

El uso de itálicas como herramienta del yo poético crítico-curador en la poética de Luis Eduardo García.

The use of italics as a tool of the critical-curator speaker in the poetics of Luis Eduardo García.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.16.25b

Mónica Guadalupe Hernández Mendoza

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CE: monica.ghm94@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-7492-2053>

Received: 13/02/2025 Revised: 27/03/2025 Approved: 17/06/2025

Resumen.

La obra del poeta jalisciense Luis Eduardo García se caracteriza por centrarse en la propia reflexión de la poesía. *Armenia* (2014) y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) son dos obras metapoéticas en las que se emplea el uso de itálicas como recurso tipográfico clave para desarrollar su propuesta metapoética. Las itálicas permiten introducir voces externas y comentarios críticos dentro del poema, consolidando la figura del *yo lírico crítico-curador*. Esta estrategia refuerza los tres ejes de la metapoética según Ramón Pérez Parejo: la crítica al lenguaje, la ficción y la autoría. García dialoga con diversas disciplinas artísticas como el cine, la pintura y la música, generando una diversidad de registros textuales. En su poesía, el yo lírico se desdobra para cuestionar la tradición poética e intensificar el efecto irónico de los poemas a través de un distanciamiento crítico por parte del yo poético. En conclusión, las itálicas en la obra de García no solo diversifican las voces líricas, sino que también refuerzan el diálogo crítico sobre el lenguaje, la tradición y la función del poeta en la literatura contemporánea.

Palabras clave: Poesía mexicana actual. Metapoética. Arte. Yo crítico-curador.

Abstract:

The poetic work of Luis Eduardo García is characterized by its focus on poetry's self-reflection. *Armenia* (2014) and *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) are two metapoetic works that employ italics as a key typographic

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):
(Hernández, 2025, p. __)

En la lista de referencias:
Hernández, M.G. (2025). El uso de itálicas como herramienta del yo poético crítico-curador en la poética de Luis Eduardo García. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 294-304. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.16.25b

device to develop García's metapoetic approach. Italics allow for the introduction of external voices and critical commentary within the poem, consolidating the lyrical self as a *critic-curator*. This strategy reinforces the three axes of metapoetry, as defined by Ramón Pérez Parejo: the critique of language, fiction, and authorship. García engages in dialogue with various artistic disciplines such as film, painting, and music, generating a diversity of textual registers. In his poetry, the lyrical self unfolds to question poetic tradition and intensify the ironic effect of the poems through a critical distancing on the part of the poetic voice. In conclusion, italics in García's work not only diversify lyrical voices but also strengthen the critical dialogue on language, tradition, and the poet's role in contemporary literature.

Keywords: Contemporary Mexican Poetry. Metapoetry. Art. Lyrical self as a critic-curator.

En el presente trabajo se realizará una aproximación analítica a los poemarios de *Armenia* (2014) y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) del poeta Luis Eduardo García con el objetivo de indagar en el elemento tipográfico del uso de itálicas en ambos libros. Cabe mencionar que la poética de Luis Eduardo García se podría tipificar como *intermedial* (Pimentel, 2012) ya que reúne terminología y referencias de distintas disciplinas artísticas como el cine, arte conceptual, música y pintura. Dicha pluralidad de discursos y voces se introducen en algunos casos a través del uso de itálicas con la finalidad de discutirse por parte del yo lírico, el cual adquiere un papel de crítico-curador¹ en el que el uso de dicho recurso tipográfico es fundamental. Este uso del yo lírico como crítico-curador es un recurso característico de la escritura metapoética que el autor desempeña. Según Ramón Pérez Parejo (2007), los tres ejes constitutivos de la metapoesía son 1) la crítica al lenguaje, 2) la crítica a la ficción y 3) la crítica a la autoría. De esta manera, la reflexión del fenómeno poético se vuelve el eje de construcción y principio estructurador de la metapoesía (Scarano *et.al.*, 1996). Desde esta perspectiva y tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, mi propuesta de lectura en este artículo de investigación es que

¹ El término yo lírico crítico-curador se define en este trabajo como un yo lírico que se caracteriza por su labor de selección de diálogos e intertextos para conformar el discurso total de la obra, en la que la crítica artística será uno de sus principales elementos constitutivos

el uso de itálicas en la poética de Luis Eduardo García resulta ser un recurso de construcción poética que le permite al yo lírico cierto distanciamiento de la escritura poética con la finalidad de plantear cuestionamientos respecto a la propia creación artística desde una perspectiva irónica, así como realizar un acercamiento crítico a la tradición artística con la que dialoga.

La obra poética de Luis Eduardo García ahonda en los tres cuestionamientos planteados por Pérez Parejo con la peculiaridad de que no sólo lo hace a través de referencias literarias sino también por medio del diálogo de la poesía con otras disciplinas artísticas, como ya se había mencionado anteriormente, por lo cual se complejiza la discusión. De esta manera, se puede afirmar que el uso de itálicas en los poemarios *Armenia* y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* es una herramienta de irrupción de otra voz lírica al poemario con la finalidad de introducir comentarios críticos del yo lírico y en algunas ocasiones exponenciar el tono irónico del poema en cuestión, con lo cual se reafirma el carácter metapoético del poemario a través de las diversas representaciones del yo poético.

Bajtín M. (1989) en el capítulo “La palabra en la novela” de *Teoría y estética de la novela*, plantea que la prosa novelística contiene una “dialogización interna de la palabra”. De esta manera, “la palabra [...] suena y disuena con los diferentes aspectos de la conciencia socio-verbal plurilingüe que rodea al objeto y, al mismo tiempo, se introduce polémicamente en el horizonte objetual y axiológico del lector” (p. 100). En ese fragmento, Bajtin recurre a la novela de Tolstoi para ejemplificar dicho fenómeno de dialogización, en el que la disonancia y consonancia de tono se vuelve parte fundamental de su estilo prosístico. Para Bajtín, el género lírico niega la historicidad de la palabra debido a que “existe una expresión pura y directa de su intención”, por lo que no hay una “actitud crítica” hacia el lenguaje. Sin embargo, considero que en el caso de Luis Eduardo García sí existe dicha actitud crítica hacia el lenguaje, y de hecho es un componente fundamental de su poética.

Pérez Parejo (2007), por su parte, menciona que la *diseminación de la voz* es uno de los recursos empleados por los autores de metapoesía para lograr el cuestionamiento del

concepto de autoría y ficción, a través de cuyo desdoblamiento del yo lírico (alternancia yo pretérito/yo presente; multiplicación o pluralización del sujeto; ficcionalización deliberada del sujeto, uso de correlatos objetivos, etc.), se construye un *yo escindido* en contraposición con el «yo» *monolítico y omnipresente de las poéticas modernas* (p. 103). La irrupción de diversas voces líricas en la poesía de Luis Eduardo García es una herramienta de diseminación de la voz a través de la cual se genera una reflexión al fenómeno poético.

“La oscuridad no es una llanura” (p. 11) presente en *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* es un poema breve y de lenguaje sencillo que destaca por su carácter ecrástico ya que plantea una relación intersemiótica entre el lenguaje visual y escrito, como plantea Luz Aurora Pimentel (2012) en su artículo “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. Por lo cual se puede afirmar que en este poema se realiza una *écfrasis referencial genérica* (Pimentel, 2012, pág. 207) de carácter topográfico en el que la oscuridad es comparada con elementos paisajísticos como la llanura. De esta forma, se describe una imagen de lo que es la oscuridad, un concepto que el autor emplea debido a su historicidad lírica y su carga de simbolismos y connotaciones relacionados con el inconsciente, lo oculto y el vacío: “En la oscuridad hay furia y caballos heridos [...] es un acantilado que nos llama.” (García, 2012, p. 11)

Dicha imagen poética que se construye en el poema anteriormente citado, se reescribe y comenta críticamente en el texto de la siguiente página del poemario: “Esbozo de 'La oscuridad no es una llanura'” (García, 2012, p. 12). En primera instancia, vale la pena puntualizar que en el título se emplea terminología propia de las artes visuales con la palabra “esbozo”, término que según el Diccionario de la Real Academia Española (s. f) proviene del italiano *sbozzare* con lo cual se hace referencia a un bosquejo previo a la obra definitiva. En este poema se hace uso de dicho término en el sentido de que el texto se deconstruye en versos para ser comentados, criticados y analizados, por lo que, además de hacer referencia a un momento previo a la escritura del poema definitivo, es una disección y discusión crítica del verso que da origen al texto definitivo.

La oscuridad es una llanura en donde nada conocemos.

Hay algo artificial en ese verso

las llanuras no dan miedo, son como caballos pequeños y mansos.

[...]

Es un acantilado que nos llama.

Es una imagen extraña, pero convincente

los acantilados simbolizan muy bien la idea de la insignificancia del hombre; al contemplar uno, la sensación de asfixia puede ser tan grande que sólo deseamos alejarnos

¿Pero cómo alejarnos de uno que nos llama? (García, 2012, p. 12)

Como se puede observar, en el poemario se emplea el uso de itálicas como una herramienta para diferenciar la pluralidad de las voces (*yo escindido*) que intervienen en el texto poético: la del yo lírico que enuncia los versos del poema, y el yo lírico que discute dichos versos del poema. Dichas voces están diferenciadas por sus visiones de la poesía, notorio en las valoraciones del yo poético al afirmar que “hay algo artificial en ese verso” (García, 2012, p. 12) y posteriormente al cuestionar la idea expresada en el verso “las llanuras no dan miedo, son como caballos pequeños y mansos.”

Posteriormente, se incorpora en itálicas el verso “*Es un acantilado que nos llama*”, el cual a su vez cierra el poema “La oscuridad no es una llanura”. De esta forma, se complejiza el diálogo de las voces poéticas, ya que en este verso no hay una contraposición de posturas poéticas como en la de La oscuridad es una llanura/La oscuridad no es una llanura, sino que la idea planteada en el poema anterior, ahora se incrusta para ser comentada: “Es una imagen extraña, pero convincente” (García, 2012, p. 12). Considero relevante mencionar que después de dicho verso se incorpora una reflexión del acantilado y su presencia a lo largo de la historia del arte. Este elemento topográfico tiene una alta carga simbólica en ciertas tradiciones artísticas como la romántica, para la que representa el binomio humanidad-naturaleza y la manera en que el hombre se relaciona con su insignificancia ante la inmensidad del vacío en dichos paisajes naturales.

Debido a esto, el elemento del acantilado refuerza el carácter ecfrástico referencial genérico (Pimentel, 2012, pág. 207) del poema, ya que la descripción topográfica dirige al lector hacia la tradición artística romántica que ve en la naturaleza un símbolo de la insignificancia humana, “una naturaleza interna [que] se revela en el espejo de los abismos de la exterior” (Safranski, 2009, p. 95). Como muestra de esta afirmación podemos remitirnos a obras pictóricas que son ahora disntintivas del romanticismo como *Caminante sobre un mar de nubes* o *Acantilados blancos en Rügen* (1818) de Caspar David Friedrich, en las que el acantilado es el elemento central y el contrapunto de los elementos humanos presentes en las pinturas. Además, el verso con el que finaliza el poema “Pero ¿cómo alejarnos de uno que nos llama?” problematiza el diálogo entre ambas voces poéticas, ya que por medio de dicha pregunta retórica el yo poético curador guía al lector al cuestionamiento paradójico de la imagen planteada en el verso “*Es un acantilado que nos llama*”, así como al comentario “la sensación de asfixia puede ser tan grande que sólo deseamos alejarnos”.

Por otra parte, en el poema titulado “Algunas consideraciones sobre el dolor II” de *Armenia* (p. 25), el yo poético realiza una reflexión respecto a la responsabilidad ética que debe tener el autor al abordar el tema del dolor humano en su obra:

El dolor puede ser material para un poema, igual que las moscas, dios o pintores de países lejanos. Como prueba de ello basta recordar que cualquier metáfora sobre el dolor puede lograr un efecto poderoso; ejemplo:

el dolor es una lluvia de ceniza sobre los ojos abiertos. (García, 2014, p. 25.)

En dicho fragmento se puede identificar el mismo mecanismo anteriormente empleado en el poema “Esbozo de ‘La oscuridad no es una llanura’”, en el que las itálicas son empleadas para introducir versos que son enunciados por un yo poético externo y que posteriormente son comentados por el yo poético del poema en cuestión. Asimismo, es relevante mencionar que hay un tono irónico en este poema, pues el yo poético iguala al dolor humano, uno de los grandes temas de la literatura, con las moscas, un insecto soez relacionado con lo bajo y

sucio, que también ha sido muy explorado como motivo literario. Este planteamiento genera un tono irónico a la luz de Pere Ballart (1994) a través del contraste de lo “inefable” (dolor) y lo “mundano” (moscas), con el que se cuestiona la “dignidad” de los temas líricos, pues a su vez, existe toda una tradición literaria en la que la mosca ha adquirido una alta carga simbólica no sólo en la poesía sino también en la narrativa y el teatro.

La figura de la mosca por su connotación respecto a lo mundano e insignificante, es incorporada en el poema con un tono irónico, pero a la vez éste yo poético está apelando y remitiéndose una vez más a la carga histórica que contiene esa palabra. Es así como a través de la figura de la mosca, la voz poética adquiere de nuevo esa función de crítico-curador, ya que se afirma como un experto en literatura que muestra su conocimiento respecto a una tradición literaria sumamente amplia que juega con este elemento en su literatura (Asiain, 2024), como Jean Paul Sartre con la obra teatral *Las moscas* (1950), Emily Dickinson (1999) con el poema *I heard a Fly buzz – when I died* [*Oí el zumbido de una mosca – cuando morí*] y Antonio Machado con el poema *Las moscas* (2006). Además de desempeñar su papel como crítico conocedor de la tradición, el yo lírico también desarrolla su función de curador al guiar la lectura del receptor del poema al hacer referencia implícita a dichas obras y mostrándole al lector qué referencias debe tener para acercarse al texto.

Posteriormente, el verso en itálicas es introducido como prueba de que “cualquier metáfora sobre el dolor puede lograr un efecto poderoso” (García, 2014, p. 25.), con lo cual se reafirma el tono irónico del poema, pues el verso en itálicas destaca por su despliegue metafórico y búsqueda de belleza, que se contrapone con el lenguaje referencial y directo empleado en el resto del texto. A través de esta enunciación del yo poético, cuyo lenguaje es incluso didáctico debido a su tono expositivo a manera de instrucciones de escritura poética, el autor hace referencia a cómo el tema del dolor ha sido explotado y banalizado como tema literario al punto de llegar a desgastarse y ser un cliché debido a que siempre tendrá ese efecto “poderoso”. Es decir, que el autor logra distanciarse de la enunciación del yo poético para lograr dicho tono irónico en el texto. Debido a ello, en este poema encontramos la peculiaridad de que se despliegan diversos niveles de enunciación entre el

yo poético: el del fragmento incrustado en el poema, el yo poético del poema en cuestión, y el distanciamiento de la visión del autor, que también deja entrever su postura poética a través del tono irónico según la teoría de Pere Ballart, en la que la ironía se construye a partir del contraste de significados e intenciones en el texto literario (1994).

A través de esta discusión crítica y contraposición de visiones respecto a la poesía, el yo poético llega a la conclusión de que todo tema debería poder ser tratado por la poesía, tanto el dolor humano como las moscas, pues “la pureza sólo nos ha conducido al sufrimiento” (García, 2014, p. 25.):

Lo único que puede representar un obstáculo es la postura ética del lector.

Hay quienes aseguran que todo lo que pretende estetizar algo tan grave sólo consigue ensuciarlo. Entonces, toda metáfora sobre el dolor sería fallida, ya que el dolor debe mantener su pureza.

Pero la pureza sólo nos ha conducido al sufrimiento. (García, 2014, p. 25.)

De esta manera, el poema, al igual que el anterior, cierra con una paradoja, ya que, por una parte, el dolor es un tema que asegura un efecto poderoso y que por lo tanto se ha desgastado en la tradición literaria. Sin embargo, la imposibilidad de hablar del dolor por las problemáticas éticas que conlleva es también una manera de censura por tratar de mantener la “pureza” de un tema que parece ser indecible e inabarcable por la palabra, más allá de la experiencia vital.

El uso de las itálicas como manera de introducir un verso que contraste con el resto del poema y que de esta forma reafirme su tono irónico es empleado una vez más en “Uno de cada diez mil (tomado del newspaper poetry)” (García, 2012, p. 24) de *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz*. En éste, el yo poético comenta y refuta con ironía un estudio científico que trata de darle una explicación racional e inclusive fisiológica al fenómeno de la creatividad e imaginación poética: “Estudios científicos en Alemania arrojaron que el impulso poético reside en cierta zona del cerebro. / Podríamos extirparlo en Houston por doce mil dólares + impuestos o vivir con él para siempre, *oh ligerísimo*” (García, 2012, p. 24). De esta manera, se expone y juega con el carácter

reduccionista de dichas explicaciones científicas de carácter positivista que el autor aborda como anacrónicas.

La ironía en este poema, como ya se mencionó, se construye a través de la mención de dichos estudios científicos que presumen haber encontrado el lugar en el cerebro donde se encuentra el “impulso poético”, para posteriormente plantear las posibilidades de extirparlo o de aceptar lo que parece ser una condena. Además, en el cierre del poema la frase en itálicas “*oh ligerísimo*”, tiene la función de potenciar el efecto irónico al ser una expresión cuya construcción sintáctica y gramatical parece anacrónica y arcaica en la actualidad debido a la interjección “oh” y el uso del superlativo “ligerísimo”, que en su conjunto representan el cliché del tono solemne con el que se le vincula a la expresión poética.

Como se puede observar, el recurso de las itálicas en los poemarios *Armenia* y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* de Luis Eduardo García es un elemento tipográfico que resulta fundamental en la conformación de su poética. Éste es empleado en situaciones muy particulares que se repiten de manera sistemática a lo largo de ambos poemarios con las funciones de introducir versos de procedencia externa al propio poema, de los cuales el yo poético tiene cierto distanciamiento, y a su vez, en algunas ocasiones el propio autor también se distancia, logrando inclusive un tercer nivel de enunciación. Por medio de esto, se logra contraponer y problematizar distintas nociones de la poesía a través de comentarios críticos en los que, como afirma Bajtín en “La palabra en la novela” el peso histórico de la palabra permite esta consonancia o disonancia con el objeto y el lector. De esta manera, vemos que García no sólo es consciente de la carga histórica y simbólica de las palabras que usa en sus textos, sino que dicha dialogización interna es elemento fundamental en su poética. A través de este diálogo interno se realiza una revisión crítica de la historia de las palabras en la tradición artística, como lo pudimos ver con las figuras de la oscuridad, el acantilado, el dolor y las moscas.

Esta revisión histórica a través de una perspectiva crítica del lenguaje es a su vez guiada por el yo poético, que cumple también la función de curador al expresar las

referencias con las que el poema está dialogando. Además, como parte de esta función del yo poético como crítico y curador, el uso de itálicas también cumple la función de ser una herramienta para exponenciar el tono irónico del poema al presentar versos que distan del tono y lenguaje empleado en el resto del texto, el cual suele ser directo y referencial, en contraposición con el lenguaje metafórico y solemne que en algunos casos se emplea.

En suma, considero que el estudio de las herramientas y recursos de construcción poética propios de la escritura literaria actual es sumamente relevante para comprender a mayor profundidad el estado de la escritura contemporánea y la manera en la que el canon de nuestro presente se está conformando. En el caso del poeta jalisciense Luis Eduardo García, el carácter intermedial, el tono irónico y los cuestionamientos metapoéticos son peculiaridades que conforman una poética que no sólo se está consolidando en nuestra tradición literaria, sino que también influye y genera un impacto en nuevas generaciones de creadores a través de la labor del poeta como tallerista y divulgador cultural.

Referencias

- Asiain, A. (2024). *Libro de las moscas*. Interzona Editora.
- Bajtín, M. (1989) La palabra en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Dickinson, E. (1999) *I heard a Fly buzz - when I died -*. The Poetry Foundation.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45703/i-heard-a-fly-buzz-when-i-died-591>
- Friedrich, C. (1818). Caminante sobre un mar de nubes. [Pintura] HA!.
<https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>
- Friedrich, C. (1818). *Acantilados blancos en Rügen*. [Pintura] HA!.
<https://historia-arte.com/obras/acantilados-blancos-en-ruegen>
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. Evolución del concepto de los griegos al siglo XIX*. Quaderns Crema.

- García, L.E. (2012). *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz*. FETA.
- García, L.E. (2014). *Armenia*. Filodecaballos.
- Machado, A. (2006). "Las moscas". *Soledades*. Biblioteca virtual universal.
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/131715.pdf>
- Pérez, R. (2007). Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética. Visor.
- Pimentel, L. A. (2012). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Nuevas Poligrafías*.
Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada, (4), 205–215.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2003.4.1638>
- Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.).
<https://dle.rae.es>
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets.
- Sartre, J. (1950). *Las moscas. Drama en tres actos*. Editorial Losada.
- Scarano, L., Romano, M., Ferrari, M., & Ferreira, M. (1996). *Marcar la piel del agua: La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo.