

Acerca del discurso poético amoroso de Eduardo García

On the love poem of Eduardo Garcia

Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO

Authors:

Nuria Rodríguez Lázaro
Université Bordeaux Montaigne
E.R.P.I.L. (Equipe de Recherches sur la Poésie
Ibérique et Latino-américaine)
AMERIBER
nuria.rodriguez-lazaro@u-bordeaux-montaigne.fr
<https://orcid.org/0000-0003-1841-6840>

Date of reception: 18-10-2018

Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:

Rodríguez Lázaro, Nuria, «Acerca del discurso
poético amoroso de Eduardo García», *Anales
de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp.
85-98.

<https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.05>

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

El artículo ofrece un breve recorrido por la obra poética de corte amoroso de Eduardo García para inferir de su discurso amoroso su visión del mundo y de la poesía. Más allá de la dimensión meta-poética, la poesía amorosa de Eduardo García está marcada por una especie de obsesión temporal; pero no a la manera de los tópicos *Tempus fugit*, *Colligo virgo rosas*, etc., puesto que no es el paso del tiempo ni la degradación física lo que atormenta a nuestro poeta, sino la coexistencia simultánea de varios estratos temporales, de varios sentimientos amorosos, de historias sentimentales que se superponen: la mujer real y la soñada, la cotidiana y la inaccesible, la futura y la ya perdida para siempre, la que convive con el yo en el espacio de la casa y la que se encuentra invariablemente en paraísos lejanos.

Palabras clave: Eduardo García; poesía amorosa; cubismo; La lluvia en el desierto

Abstract

The article offers a brief tour of the poetic work of Eduardo García's amorous cut to infer his vision of the world and poetry from his love speech. Beyond the meta-poetic dimension, the love poetry of Eduardo García is marked by a kind of temporal obsession; but not in the manner of the topics *Tempus fugit*, *Colligo virgo roses* etc., since it is not the passage of time or the physical degradation that torments our poet, but the simultaneous coexistence of several temporal layers, of various amorous feelings, of sentimental stories that overlap: the real woman and the dreamed, the daily and the inaccessible, the future and the already lost forever, the one that coexists with the self in the space of the house and the one that is invariably found in distant paradises.

Keywords: Eduardo García; loving poetry; cubism; La lluvia en el desierto

Introducción

Aunque el tema amoroso no predomine en *La lluvia en el desierto* (García, 2017), me ha parecido interesante indagar en él porque a mi juicio el discurso poético amoroso de Eduardo García revela toda una poética, una forma de entender el acto de escritura. Entenderemos discurso como «la forma característica de plantear un asunto en un texto» (DRAE), y veremos cuáles son las constantes en la poesía amorosa de Eduardo García, qué imágenes y qué formas poéticas utiliza, cómo es el mundo, el decorado, o el paisaje, en el que transcurren los idilios y las decepciones, cómo es la mujer a la que la voz canta, y naturalmente cómo evolucionan estos elementos a lo largo de la obra; veremos, en definitiva, las características que hacen que podamos reconocer la autoría de los poemas; porque, como decía el propio poeta en su ensayo *Escribir un poema*, «el buen poeta ha de tener una voz personal, reconocible, un cierto timbre que lo distingue de todos los demás» (García, [2000], 2011: 21). El discurso se inserta en un sistema de enunciación; veremos por lo tanto quién habla en los poemas y a quién se dirige esa voz. Y nos guiaremos igualmente por la definición de «discurso» propuesta por el semiólogo francés Roland Barthes, precisamente en un ensayo sobre la temática amorosa en la literatura, titulado *Fragmentos de un discurso amoroso*: «Discurso es, en su origen, la acción de correr por aquí y por allá, son idas y venidas, son gestiones, son intrigas. En efecto el enamorado no cesa de correr mentalmente, de hacer sin cesar gestiones y de intrigar contra sí mismo» (Barthes, 1977: 7)¹.

Lo que nos proponemos, en definitiva, es hacer un breve recorrido por la obra poética de corte amoroso de Eduardo García, para intentar inferir de su discurso amoroso su visión del mundo y de la poesía.

En su ensayo *Escribir un poema*, Eduardo García alerta al poeta principiante sobre los peligros de escribir poesía amorosa en el capítulo titulado jocosamente «Gorgoritos amorosos» (García [2000], 2011:117-125). El poema tiene que ser verosímil y estar exento de todo énfasis y toma como ejemplo de lo que no debe hacerse al Don Juan Tenorio de Zorrilla, cito, «poeta ripioso, rimbombante y de mal gusto» (García [2000], 2011:118). En contraposición, propone como modelos y ejemplos de alta poesía amorosa al Pedro Salinas de *La voz a ti debida* y al Francisco Brines de *El otoño de las rosas*. ¿Y qué tienen en común estos dos poetas en lo que a expresión amorosa se refiere? Exactamente aquello a lo que aspiraba Eduardo García, es decir, son voces que nos hablan del sentimiento amoroso con naturalidad, con verosimilitud, y que evitan tanto las expresiones enfáticas como las expresiones tópicas. En la poesía amorosa de

1. La traducción es nuestra.

Eduardo García no encontraremos, en efecto, ni un solo signo de exclamación ni asistiremos a manidos tópicos de la tradición literaria universal como por ejemplo el amor como prisión, como fuego, como enfermedad, etc.

Las cartas marcadas (1995)

Naturalmente, encontramos en su poesía inicial huellas generacionales, como ese vocativo «amor» que aparece por ejemplo en el soneto «No estaba en el guion» (García, 2017: 45), en el quinto verso: «El caso es que me siento, amor, vencido», vocativo que tan presente estaba en la poesía de Luis García Montero; recordemos simplemente su famosísimo «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi» (García Montero, 1987), pero también en la de Javier Egea, como en el soneto de *Serena luz del viento*, cuyo primer verso dice «Tan de repente, amor, como la misma brisa», (Ruiz, 2002:35), o en ese otro que comienza por los versos «Ya nos separa el quicio redondo de la nieve/ entre tus labios rojos, amor, y mi batalla» (Ruiz, 2002:36), o en este último ejemplo egeaniano, donde el mencionado vocativo reaparece al principio de cada estrofa:

Tú me dueles, amor, pero te canto
[...]
¿A qué vienes, mi amor, si ya no hay nadie,
[...]
¿A qué vienes, amor, si es otra casa, (Ruiz, 2002: 45-46).

Dicho esto, desde sus comienzos, Eduardo García ofrece ya una voz personalísima, reconocible, con un discurso poético efectivamente verosímil y exento de énfasis.

El tono de los primeros textos amorosos de Eduardo García es tan poco melodramático, tan poco grandilocuente, tan poco lacrimógeno, que es casi lúdico, como por cierto sugieren desde el título las nociones de juego y de trampa implícitas en *Las cartas marcadas*.

El marco espacial de los primeros poemas de corte amoroso garcianos es eminentemente urbano, exento de paisaje natural, como observamos ya en el segundo texto de *Las cartas marcadas*, en el que vamos a detenernos un instante por considerarlo paradigmático:

INCIDENTE

En esta ciudad desangelada
aún ocurre a veces. Ten cuidado
si bajas a comprar tus cigarrillos,
si paseas sin prisa tu desgana,
si llegas con retraso a la oficina
y no se enciende nunca ese semáforo.

Un ángel con tacones y ojos fríos,
 su sonrisa para otro, el vuelo de esa falda
 que nunca se alza más de lo decente,
 una boca pintada que pregunta
 dónde queda el edén, si no es mucha molestia,

pueden dejarte seco y sin recursos,
 girar a contramano tu deseo,
 arruinarte la vida unos instantes
 o elevarte sin más a las alturas,
 trastornándote el juicio y para qué.

Un idilio tan breve es un regalo.
 Aunque sea el desdén su triste precio (García, 2017:39).

Observamos indicios de contemporaneidad rabiosa: ciudad desangelada, cigarrillos, oficina, semáforo, elementos que sin embargo conviven con una expresión amorosa con clásicos ecos del amor cortés y del vasallaje al que el enamorado se somete: en efecto el amante es un ser frágil ante los peligros que presenta una mujer que parece hecha para embaucar: apariencia angelical (ángel, edén), artificios de seducción (boca pintada, sonrisa, falda de vuelo) y riesgo notificado hiperbólicamente: «dejarte seco», «arruinarte la vida», «trastornándote el juicio». Las armas del clásico Cupido (arco, flechas y aljaba) se convierten aquí en punzantes dardos o armas de seducción eminentemente femeninas: los labios rojos y sonrientes, los zapatos de tacón, y hasta la inocente pregunta directa al yo transido de deseo y extasiado ante semejante belleza «dónde queda el Edén». La brevedad del encuentro evocado, que tal vez se haya limitado a una mirada, a una pregunta y al surgir fulgurante del deseo, desemboca sin embargo en una visión rotunda de la clásica dama tirana y desdénosa de los trovadores del siglo XI, como vemos con el sustantivo «desdén» del verso final. Encontramos, pues, al unísono *topoi* de épocas distintas de la literatura española, ecos de la poesía de la experiencia de los años 80, y otros que nos llevan a los orígenes de la poesía en lengua española. Y Eduardo García está pervirtiendo la figura de Cupido; en efecto, si en los sonetos amorosos clásicos un Cupido cruel lanzaba flechas a quien no debía provocando así que el yo sufriera lo indecible por un amor no correspondido, en el poema de Eduardo García es la propia mujer quien, con la apariencia de un Cupido contemporáneo y extremadamente femenino (un ángel con tacones y ojos fríos) mueve los hilos y tal vez lleve al hombre a la ruina. Si Ovidio describió a una criatura angelical con apariencia infantil que en el Monte Parnaso cargó su carcaj con dos flechas, la del amor y la del desdén, el ángel de Eduardo García parece hacer lo propio en una urbe desencarnada y gris; en efecto, la hermosa criatura del poema parece exhibir sus encantos y mortificar al yo,

enamorándolo e ignorándolo a la vez, porque como observamos en el verso 8 su sonrisa es para otro. Ese desaire, ese menosprecio va a desembocar al final del poema como ya hemos señalado en la notificación del desdén.

La impecable lógica poética de Eduardo García hace que la masa versal vaya menguando de estrofa en estrofa, partiendo de seis versos, y luego cinco, hasta llegar al casi vaciamiento, al agotamiento, en ese dístico final en donde un yo desengañado, con una voz ya extenuada, notifica lo ilusorio de la esperanza amorosa. En cuanto al ritmo, este viene dado por la regularidad métrica del endecasílabo, metro predominante que dicho sea de paso recuerda la expresión de la queja amorosa de épocas pasadas, pero también por la musicalidad producida por la anáfora ternaria de la primera estrofa, y por una serie de rimas internas sabiamente dosificadas en las estrofas siguientes: «falda», «alza», «pintada» en la segunda estrofa; «dejarte», «arruinarte», «elevarte», en la tercera. Queda exento de rima el dístico final en donde asistimos a un acceso de realismo, casi de prosaísmo; en definitiva, de desilusión.

En cuanto al sistema de enunciación, un emisor de primera persona parece dirigirse a un tú, lo cual es patente atendiendo tanto a formas verbales como a posesivos.

Aparentemente el yo quiere aconsejar a su lector, a cualquier posible víctima del relámpago aquel de Pedro Salinas («Yo no necesito tiempo/para saber cómo eres:/ conocerse es el relámpago» Salinas, 1933) previniéndole sobre los riesgos del amor («ten cuidado») que puede surgir en un contexto cotidiano («si bajas a comprar tus cigarrillos», etc.), pero lo que de paso hace Eduardo García es utilizar la segunda persona del singular para auto-designarse sin recurrir a la confesión autobiográfica.

A este respecto, señalemos que «El Tahúr», primer texto con el que el lector se encuentra al abrir la obra completa, texto que abre pues el poemario *Con las cartas marcadas* (1995), comienza como sigue: «Yo, Eduardo García [...]» (García, 2017:35). En un contexto marcado por la idea de juego y, sobre todo, de trampa (*Las cartas marcadas*, tahúr), Eduardo García perturba desde el principio a su lector anunciándole, de manera muy solemne, que ese yo llamado Eduardo García va a ser la voz de los poemas que siguen. Y en efecto, la mayoría de poemas de *Las cartas marcadas* presentan una voz de primera persona, que lógicamente hace eco al inicial «Yo, Eduardo García», y se dirige a un tú que no es otro que la mujer amada o deseada. Sigue tratándose de esa misma mujer desconocida, fría, peligrosa y extremadamente seductora, que surgía en «Incidente», como en el ejemplo siguiente, «Persecución», breve texto en donde se notifica otro rasgo de la mujer deseada, su noctambulismo. Observamos que los presagios de «Incidente» se han cumplido con creces,

puesto que ahora el yo ya es un ser herido por la flecha del amor, literalmente obsesionado por la mujer desconocida hasta el punto de buscarla sin cesar, de ahí el título, «Persecución». Recordemos lo que Roland Barthes decía acerca del enamorado: «el enamorado no cesa de correr mentalmente, de hacer sin cesar gestiones y de intrigar contra sí mismo». El yo ya está en las garras del enemigo, como muestra el vocativo casi oximórico con que se cierra este breve texto: «dulce ladrona», engarzando así con la tradición garcilasiana del bendito sufrimiento amoroso (recordemos aquel dulce lamentar de dos pastores de la Égloga primera).

De nuevo un decorado urbano y contemporáneo aparece enmarcado en la perfecta regularidad clásica del endecasílabo; si nos fijamos en la acentuación observamos que se trata mayoritariamente (cinco de seis) de endecasílabos sáficos, esto es, con el primer acento métrico en la cuarta sílaba, lo cual no hace sino acentuar rítmicamente la situación de espera ansiosa en la que se encuentra el yo.

La peligrosidad de la dama sigue notificándose, puesto que al frío de sus ojos y al maquillaje ya presentes en el texto inicial se añaden ahora el alcohol, el tabaco, y en general el mundo del ocio nocturno, tan propio, de nuevo, de la poesía de la experiencia; recordemos, por ejemplo a García Montero con su «Canción de brujería» («Señor compañero, Señor de la noche./ haz que vuelva su rostro/ quien no quiso mirarme. »), del poemario *Habitaciones separadas*.

En «Mujer de carne y sueño» asistimos a la notificación del encuentro carnal, como sugieren las palabras iniciales «Tus caricias», lo cual parece transformar radicalmente el decorado frío y desangelado al que ya el lector se estaba acostumbrando. En efecto, si hasta ahora la mujer deseada se reducía a ojos y labios surgen ahora elementos corporales directamente vinculados con el encuentro carnal, las piernas, en un texto cuyo título, «Mujer de carne y sueño» aúna dos dimensiones opuestas, la mujer real y la mujer soñada, inalcanzable, y de paso rompe con lo que el crítico francés Michel Collot llamó «Horizon d'attente» (horizonte de espera): mujer de carne y sueño en lugar de la expresión consagrada «de carne y hueso», llegando a producir algo que podríamos calificar de rima *in absentia* (hueso/sueño).

De nuevo asistimos a una anáfora ternaria (recordemos en el texto inicial «si bajas [...] / si paseas [...] / si llegas [...]»):

Conoci el huracán, la madre selva.
Conoci el ancho cielo interminable.
Conoci las espadas y el enigma,

en donde el lector comprende el peso del encuentro amoroso y comienza a intuir que la que era una simple desconocida va a convertirse en algo vital para el yo.

Observaremos que se trata de un texto de catorce versos, en su mayoría endecasílabos y que ya está anunciando cierto gusto por el soneto, forma métrica que surgirá justo después de un texto en el que de nuevo se subraya la peligrosidad de la mujer, concretamente de su mirada; el sujeto es ya consciente del poder devastador del amor, que llega a ser comparado con un veneno (cianuro).

Observemos de nuevo la anáfora ternaria que a estas alturas lleva camino de convertirse en una de las señas de identidad de nuestro poeta.

Llegan ahora dos sonetos de corte absolutamente clásico en lo que a métrica se refiere; se trata de «Musa de a pie» y de «No estaba en el guion», títulos que evocan *per se* una temática y un registro muy alejados de los sonetos amorosos clásicos. Detengámonos brevemente en el primero:

MUSA DE A PIE

Despeinada me gustas, ojerosa,
con el rimel corrido y con desgana
asomada al pavor de la semana
y no como en el búcaro la rosa.

Cuando la luz nos tiende, rencorosa,
un ácido sabor y no la lana
en que arrullarse juntos, la mañana
se desliza procaz, triste, penosa.

Parece una parodia la existencia
de sí misma y tú un ángel descarriado
—estremecido el pie que toca el suelo—.

Me llevaré al trabajo tu presencia
sin cosméticos, llana, al otro lado.
Aquel donde en tus ojos río y vuelo.

El texto comienza de manera extraordinariamente armoniosa, con esos tres endecasílabos melódicos; esto es, acentuados en la tercera sílaba métrica. Resulta obvio desde el título, de nuevo oximórico puesto que la musa es lo inalcanzable, lo etéreo, lo abstracto, lo mental, es aquí «de a pie», es decir, una persona normal y corriente; resulta obvio, decíamos, que Eduardo García procede aquí a una desacralización de la dama adorada tal y como aparecía en los sonetos clásicos en donde el canon de la belleza renacentista, si nos guiamos por ejemplo por el archiconocido soneto de Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena», imponía invariablemente una dama de tez pálida (azucena) con

un leve rubor natural en las mejillas (rosa), cabello impecablemente rubio y cuello blanco; en el cuello, por cierto, se detenía la casta descripción física de la mujer. Pues bien, en «Musa de a pie» encontramos un nuevo canon de belleza femenina, de belleza y de actitud, puesto que la mujer que ya venimos conociendo no es ni casta ni sencilla, como diría Miguel Hernández, ni va con la cara lavada ni lleva una vida contemplativa sino que vive en la vorágine laboral de las mujeres de su tiempo como parece sugerir el verso 3. El verso 4, con la alusión al búcaro y a la rosa, pone de manifiesto, si no explícitamente sí intertextualmente, que la belleza de la mujer evocada no corresponde al tópico de la poesía amorosa clásica. Recordemos simplemente los siguientes versos del ripioso autor decimonónico Ramón de Campoamor (Campoamor, 1879):

Hállanse en una estancia
 compitiendo en belleza y en fragancia,
 frente a un espejo, una mujer hermosa,
 que tiene al lado izquierdo y al derecho,
 en aquel, una cuna, en este, un lecho,
 y en la mesa, en un búcaro, una rosa;

En las antípodas, pues, del canon clásico, el yo afirma desde el arranque del soneto su preferencia por una mujer real desprovista de los tradicionales atributos utópicos, y cuando surge algún término que de algún modo pudiera vincularse a la belleza ideal clásica, como por ejemplo ese «ángel» del verso diez, el adjetivo que lo califica, «descarriado» anula inmediatamente la carga semántica de lo angelical, que como señala el DRAE implica candor e inocencia, para situarnos exactamente en el lado opuesto, en un ángel depravado, corrompido, degenerado. El último terceto, que como manda el canon ofrece la clave del soneto, insiste en el mismo punto. La mujer deseada forma parte de la vida cotidiana, es poco artificiosa y no aparece sublimada por la escritura poética. Obviamente, como ya hizo en su día Juan Ramón Jiménez con su «Vino, primero, pura» y también Javier Egea remedando al poeta de Moguer con su «Vino primero frívola –yo niño con ojeras–», Eduardo García está ofreciéndonos una poética y, como dice el crítico y poeta José Luis García Martín a propósito de García Montero, la poesía baja a la calle «para cantar a la musa con vaqueros» (García Martín, 2017).

Esa musa de a pie es, pues, no solo la mujer deseada sino esa poesía sencilla, llana, creíble, a la que aspira el poeta. Otro ejemplo de desdramatización de la queja amorosa y de dimensión nuevamente meta-poética se encuentra en el poema «Aparición» cuyo verso final dice «Podría haberme dado un buen poema». A pesar del tono jocoso de los últimos textos citados, observemos cómo aparece ya veladamente una idea que será recurrente en los poemarios

posteriores, esto es una mujer casi ausente, de identidad borrosa (silueta borrosa, se hizo humo), que se superpone a otra tal vez más real, más cotidiana, lo cual a partir de *Horizonte o frontera* va a ser causa de gran desazón para el yo.

No se trata de un juego (1998)

En el segundo poemario de Eduardo García, el tono se vuelve más grave, y la presencia y las ausencias de la mujer amada producen casi una crisis de identidad en el propio sujeto. Numerosas paradojas y contradicciones van a verse reflejadas en el título y en el epígrafe inicial; en efecto, si el título abole explícitamente la dimensión lúdica («No se trata de un juego»), a modo de epígrafe una cita de Lewis Carroll nos invita, precisamente, a jugar: «Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo» (2017:69).

La doble identidad inducida por procedimientos como el desdoblamiento por el tú o por la presencia de los espejos, hace que ahora la mujer deseada se superponga a otra de carne y hueso, designada prosaicamente como «mi mujer»; dicho de otro modo, empiezan a dibujarse los contornos de una mujer amante que irrumpe en la vida cotidiana y pone en riesgo la estabilidad del sujeto, como en el poema «Al otro lado» donde leemos «mi mujer no sospecha de ti».

En este caso se trata de una mujer físicamente ausente a la que el yo tiene acceso por medio de una pantalla: «cruzaré en un descuido la pantalla»; en otros poemas de *No se trata de un juego*, la mujer deseada y ausente va a encontrarse en una película (como en «No estaba en el guión», 2017:77), o en un libro (como en «Sucede sin embargo», 2017:79), o en un cuadro (como en «La vida está en otra parte», 2017: 81, o en el poema titulado «En el cuadro» (2017:82-83). Ese amor inaccesible, esa mujer eternamente ausente que convive simultáneamente en el alma o en la mente del yo con otra mujer más real, más asequible, es lo que parece atormentar al sujeto en el hondo poema sobre la inutilidad del amor «¿De qué le sirve a un hombre amar?»:

¿DE QUÉ LE SIRVE A UN HOMBRE AMAR?

¿De qué le sirve a un hombre amar,
de qué le sirve tanto tan de nada,
de qué el fervor callado de la sangre,
esa bala perdida, ese reloj
que da a las avenidas del recuerdo,

si al final, cuando acaba el día,
cierra la luz, saluda a un viejo amigo,
se acuesta a conversar con otras voces,
con la mujer que ama aquí, tan lejos,
recluido en su oscuro recinto de palabras? (2017:88).

Aparecen en cada estrofa dos mundos a los que todo separa, incluido el blanco tipográfico: en la primera surgen elementos abstractos como amar, fervor, recuerdo y en la segunda todo es tangible, tristemente cotidiano: cerrar la luz, conversar, acostarse y sobre todo ese final «con la mujer que ama aquí, tan lejos», que sugiere intensamente la coexistencia temporal de la mujer real y de la mujer deseada, inalcanzable.

En los siguientes textos el yo parte hacia rincones lejanos, exóticos, oníricos, de la mano de esa mujer soñada que parece revelar al yo su propia existencia, como en el poema «Tu mirada». Observemos cómo la mujer peligrosa y de mirada fría del poemario inicial ha ido dando paso progresivamente a una mujer idealizada, (eres liviana y cálida), a medida que la relación frívola del simple encuentro casual se ha ido convirtiendo en presencia necesaria para vivir. Ante tal intensidad amorosa, el tono ya no es jocoso y el yo, lejos de ironizar, expresa su absoluta fragilidad ante el precipicio al que nos aboca el amor, como muestra el verso inicial de «Cuando la piel»: «Soy frágil en tus manos, soy papel» (2017:91).

Horizonte o frontera (2003)

Horizonte o frontera marca el punto culminante de esta trayectoria que va de lo lúdico a lo grave que venimos esbozando. En efecto, casi al modo de la trilogía amorosa de Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, asistimos en los tres primeros poemarios de Eduardo García a una historia de amor, con su principio, aquel encuentro fugaz que daba lugar a un incontrolable deseo y a su consecuente búsqueda del placer en *Las cartas marcadas*, su trama, es decir la consolidación hacia el profundo sentimiento amoroso de algo que parecía efímero y frívolo, en *No es solo un juego*, y con su triste desenlace, esto es, la clara conciencia del fracaso amoroso o mejor dicho de la imposibilidad de ser feliz mediante el amor en *Horizonte o frontera*.

Ahora el yo es un hombre que parece intrigar contra sí mismo, por retomar los términos de Roland Barthes, y que cae en la autoflagelación, en el derrotismo, hasta llegar a la desaparición final. Es lo que observamos, por ejemplo, en el poema «Deshabitado», o en otro que lleva por título un bodeleriano «Spleen». Se trata de una especie de muerto en vida, de fantasma que nos recuerda inevitablemente a figuras cernudianas como el «fantasma que desfila prisionero de nadie», «El hombre del traje gris», o como «Lázaro», y que nos recuerda asimismo al Hombre deshabitado de Rafael Alberti, pero también si salimos de la literatura española a los hombres huecos o espantapájaros de T. S. Elliot (*The hollow men*) y de manera aún más general a toda una estética del vacío que se dio tanto en Europa como en Estados Unidos hacia los años 30,

en la época conocida como la gran Depresión. Precisamente huecos son los brazos del yo, lo que imposibilita, junto con la distancia a la que se encuentra la mujer amada, el abrazo, el encuentro amoroso:

Esta escena transcurre por mi piel,
entre mis brazos huecos, contra mi pecho oscuro,
mientras tus manos vuelan muy lejos de las mías,
tumbado en esta cama,
en esta habitación que no es de nadie (2017: 131).

«Donde rompen las horas» (de nuevo un título que rompe el horizonte de espera), parece ofrecer la clave de ese profundo malestar que ha convertido al yo en un muerto viviente: la imposible realización del amor. La mujer amada resulta definitivamente inaccesible y a pesar de ello se establece en este extenso y sorprendente poema un diálogo entre el yo y la mujer objeto de su amor; en efecto la mujer toma la palabra para decir el posible encuentro amoroso; posibilidad extremadamente delgada, puesto que el encuentro podría darse en una dimensión temporal que no existe:

[...] se acomoda en mis manos, habla, dice:

*«En un tiempo sin tiempo, en el instante
mismo
de la respiración,
cuando la vida toda parece contemplarnos
desde la inhóspita región de lo posible,
más allá de sus lindes, mírame,
podemos encontrarnos en la espuma,
donde rompen las horas
entre el siempre y el nunca y el quizás».*

A este atisbo de esperanza, si es que la hay, de creencia en un posible lugar donde el encuentro y la plenitud amorosa puedan existir, el yo responde con inapelable pesimismo y tras un nuevo blanco tipográfico que separa los dos mundos, el imaginario y el real, vuelve a la tierra, a la cruda vida cotidiana hecha de relojes y de lógica:

Y digo :

*«Sí,
quisiera acompañarte a esa región que dices,
tu débil voz, tu calidad de nube,
tu cuerpo de eco turbio y leopardos».*
Tiendo mis manos al encuentro, al puro
abrazo de las sombras. Casi rozo
tu umbría claridad cuando la luz
se interpone de pronto, me deslumbra

la vida, pierdo foco, palidece
 tu imagen como aliento en el cristal,
 se desmorona
 rojo carmín tu voz en el silencio.

regreso a este otro sueño en el que vivo,
 con sus fríos relojes que no saben
 detener el instante
 y su lógica hostil y sus fronteras.
 No hay sitio para ti:
 irrespirable
 el aire de este mundo.
 No hay sitio para mí,
 para mi oculta transparencia:
 aquel que soy al fin cuando despierto
 donde rompen las horas
 entre el siempre y el nunca y el quizás (2017:133-134).

Conclusión y conclusiones

En su quinto poemario, *La vida nueva* (2008) surge de nuevo una perspectiva irónica, como queda patente con el ejemplo de «Física aplicada»:

Con una distancia y una ironía pseudocientíficas evidentes (el gerundio suponiendo aparece anafóricamente hasta en tres ocasiones, y es patente el campo léxico de la física: puntos divergentes, velocidad, trayectorias) la voz procede a una demostración en el sentido matemático del término que no puede sino concluir con la escasa probabilidad de que los amantes sean felices. En esta misma perspectiva se sitúa el texto «El amor traza círculos concéntricos». Por último, en *Duermevela* (2014) Eduardo García engarza de nuevo con la temática iniciada en su primer poemario, como muestra el poema liminar, «La palabra» cuyo primer verso comienza con: «Escribir un poema es pedirle el teléfono a una desconocida», donde de nuevo nos situamos en una dimensión meta-poética que aúna amor y poesía. Lo mismo ocurre con el poema «Mis manos», manos que a la vez escriben el poema y acarician el cuerpo femenino.

Vayamos atando cabos y tratemos de inferir del discurso amoroso de Eduardo García su visión del mundo, de las cosas y del tiempo. La gran vocación reflexiva, tal vez por su formación filosófica, de Eduardo García, lo convierte no solo en un poeta excepcional sino también en un lúcido ensayista, incluso cuando se trata de desmenuzar y de explicar el impulso creador. Eduardo García formaría parte de un tipo de poetas que, como Roberto Juarroz y Octavio Paz cultivan lo que el crítico Juan Malpartida llama «lirismo crítico», es decir que son poetas que cultivan en sus obras «estructuras y reflexiones fuertes sobre las cosas y los sentimientos» (Malpartida, 1998, 251).

¿Puede verse a un hombre a través de su obra? Yo creo que sí; pero seamos conscientes de que veremos a una especie de monstruo que es único y plural al mismo tiempo, y esto me parece válido para todos los grandes poetas: Machado, Hernández, Cernuda (cuya obra llegó a considerarse una biografía espiritual).

La poesía amorosa de Eduardo García está marcada por una especie de obsesión temporal; pero no a la manera de los tópicos *Tempus fugit*, *Colligo virgo rosas* etc. No. No es el paso del tiempo ni la degradación física lo que atormenta a nuestro poeta, sino la coexistencia simultánea de varios estratos temporales, de varios sentimientos amorosos, de historias sentimentales que se superponen: la mujer real y la soñada, la cotidiana y la inaccesible, la futura y la ya perdida para siempre, la que convive con el yo en el espacio de la casa y la que se encuentra invariablemente en paraísos lejanos. Me parece que si nos referimos a la filosofía, lo que más se acerca a esta visión de la temporalidad es el pensamiento del filósofo francés Henri Bergson, aquel que tanto impresionó a Antonio Machado en el París de los años 20. Bergson cree en una temporalidad ilógica y anti-positivista y señala una crisis de la Historia que desemboca en el rechazo del tiempo lineal de la lógica.

Bergson representa la crítica de la temporalidad física que se conjuga con la crisis de la Modernidad y la consecuente fragmentación del ser humano en pedazos separados en momentos deshilvanados, sin un hilo conductor que los una. De ahí la búsqueda de un presente eterno que reuniese todos los aspectos del ser y su temporalidad en una unidad coherente. Lo que tenemos entonces es la concentración de todos los tiempos, el pasado vivido, el presente fugaz en el torbellino de la existencia, y el futuro hipotético en el devenir temporal del sujeto.

Recordemos también que la idea de simultaneidad es lo que da lugar, en el mismo París de Bergson, el de los años 1910-1920, al auge del cubismo, que también a su manera supone la simultaneidad de facetas, puesto que el pintor pretende mostrar el objeto en su totalidad a pesar de o gracias a la fragmentación. Es también la época de Apollinaire, tan presente en un texto de Eduardo García como «El amor traza círculos concéntricos». Mencionemos por último a Vicente Huidobro quien también en París y también en la época de Bergson cultivaba lo que él mismo llamó «poesía cubista o simultaneísta», donde «las cosas suceden todas al mismo tiempo» (Ortega, 2000, 370).

Heidegger dijo que el amor es la búsqueda de la otredad que somos nosotros mismos y que nos conocemos en el otro. Amor como auto-revelación, como revelación de sí mismo. En esa revelación de sí mismo surge el motivo obsesivo del espejo, que en la poesía de Eduardo García no tiene tintes narcisistas sino,

como acabo de sugerirlo, cubistas. El espejo muestra otra faceta del ser y, como el amor, es fuente de autoconocimiento.

Termino afirmando la absoluta originalidad de la poesía de Eduardo García, irreductible a etiquetas y a categorías. Si bien en sus inicios son patentes las huellas de la poesía de la experiencia, en Eduardo García, como en Javier Egea y García Montero, que me parecen ser los poetas que perdurarán cuando el tiempo someta a esta generación a su lógica criba, la verdadera experiencia exige un valor personal, individual. (Los más de doscientos poetas que reivindicaban su pertenencia a la otra sentimentalidad parecen haber frecuentado los mismos bares, haber tenido todos la misma resaca al día siguiente de la misma jugra nocturna...). En la poesía de Eduardo García, un yo poeta ficcional se asoma al mundo y cuenta su experiencia y su triunfo como poeta es rotundo, porque al leer sus poemas nos reconocemos y reconocemos nuestras angustias vitales. Recordemos que ese era precisamente su deseo, como queda patente en las palabras del poeta con las que termino: «Me gusta pensar que el tiempo impregna la mirada, que los sueños de un hombre son hermanos de sangre de los de sus contemporáneos. Ojalá mis visiones, lector, también pueblen tus sueños» (García, 2017:353).

Bibliografía citada

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
 CAMPOAMOR, Ramón, *Los pequeños poemas*, Madrid, English y Gras, 1879.
 GARCÍA, Eduardo, *Escribir un poema*, [2000], Córdoba, El olivo azul, 2011.
 GARCÍA, Eduardo, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Vandalia, 2017.
 GARCÍA MARTÍN, José Luis, <http://crisisdepapel.blogspot.com/2017/04/eduardo-garcia-y-su-realismo-visionario.html>
 GARCÍA MONTERO, Luis, *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión, 1987.
 MALPARTIDA, Juan, *La perfección indefensa*, Madrid, FCE, 1998
 ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, México, UNAM, 2000, p. 370.
 RUIZ, Pedro (ed.), *Javier Egea. Contra la soledad*, Barcelona, DVD, 2002.
 SALINAS, Pedro, *La voz a ti debida*, Madrid, Signo, 1933.