cincuenta programa

doble morirme de gusto los días
de lluvia de cocina de orgasmo
de platos fregados a medias de urgencia (2013: 38)

Es destacable el enaltecimiento poético de las miserias cotidianas. Esto se aprecia sobre todo en *Las afueras*, un libro repleto de imágenes que retratan el exceso y su abyección. El poema "Home sweet home" es ilustrativo:

la cabeza dentro del retrete los dedos en la garganta
hay un número determinado de neuronas que se pierden
después de una noche como ésta por más que lo intento

las tuyas siempre encuentran el camino (2013: 55)

García Casado no solo introduce situaciones cotidianas, sino que también se sirve de objetos que, atravesados por su mirada poética renovadora, aparecen redescubriendo en la lectura otros planos más sugerentes. En "Falda", el poeta toma un objeto aparentemente corriente, pero lo introduce como elemento vertebrador del

texto, de tal modo que el sentido del poema se construye en torno a esta sencilla prenda:

como un tornado que pasara lentamente
la vida esparció los objetos por las cuatro
esquinas de este mapa objetos

de escaso valor souvenirs bolígrafos gastados
transistores sin pilas y prendas prendas como esa falda

tirada por el suelo (2013: 95)

El poeta transforma los pequeños objetos en portadores de poesía. Consigue elevar determinados aspectos triviales de la sociedad conformando un nuevo sublime, dándoles una visibilidad en el poema de la que hasta entonces carecían.

Evasión

La *evasión* es el método mediante el que los individuos afrontan el mundo: es un mecanismo de huida que se ofrece como la única alternativa posible para escapar del tedio. Esta evasión atiende a dos planos dimensionales del poema, uno ficcional y otro real: el interno y el externo.

a) *Lo evasivo* (plano interno) se relaciona con aquellos elementos que afectan directamente a la situación espacial de los personajes. Esta huida es bidireccional, ya que implica, por un lado, que los sujetos escapen de sus espacios hacia otra localización, pero, por otro, conlleva una vuelta a los lugares de origen.

Para el carácter evasivo es fundamental la noción de movimiento. En la poesía de García Casado adquiere una gran significación la presencia de los coches como vehículos de evasión. Los automóviles ascienden en sus poemas a la categoría de mito. Su función es trascendental porque se convierten en los únicos objetos que permiten la huida, y, por tanto, absorben la responsabilidad que implica su posibilidad de movimiento. El icono de los automóviles en estos textos pierde el efecto de habitáculo para convertirse en vehículo de escape. En *El mapa de América* encontramos numerosas referencias a espacios míticos de la contemporaneidad: la carretera, el viaje. No obstante, García Casado da una vuelta de tuerca a estos elementos. De este modo, el viaje pierde su magia festiva y se convierte, más bien, en una herramienta de trabajo: los viajeros ya no son viajeros, ahora son viajantes.

Desde los primeros poemas de *Las afueras* se aprecia la importante presencia de los automóviles. Lo vemos en "La edad del automóvil": "ahora estás en el mercado lleva tus ojos / hacia un cuerpo y un volante Pruébalo úsalo" (2013: 25); y en su secuela "La edad del automóvil (reprise)": "lejos de aquí del mismo lugar donde hace tiempo / tú también descubriste la edad del automóvil" (2013: 29). Pero también se aprecia en títulos como en "C-121", haciendo referencia a una carretera, o "CO-2251-K", una matrícula de coche de Córdoba que además, para comprender la trascendencia, fue la portada de su primer libro.

De igual modo, en "Número cero" se observa la significación del coche en relación a la huida y la exploración: "cou de letras alfonso ruiz benítez mi novio / formal se compra un erre cinco blanco / de tres puertas con él descubro las afueras" (2013: 62). Esta escapada a veces se convierte en regreso: "no muy lejos en esa ciudad con sus miles / de citas a ciegas hubo también otras noches / como ésta volviendo a casa -las vías / muertas del regreso las mismas preguntas-" (2013: 22).

La significación del viaje se incrementa en *El mapa de América*. De hecho, este poemario se abre con "Ford", un poema donde el sujeto aparece en movimiento desde los primeros versos: "nuestro ford va derritiendo la nieve del parabrisas" (2013: 85). Finalmente, el individuo buscará la evasión a través del automóvil: "el ford asciende lento por la colina / quiero viajar al sur al sur de todos los proyectos" (2013: 85). Además, los vehículos se conforman como objetos de un fuerte alcance emocional: "y tu voz al oído es tan dulce que saqué / todo el dinero del banco me compré un ford / y me puse a conducir por las vastas extensiones" (2013: 88). En definitiva, los autocares acaban convirtiéndose en objetos imprescindibles desde donde los sujetos no solo escapan de la vida, sino que la vida escapa de ellos: "del miedo a echarme como él a la cuneta / a mirar cómo pasa la vida en automóvil" (2013: 89).

En ese sentido, "Go west", se configura como una auténtica apología a la huida: "con una sola consigna caminad caminad caminad hacia el oeste caminad" (2013: 86), pero esta no es una evasión vacua, sino que esta persigue el propósito de encontrar un espacio donde alcanzar la felicidad: "dales la luz y la fuerza para alcanzar la tierra prometida" (2013: 86).

b) También encontramos *la disolución del sujeto* (plano externo), que tiene que ver con los procedimientos que afectan a la forma elocutoria del poema. Estos procesos se encuentran influenciados por la teoría de Foucault, desarrollada principalmente en su ensayo *¿Qué es un autor?* (1999). La subjetividad que implicaba la caída de los metarrelatos también ocasiona una fragmentación que llega a afectar

al estatuto del sujeto poético. García Casado dinamita la entidad del sujeto con el fin de que desaparezca el *yo poético* personal. Esto lo consigue mediante la utilización de dos métodos: el primero consiste en la destrucción y evanescencia del yo lírico tradicional; el segundo conlleva una huida dispersa, y se basa en la fragmentación y multiplicación de las voces.

En relación al primer método, destaca el uso de la elipsis. Mecanismo fundamental que, aparte, aparece reflejado en el aspecto visual de los poemas a través de la incorporación del silencio. En ese sentido, destaca el poema "REC", donde además de la elipsis, el discurso poético se construye mediante la voz automática de un contestador telefónico:

puedes hablar decir lo que nunca dijiste ahora que seguro
no voy a escucharte delante de tus labios tienes el teléfono
la soledad el silencio todo el silencio del mundo puedes hacerlo

una vez que suene la señal gracias ----- (2013: 66)

De igual forma sucede en "Play / REC", donde la elipsis alcanza su significación más elevada al constituir un texto brutal que ya no nos sorprende por lo explícito, por lo que cuenta, si no, precisamente, por el silencio que queda suspendido en la atmósfera:

PLAY / REC

*"... puedes hacerlo una vez que suene la señal
gracias" -----*

.....
.....
.....
.....

..... (2013: 77)

Uno de los poemas más interesantes, por las elisiones que acontecen dentro del texto, es "Memphis, TN", construido desde la ausencia de un sujeto poético claro, ya que el autor se limita a reproducir la voz que se oye en una estación de tren: "memphis 7:11 tren expreso procedente / de kansas entrada en vía dos lleva retraso / rogamos disculpen las molestias" (2013: 102). La disolución llega hasta el límite

insospechado de la megafonía de una estación. En relación a este poema, Mora señalaba que “se utiliza de un modo cautivador y en pos de la objetividad absoluta lo que algunos críticos llaman el *modo cámara*: no hay descripciones, ni voz en off, ni elementos poéticos, y sin embargo el resultado es estremecedor: la técnica más fría al servicio de una altísima temperatura humana” (2006: 210).

Con respecto al segundo método, las variaciones del sujeto, podemos distinguir dos técnicas que destacan por su originalidad y su efectismo. La primera tiene que ver con una sección de *Las afueras* titulada “El poema de Jane”. Aquí el sujeto sufre una variación y aparece gramaticalmente representado en femenino: “así me sentí la noche en que después de pintarme / de golfa tú por fin te decidiste una mejor / estrategia una retirada a tiempo [...]”. (2013: 54)

El sujeto lírico se diluye y aparece disperso por los distintos poemas dando voz a diferentes individuos. Con esta técnica se consigue contar la historia desde otra perspectiva, además se configura un sujeto que escapa de lo convencional, al no poseer una relación directa con el autor. García Casado construye una pluralidad de voces con la que prescinde de su yo poético íntimo.

Adicionalmente, se trunca la relación entre autor y lector. Este procedimiento se basa en la incorporación de instrumentos ópticos que posibilitan no solo variar el enfoque de las historias, sino además hacer partícipe al lector contribuyendo a una entidad autorial colaborativa. Es significativa la incorporación de la cámara, un objeto que el poeta entrega al lector para que este también coopere en la representación y la captación de realidades. En ese sentido es revelador el poema “Paddy”. García Casado apuntaba:

En “Paddy” y en el resto del libro es deliberada la ausencia de explicitar quién habla. Esta no identificación del origen de las voces puede provocar en el lector una cierta repulsión moral hacia la voz que está narrando, acostumbrados como estamos a la identificación de los yoes. Hubiese sido más sencillo titular “El poema de un pedófilo” para así dejar bien claro mi posición ética, pero he querido ser fiel a una escritura lo más objetiva posible: el que habla no es el yo, el que habla es el lenguaje [...] Para completar el juego del punto de vista introduce un tercer personaje: una cámara. En principio la maneja una mujer —Susan—, pero esta identidad se va desdibujando a favor de una mirada objetiva: esa cámara es el lector, el espectador que está al otro lado, el mirón que siente al observar la escena una mezcla de morbo y repulsión. (2005: 20)

En definitiva, los procedimientos relacionados con la evasión suponen un inusitado resultado con respecto a la configuración de voces y la categorización

autorial de la poesía. Estos mecanismos marcan la distancia abismal que separa su concepción lírica de la noción subjetivista, solipsista y, en extremo, narcisista, característica de la mayoría de la producción poética española contemporánea.

Desengaño

El *desengaño* es la consecuencia última que supone la frustración de no encontrar la felicidad que se perseguía con una deserción que, definitivamente, resulta insatisfactoria. La actitud de los individuos evidencia un vacío que tiene mucho que ver con el desánimo vital al que están sometidos. El carácter existencialista de las voces adquiere, en consecuencia, matices nihilistas. Esto desemboca en dos supuestos: el primero es una situación vacía de los sujetos, que repercute íntimamente en su obsesión por escapar a otros lugares. El segundo supuesto afecta, más que al contenido, al tono de los poemas y trasciende en la toma de posición que comprende con su poesía, esto es, el valor social de los poemas y la responsabilidad que implica su compromiso literario.

La infelicidad acaba convergiendo en un profundo *desencanto*. En estos poemas “no se trata ya de soñar el mundo, sino de sobrevivirlo” (García Casado, 2013: 14). Los sujetos habitan una vorágine urbana de la que tratan de huir insatisfactoriamente. Esta frustración se aprecia en “Escritura pública”, a través de una reflexión sobre la existencia: “como si fuese lícito afirmar que somos quien somos / que estaremos en este lugar nosotros aquí / siempre” (2013: 40). En “Número cero” se llega a la infelicidad por la monotonía: “[...] he pasado la noche / con un desconocido y sin embargo la historia / se repite: atracción sexo pastillas de dormir / nada es nuevo desde los diecisiete” (2013: 62). Consecuentemente, los sujetos no conocen los límites de esta desilusión: “¿debo sentir nostalgia? ¿cuántas cicatrices necesita la nostalgia?” (2013: 94).

La preocupación se extiende hasta el plano económico y laboral en *El mapa de América* “yo tengo una tristeza se llama desempleo” (2013: 108); y en *Dinero*: “No es un ambiguo sentimiento de angustia, es dinero” (2013: 150). Ante esta incertidumbre, García Casado aprovecha para renovar la construcción del amor, desde una perspectiva social. Con respecto a esta idea el poema “Ritos” es un texto paradigmático: “los recuerdos son facturas a tu nombre [...] / estoy a oscura por culpa de tus ritos” (2013: 70).

Con estos ejemplos se pone de manifiesto el desencanto presente en el “*mundo infeliz* de estos poemarios” (Mora, 2006:199). Lo que queda en evidencia, en cualquier caso, es que a través de estos textos, García Casado traza un mapa de la desilusión cuyo resultado expresivo es un discurso profundamente desalentador.

A raíz del desencanto, el poeta elabora su compromiso literario mediante la concepción de la intimidad como nexo entre las inquietudes individuales y las preocupaciones colectivas. En ese sentido, es interesante ver cómo en su trayectoria ha evolucionado desde lo individual a lo social, llegando en sus últimos libros a la exaltación de la condición política, y más en concreto cívica, del hombre.

En su obra subyace una profunda crítica no solo al capitalismo, sino a algo más profundo. Su actitud tiene mucho que ver con un cierto nihilismo latente de no creer en nada, de una malentendida posmodernidad, pero, ante todo, con la necesidad de los seres humanos por concretar en objetos nuestros deseos y nuestros miedos. En ese sentido, *Dinero* es una inmersión poética en la España de la crisis, la de las hipotecas y la precariedad laboral, donde el dinero aparece representado como religión: “El mismo hombre que hoy se arrodilla en el cajero automático y que suplica, *perdónanos, Señor, perdónanos*” (2013: 158).

Al igual que en los demás poemarios, la voz poética se fragmenta creando un discurso que abarca la pluralidad de una sociedad, en lugar de una entidad individual:

PROFESIONAL

Llegó puntual a la sala de reuniones. Dibujó una curva descendente e hizo preguntas que nadie pudo responder. Confirmó todos los rumores, los planes para los que no contábamos. Habló muy claro y sin alzar la voz, no se detuvo en las valías personales, no dejó una puerta abierta. Rápido y limpio, mejor así. Teníamos dos horas para recogerlo todo, a la una se incorporaba el nuevo equipo. (2013: 123)

La desolación inunda los poemas. Se aprecia en “Una nueva filosofía”: “[...] Este mes / tendremos que apretarnos un poco. Es lo que hay, míralo de / otro modo, no está tan mal. Al fin y al cabo es dinero” (2013: 129). Igualmente, en “Casa” se observa la conmoción: “Necesitamos dinero, me dice [...] / Pregunta por los niños, cómo están, / pásamelos ahora. ¿Seguro que estás bien?...” (2013: 131)

Nos encontramos, por tanto, ante un discurso poético comprometido, que parte de la crítica a la situación económica, pero que trasciende a un plano social de mayor significación, el cual se pone en relación con las consideraciones que mencionábamos en el inicio de este artículo y con ese *compromiso posmoderno*.

Estos poemas llaman la atención sobre la realidad del mundo, pero también sobre la posibilidad de transformación de ese mundo. La poesía se presenta como forma de resistencia. En ese sentido podemos afirmar que Pablo García Casado es un poeta que se compromete desde una nueva perspectiva: adquiere un tono civil, crítico y constructivo, interesado más por el entorno social, político y familiar que por el subjetivismo extremo del yo lírico, ya que, en definitiva, el poeta no es un ser aislado y, antes que artista, es padre, hijo, vecino y ciudadano.

BIBLIOGRAFÍA

Arana Rodríguez, M. (2008): "En las fronteras genéricas. *Dinero* de Pablo García Casado", *Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga*. Coord. Salvador Montesa, 371-382.

Bagué Quílez, L. (2008): "La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio". En: *Monteagudo*, nº13, 49-62.

Bauman, Z. & Bordoní, C. (2016): *Estado de crisis*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1999): *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.

García Casado, P. (2005): "Responsabilidad y disolución", *Oihenart*, nº 20, 17-21.

_____ (2013): *Fuera de campo*. Madrid: Visor.

_____ (2015): *García*. Madrid: Visor.

García Martín, J. L. (1992): *La poesía figurativa*. Sevilla: Renacimiento.

Habermas, J. (1990): *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus.

Mora, V. L. (2006): *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*. Córdoba: Barteby ediciones.

_____ (2008): *Pasadizos: espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de espuma.

Prieto de Paula, Á. L. (2002): "Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000", *Diablotexto*, nº6, 373-390.

Rico, M. (2000): *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades.

Rodríguez-Gahona, M. (2010): *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Barcelona: Caballo de Troya.

Valero, J. (2006): "Poesía española actual: de la norma hacia la diversidad". En: *Minerva*, nº 3, 16-17.

Vattimo, G. (1983): *El pensamiento débil*. Ed: G. Vattimo y P. A. Rovatti. Madrid: Cátedra [2006].

Villena, L. A. de (2000): *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-textos.

_____ (2010): *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la Generación poética de 2000*. Madrid: Visor.