

Las Geofanías de Ángel García Galiano: entre representación y contemplación

Alessandro Mistrorigo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Ángel García Galiano's latest book of poems titled *Geofanías* is a journey that is both exterior, through places around the world, and interior and more intimate. The gaze of the lyrical self extends between the representation of such landscapes and the contemplation that leads beyond their beauty. In these spaces the poet finds a dimension that connects with the mystical tradition of Spanish poetry, but not alone. Cliffs, monasteries, sanctuaries, sacred mountains, bridges, caves, islands are all occasions for the experience to become poetic language through which the reader can also participate in the encounter with the sacred: that geographical epiphany whose "glimpses and reflections" make up a double reading: the most expository and psalmodic and the one that is barely naked and sober, hidden but visible within the poems themselves.

Keywords Poetry. Site specific. Landscape. Representation. Contemplation.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-13
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Mistrorigo |  4.0



Citation Mistrorigo, A. (2023). "Las Geofanías de Ángel García Galiano: entre representación y contemplación". *Rassegna iberistica*, 120, 333-338.

El término *geofanía*, que forma el título del último libro de poemas de Ángel García Galiano, no se encuentra en el *Diccionario de la Lengua Española*. Es un neologismo derivado del griego antiguo y compuesto por el prefijo *γεω-*, que significa ‘tierra’, y el verbo *φαίνω*, que significa ‘mostrarse’, ‘aparecer’. Literalmente significaría algo como ‘lo que se muestra o aparece en o de la tierra’, una significancia que contrasta con el término de matriz religiosa *ἐπιφάνεια*, *epifanía*, es decir, ‘lo que se muestra o aparece por encima o desde lo alto’. Aquí, pues, la dirección del mostrarse, del aparecer, es desde abajo, desde la tierra: cada uno de los veintiocho poemas que componen el libro apunta a un lugar determinado en la tierra desde donde haya surgido un mostrarse o un aparecer a los ojos del sujeto, deslumbrándolo. Cada poema recoge ese momento de deslumbramiento poético –siempre una ‘geofanía’– que se le manifiesta al sujeto lírico en un determinado lugar, a partir de un paisaje específico.

Mirando el índice, el título de cada poema corresponde a un lugar definido, a menudo real, a veces literario, acompañado casi siempre por el nombre geográfico (recogido entre paréntesis) de la ciudad, del pueblo o de la localidad donde se encuentra. El autor invita a sus lectores a un verdadero recorrido por el mundo en veintiocho poemas: «Monasterio de San Juan de la Cruz (Segovia)», «Eremo delle Carceri (Asís)», «Monte Carmelo (Haifa)», «Cnosos», «Ítaca», «Elea», «Arkadi (Creta)», «Delfos», «San Miniato (Florencia)», «Torre de la Specola (Padua)», «San Julián y San Antonio (La Cabrera)», «Cueva de Montesinos», «Castillo de la Estrella (Montiel)», «Monte Athos», «Acantilados de Moher (Galway)», «Segesta (Sicilia)», «Claustro de Silos», «Puente de los Suspiros (Venecia)», «Valle del Rift», «Masai Mara», «Lago Nakuru», «Monte Kenya», «Acacia solitaria en la sabana», «Peñón de Guatapé (las siete moradas del alma)», «Hopi Point (Gran Cañón)», «Dura Europos», «La Gran Pirámide» y «*Sequoia* de Silos». España está presente con siete poemas, Grecia con seis, Italia con cinco y Kenia con cuatro, mientras que hay un solo poema que evoca lugares específicos de Israel, Irlanda, Estados Unidos, Egipto, Colombia y Jordania.

Sin embargo, a la hora de emprender el viaje por los lugares que nos brinda el autor, recolectando a la manera de Pulgarcito las ‘geofanías’ en cada poema impreso, el lector nota algo especial en la tipografía de las páginas: algunas palabras que componen los textos, por lo común extensos, están en negrita. Aquí reproducimos el quinto poema, «Ítaca», tal y como se presenta en la página de la edición de *Vaso Roto* de 2022 (figura: poema 1). El juego tipográfico de lejano sabor vanguardista impele al lector a juntar las negritas, tal y como se hace con los puntos de aquellos acertijos enigmáticos que, finalmente, cuando ya todas las líneas que los unen están trazadas, muestran una imagen que hasta el momento inmediatamente anterior había permanecido oculta. También aquí el lector se siente movido a

juntar las palabras en negrita para obtener otro poema más esencial que, aunque a la vista, había permanecido escondido, diluido, dentro de poema mayor. En otros términos, el lector tiene dos puntos de foco: puede apoyar su mirada en el poema más largo que vendría a ser gestálticamente el fondo o puede decantar el punto de fuga de su mirada en la forma, es decir, en el otro poema que resultaría de la descomposición y la recomposición del texto según las indicaciones tipográficas impresas en la página (figura: poema 2).

ítaca**ítaca**

A Elies

Nadie ha regresado allí tantas veces
a **contemplar** tu belleza de poniente en las alturas
del monasterio de Kathara,
a ovillarse en silencio en medio de ambos mares,
y serenar la vista en la bahía hasta dejar
que la piel transpire
la paz que emana tanto en torno;
soñar **el sueño** de Penélope,
(des)**tejer** una vez más el mandala de hilo
y atisbar a lo lejos
la alada nave feacia en que regresa
el ánimo dormida de Odiseo.

Nadie
contempla
la paz
el sueño
teje
el ánimo dormida

*(figura: poema 1)**(figura: poema 2)*

Los veintiocho poemas del libro presentan las mismas características tipográficas y esa doble dimensión. En ellos, las palabras en negrita sobresalen, se hacen más evidentes, surgiendo de la página donde está impreso el poema mayor y mostrando en su interior otro poema, menor, más conciso, interno y, tal vez, más íntimo. Este recurso tipográfico invita al lector a una atención diferente, a un proceso de destilación del texto poético de partida, más descriptivo o menos denso desde el punto de vista del lenguaje poético. Esta destilación, por lo tanto, lleva a un grado de densidad de lenguaje más elevado, de tenor hermético o incluso místico. He aquí la aparición entrelíneas de aquellas ‘geofanías’ que experimenta el sujeto lírico en contacto con lugares geográficos para él especialmente evocativos. El propio lenguaje poético, pues, recoge en sí ese momento de deslumbramiento que nace de la relación con ese lugar, con su paisaje, su naturaleza: así, dentro del paisaje del texto se esconde y, al mismo tiempo se muestra, la experiencia poética. Resuenan aquí las palabras del fragmento B 123 de Heráclito (Diels 1996, 178) según las cuales «φύσις κρύπτεισθαι φιλεῖ», es decir, ‘a lo que surge desde sí mismo, le es propio el ocultarse’, o, según la versión tradicional, la naturaleza ama

escondarse (Heidegger, Fink 2017, 64) -aunque, cabría añadir aquí, en plena luz- (véase también García Calvo 1985, 108-11).

Estamos, aquí, en resonancia con la lectura filosófica heideggeriana de la *a-létheia* griega, el desocultamiento o desencubrimiento que ocurre en lo abierto natural y, a la par, existencial del hombre. Cada poema surge siempre de esa relación directa entre el sujeto lírico y un lugar específico: son todos poemas *site specific*. Entre los paisajes del libro se encuentran los acantilados de la costa occidental de Irlanda (los de Moher en Galway), una montaña (monte Carmelo en Haifa o el monte Athos), un lago (lago Nakuru en Kenia), una isla (Ítaca), una ciudad o un pueblo (Segovia, Asís, Haifa, Padua, Venecia, La Cabrera, Montiel, etc.); pero también un monumento (Dura Europos en Siria o la Gran Pirámide de Guiza) o sitios arqueológicos como Cnosos y las antiguas ciudades de Elea o Segesta. A menudo los textos se refieren a lugares religiosos, como monasterios, santuarios o templos. Este tipo de presencia es constante en todo el libro, donde se cuentan ocho ocurrencias: el monasterio de San Juan de la Cruz, el Eremo delle carceri de Asís, Arkadi en Creta, Delfos, San Maniati en Florencia, San Julián y San Antonio al norte de Madrid, el Monte Athos en Grecia, el Claustro de Silos con su sequoia. Este dato muestra la voluntad de una búsqueda trascendental o propiamente mística: elemento presente en el libro es el silencio, fondo que permite el momento de deslumbramiento. Sin silencio, no puede darse la contemplación del paisaje y la relación directa con el lugar.

Con respecto a esa relación con el paisaje, Agamben escribe que este «es, pues, un fenómeno que atañe en modo esencial al hombre- y, acaso, al viviente como tal- y, sin embargo, parece huir de toda definición» (2017, 174). Para el filósofo italiano el paisaje es uno de los «inapropiables» que trascienden la posibilidad de cualquier posesión:

Cuando miramos un paisaje, ciertamente vemos lo abierto, contemplamos el mundo, con todos los elementos que lo componen [...], pero estos, que ya no formaban parte de un ambiente animal, ahora están, por decirlo así, desactivados uno a uno en el plano del ser y percibidos en su conjunto en una nueva dimensión. Los vemos perfecta y lípidamente como nunca y, sin embargo, ya no los vemos más, perdidos -feliz, inmemorialmente perdidos- en el paisaje. (2017, 177-8)

Por eso, continúa Agamben, «quien contempla el paisaje es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, solo mira» (2017, 178). En esa relación, el sujeto que no logra hacerse con el paisaje, al contemplarlo se hace paisaje él mismo. El yo que se sitúa ante el paisaje, según Agamben, no busca comprender ni proyectar sentido alguno, ni siquiera desocultar cierta estructura ontológica a la manera de Heidegger, solo se pierde en él, se vuelve paisaje. Es esta, en de-

finitiva, la relación 'geofanica' que se instaura entre el sujeto lírico y los diferentes paisajes con los que entra en contacto el poeta Ángel García Galiano a lo largo de sus viajes por el mundo. Una relación que, si bien acusa una vivencia extralingüística, trascendental o mística, intenta recoger en los límites del lenguaje poético, entre un dictado más descriptivo y prosódico y otro que se esboza apenas, desnudo y esencial.

Este me parece el núcleo fundamental del poemario. Sin embargo, hay que mencionar también que esta especial relación no se da solo con los paisajes y lugares reales, sino también con los literarios. El diálogo intertextual está muy presente con referencias más o menos explícitas a *tópoi* artísticos y literarios como el del *hortus conclusus* o el Edén, o directamente a obras como *Don Quijote* (en el poema dedicado a la Cueva de Montesinos), el soneto «El ciprés de Silos» de Gerardo Diego (el último poema de libro se titula «*Sequoia* de Silos»), el primer poema de *El don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez y el «Infinito» de Giacomo Leopardi. Las referencias abarcan también textos bíblicos como el *Cantar de los Cantares*, la mitología -Egeo en «Ítaca»; la Europa de «Arkadi (Creta)»- y la filosofía griega -el Parménides de «Elea», el mito platónico de la cueva, etc.- y la antropología -el pueblo indígena norteamericano Hopi en «Hopi Point (Gran Cañón)»-.

Se trata, pues, de un poemario que nos invita a un viaje exterior que pasa por una extensa geografía hilvanada por las andanzas del poeta y en el que el sujeto poético busca perderse en el paisaje -un éxtasis en el sentido etimológico de la palabra-, que se corresponde también con un viaje interior que transita por la cultura universal. Unas 'geofanías', en fin, que se dan a varios niveles, pero en las que siempre el yo lírico se esfuerza por redefinir esa «inapropiabilidad» del paisaje, sea real o literario, cultural, a través de un lenguaje poético cada vez escindido entre la (im)posibilidad de la representación y la contemplación.

Bibliografía

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Traducción de R. Molina-Zavalía. Revisión científica de F. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Diels, H. (1996). *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch Und Deutsch*. Zürich: Weidman.
- García Calvo, A. (1985). *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heraclito*. Zamora: Editorial Lucina.
- García Galiano, Á. (2022). *Geofanías*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Heidegger, M.; Fink, E. (2017). *Heráclito. Seminario del semestre de invierno (1966-1967)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

