

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

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

Ana Isabel MARTÍN PUYA

Authors:

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

Date of reception: 18-10-2018

Date of acceptance: 28-04-2019

Citation:

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

Funding data:

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

Licence:

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



Resumen

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

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

Abstract

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

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

Introducción

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

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

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

1. García, 2000. Incluiré en adelante sólo el número de página entre paréntesis, cuando se trate de esta edición.

2. «Pero toda esa facilidad aparente, esa inspiración repentina que vuelve única una interpretación, se basa en un aprendizaje de multitud de “trucos” que repitió innumerables veces hasta poder ejecutarlos de manera mecánica, sin pensar. Entonces puede dejarnos atónitos si logra *poner la técnica adquirida al servicio de la intuición*» (39).

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

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

Escribir un poema hoy

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

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

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

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

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

3. En la segunda edición (2011), se convierten en treinta y siete páginas.

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

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

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

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

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

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

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

6. «Como te decía, la *metáfora* parece haber gozado de cierta preferencia en nuestro tiempo respecto a la comparación. Paradójicamente, es un recurso antiquísimo en nuestra especie. De hecho, los antropólogos le confieren un papel fundamental en el *pensamiento primitivo*» (210).

7. En la edición de 2011, tras la maduración de su poética, este pasaje se modifica significativamente, de tal modo que la «afectividad irracional» sobrepasa el espacio secundario a que la relegaba el paréntesis para adquirir una preeminencia en la frase, reformulada y ubicada ahora junto a (e identificada con) la «imaginación simbólica»: «la metáfora (al igual que la imagen) brota de nuestra parte más primitiva: la imaginación simbólica, el pensamiento afectivo-irracional. Es su gran virtud permitirnos conectar, acceder a esa parte olvidada de nosotros mismos, al íntimo territorio de exploración de un poeta» (2011: 180).

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

En la misma línea puede entenderse la aparición de versos gongorinos como contraejemplo. En cuestiones poéticas, referirse a «La tentación de la oscuridad» conecta inevitablemente con la memoria de las críticas hacia el retoricismo gongorino y la dificultad, en contraposición a una poesía que debe resultar accesible a los lectores; de nuevo, una poesía susceptible de *emocionar*, en cuya recepción intervenga más lo afectivo que lo racional, preciso para desentrañar la lógica de las *Soledades* del cordobés. Efectivamente, este aparece para ejemplificar los «errores» de sucumbir ante tal tentación, que impide la *comunicación* con los lectores⁸. Con esto, los versos iniciales del poema gongorino se emplean para mostrar, y justificar, la preferencia del autor por las *metáforas visibles* para el lector, capaces de *mover*, porque «una metáfora que sólo entiende su autor no es una buena metáfora» (217). Entiéndase, no obstante, que el autor de este ensayo no censura la obra de Góngora; antes bien, la valora en las coordenadas de su contexto histórico-temporal, mientras que lo inutiliza como modelo para el poeta del siglo XXI⁹.

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

8. «Por mi parte, prefiero con mucho otros poemas del autor [Góngora] donde contiene esa pasión por la oscuridad y logra comunicar –con auténtico vigor poético y una destreza técnica extraordinaria– con el lector» (2000: 216).

9. Pese a esta precaución o matización, en la edición de 2011, Góngora desaparece de este pasaje –tanto el fragmento de las *Soledades* como la «joya de la metáfora» (2000:216) del último verso del soneto «Mientras por competir con tu cabello–, y no se le menciona, por tanto, en todo el libro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Irracionalismo y lógica racional (afectividad y pensamiento)

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

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

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

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

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

Pero también necesitas tu bolsa de provisiones [las lecturas] (260-261).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. «Si te parece razonable la idea de que el poeta es algo más que un loco iluminado, si te agrada pensar que eres un artista cuando escribes, más que un mero intermediario sin voluntad de no sé qué ocultas fuerzas invisibles, entonces empezamos a entendernos» (2000: 14); «Si te agrada pensar que eres —o te propones ser— un verdadero artista, si te gusta sentir que empuñas la pluma con mano firme al escribir, entonces empezamos a entendernos» (2011: 7).

12. Quizá esto halle relación con la vinculación a esa expresa *familia de amigos* que uno va encontrando en el camino, y a los que se siente afín, porque se comparte con ellos algo que muy pocos *viven* y que ni siquiera tiene prestigio porque *no da dinero* (2000) o *apenas da dinero* (2011).

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

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

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

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

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

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

Los cambios en la «Despedida»

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

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

La historicidad de la poesía

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

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

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

aparecen criticados como exponentes de los «falsos recursos» del énfasis, que resultan inverosímiles y ridículos (139-141), y de los risibles «gorgoritos amorosos» (142), respectivamente; sus obras son empleadas para reflejar los *excesos* románticos, sin que en sus versos encuentre el autor los fecundos descubrimientos que sí percibe en los poetas anglófonos. Expresamente se señala el *cambio de gusto* en relación con la afectación de las exclamaciones desde los poetas decimonónicos hasta Pedro Salinas, y desde el tiempo de este hasta el momento en que escribe Francisco Brines¹⁵. Juan Ramón Jiménez, citado en varias ocasiones con declarada admiración (entre otros motivos, para reconocerlo como «uno de los primeros poetas modernos que empleó la imagen en nuestra lengua» [249]), ejemplifica el *uso y abuso* de «signos expresivos» («exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos...»), «en una línea muy heredera del romanticismo del siglo XIX, en el que el énfasis y la emoción desmedida estaban de moda» (82)¹⁶.

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

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

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

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

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

del romanticismo y las vanguardias¹⁷, donde encuentra, especialmente en el surrealismo, el germen de su imagen visionaria; García se ubica conscientemente en ese punto de encuentro entre lo irracional y lo racional, donde la realidad íntima y la verdad profunda se trascienden mediante la puesta en escena del poema para suscitar el temblor, el resplandor, en la línea contemporánea de quienes trazan las fronteras entre la voz lógica y la voz órfica postuladas por Villena (2003: *passim*). Podemos decir, de manera similar, que la fundamentación teórica de su poética conducirá al reencuentro entre las herencias romántica e ilustrada, algo que en cierto sentido se propone también Luis García Montero al referirse a la necesidad de «examinar el romanticismo con ojos ilustrados» (1998: 15). Dos poéticas muy divergentes nacen del enfrentamiento o reencuentro entre los pares Ilustración y Romanticismo.

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

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

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

Mi camino es la introspección;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía citada

- GARCÍA, E., *Escribir un poema*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Fuentetaja, 2000.
- GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- GARCÍA, E., *Escribir un poema*, Jaén, El olivo azul, 2011.
- GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.
- GARCÍA GARCÍA, M. Á., «Gramáticas de la creación en la joven poesía española», en J. C. Abril (ed.), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El genio maligno, 2011, pp. 67-127.
- GARCÍA MONTERO, L., *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- GARCÍA MONTERO, L., «La poesía de la experiencia», *Litoral*, 217-218 (1998), 13-21.

- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J., «Introducción», en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996, pp. 17-45.
- LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, ed. Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.
- MORA, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en E. García, *La lluvia en el desierto*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990 (2ª edición).
- VILLENA, L. A. de, «Inflexiones a la voz órfica», en *La lógica de Orfeo. Antología (Un camino de reencuentro en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 2003.