

**LA DEMOLICIÓN DE LA ESTATUA:
LA POESÍA DE ÁLVARO GARCÍA EN SU CONTEXTO**

**THE STATUE'S DEMOLITION:
THE POETRY OF ÁLVARO GARCÍA IN ITS CONTEXT**

SERGIO NAVARRO RAMÍREZ
Universidad de Navarra

RESUMEN:

En la década de los noventa, el poeta español Álvaro García desarrolla una obra y pensamiento poéticos que más tarde lo consagrarán como uno de los autores más influyentes de su generación. Su programa estético apuesta por un vaciamiento de la subjetividad en el poema y una mayor autonomía del poema respecto a la vivencia. Este ensayo ofrece el primer estudio académico del desarrollo de esta idea en el poeta español, centrandolo en el análisis en el libro que marca el inicio de esta tendencia, *Intemperie*. Además, establece las fuentes de este pensamiento poético y propone entenderlo como una reacción y crítica contra prácticas poéticas contemporáneas que dejará marcado poso en las generaciones que le siguen.

PALABRAS CLAVE:

Álvaro García, poesía española contemporánea, desubjetivación, poesía de la experiencia.

ABSTRACT:

In the 1990s, the Spanish poet Álvaro García developed his poetry, that would make of him one of the most influential authors of his generation. His aesthetic program comprehends an emptying of subjectivity in the poem and a greater autonomy of the poem with respect to the experience. This paper offers the first academic study of the development of this idea in Álvaro García. In addition, the essay establishes the literary sources of this poetic thought and proposes to understand it as a reaction and criticism against contemporary poetic practices, that will open the path to the generations that follow.

KEY WORDS:

Álvaro García, Spanish Contemporary Poetry, De-personalization, Poetry of Experience.

1. El comienzo de una voz

Hace ya más de treinta años, el poeta español Álvaro García (Málaga, 1965) publicó su primer libro de poesía, *La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989). Antes había dado a la imprenta algunos poemas que fueron editados como *plaquettes*, hoy en día muy difíciles de encontrar. Pese a ser un libro de juventud, *La noche junto al álbum* atesora un decir muy personal, marcado por la ironía que aleja al yo de su circunstancia más o menos cotidiana, lo cual abre la puerta a la crítica y la autocrítica. El yo de estos primeros poemas está en un sitio, pero es esencialmente un “ser sin sitio”, como titula Álvaro García uno de sus libros posteriores. Si bien es cierto que *La noche junto al álbum* comparte algunos rasgos con una línea “realista” de la poesía española de los ochenta y noventa, haciendo calas en su temática y compartiendo la manera de construir el poema, lo hace desde la incomodidad y la ironía. Habita una circunstancia urbana que queda representada en el texto, como sucedía en los poemas de la conocida como poesía de la experiencia, pero el poeta no se encuentra cómodo en ella: entre el lugar y el yo hay un desajuste y esa es la rendija abierta por la que miramos la realidad en *La noche junto al álbum*.

En 1995, Pre-Textos publica *Intemperie*, el segundo libro de Álvaro García, que aporta una estética ligeramente distinta, dando una nueva significación al desajuste irónico anunciado en su primer libro. La conciencia se distancia aún más de la circunstancia ciudadana y se mueve ahora como por una periferia o un desierto donde el yo comprueba su finitud y camina por su casi extinción. La vivencia no se pierde en el poema, pero Álvaro García la cuestiona más profundamente, hasta su esencia misma de ser circunstancia para alguien. Lo que *Intemperie* tenía de cambio lo supieron ver los críticos que reseñaron el poemario. Algo más difícil era notar que esa dirección personal, si no nueva para el autor al menos sí renovada, calculaba además una velocidad de escape respecto de ese centro gravitatorio que era entonces la poesía de la experiencia.

En este sentido, Luis Antonio de Villena hablaba en una reseña del libro sobre “comienzo de una voz” (1996: 17), frase que puede interpretarse tanto en clave personal como generacional. Villena veía en *Intemperie*, junto a otros libros de poetas como Luis Muñoz, Juan Bonilla o Jorge Riechmann, una “renovación poética” que se desviaba del canon más realista o figurativo. Más tarde, Villena reunía en una antología titulada *10 menos 30* a diez autores cuyas obras venían a ampliar el concepto de realidad y las técnicas de representación acuñadas y popularizadas por los poetas de la experiencia. El crítico pretendía así certificar la defunción de un grupo poético que casi no daba más de sí a la vez que daba el pistoletazo de salida para la siguiente generación de poetas.

Si bien es cuestionable que ese cambio se produjera necesariamente “desde dentro” de la poesía de la experiencia, es decir, si bien es debatible que estos poetas pertenecieron en algún momento de su evolución literaria a esa tendencia (y todo dependerá de la amplitud con la que se defina el término “poesía de la experiencia”), no deja de tener valor el reconocimiento del cambio y la partida de defunción. Otras antologías, como la de Rafael Morales Barba (2006), radiografiaron más adelante una parecida transformación estética que el calendario, con el cambio de siglo y de milenio, confirmaba.¹

El estudio de este cambio ha acusado cierto carácter generacional, en parte porque muchos textos que han discutido esta renovación encabezaron antologías o bien, sin que sean opciones excluyentes, participaron de la rencilla literaria, que requiere en la mayoría de los casos de alineaciones grupales. Aunque en general las antologías realizan una labor de necesaria difusión, su impacto ha de compensarse. La crítica debe al mismo tiempo atender y cuidar las “singularidades”, en concepto de Vicente Luis Mora (2006). Con esto se quiere decir que, en la medida de lo posible, se ha de evitar que el poema pase a ser peón de una guerra, pieza de una vanguardia o botón de muestra de una estética y pierda entonces la individualidad que lo hace valer como poema. Esto no significa olvidar que el poema nace dentro de un ecosistema literario. De hecho, normalmente la calidad se descubre mediante el contraste, y la importancia o la trascendencia solo puede medirse dentro del contexto donde la obra nace y actúa, pero esto ha servido a menudo de excusa para disolver autores y poemas en polémicas generacionales.

La intención de mi artículo es estudiar el cambio estético que se produjo alrededor del dos mil realizando una lectura en profundidad de *Intemperie*, es decir atendiendo a su “singularidad”, pero situando al mismo tiempo este “comienzo de una voz” en el contexto estético que contribuyó a cambiar. Solo de esta forma, sin perder de vista el texto ni el contexto, podremos llegar a entender mejor este episodio de la historia de la poesía española contemporánea.

2. Alguna destrucción

La intemperie no es el hábitat del animal, sino el espacio donde una persona se desacomoda y se desaloja, pues solo es consciente de la intemperie quien ha habitado bajo un techo. Podríamos decir, según la influyente teoría espacial de Michel

¹ El caso contrario lo ofrece la antología de José Luis García Martín, *Selección nacional*, donde el crítico, quizá algo partidista, antologa aquellos jóvenes que en aquel momento seguían de cerca los postulados de la poesía de la experiencia o, más ampliamente, de la poesía “figurativa”.

de Certeau (1984: 95-97), que la intemperie no es un lugar –el sitio acomodado a la vivencia–, sino un espacio, un “aquí” difícil para estar, aún no convertido en habitación. Álvaro García, no obstante, entiende que nacemos en el lugar donde los otros ya han construido previamente, y que escribir quizá consista en abrir intemperies en estas zonas habitadas, en estos salones familiares.

El primer poema de *Intemperie* es una toma de conciencia de la “situación” –así se titula el texto, “Situación”– desde la que el poeta escribe su libro: “Mantente pues a un lado y piensa en Beckett: / no hay nada que decir ni que escribir / pero es imprescindible expresar eso” (1995: 9). El último verso advierte de que esta no es una afirmación puramente negativa o, mejor dicho, conclusivamente nihilista. Decir la nada, abrir la intemperie y desacomodar el lugar, es un posible primer movimiento de la escritura, que necesita apartarse de los saturados circuitos actuales –literarios o no–. Escribir asume la doble misión de dirigirse desde el centro a la periferia para coquetear con lo que está afuera y de despejar la “nada” en el lugar común, en el mismo centro de la costumbre. Además, el último verso adjetiva esta tarea de “imprescindible”, lo cual da una idea de su urgencia.

Como el poema presenta seguidamente, la escritura no satisface necesariamente una apetencia –“Nadie respira porque le apetezca”–, sino que realiza una necesidad: “La poesía tal vez sea un oxígeno // un subir a por aire necesario / para bajar después a lo de siempre”. La intemperie a la que Álvaro García aspira está sobre nuestras cabezas: hay que subir a ella y desalojarse allí del medio en que vivimos. El lugar de “lo de siempre” es el entramado de urgencias laborales o burocráticas, la malla de relaciones principalmente prácticas que entreteje el nivel más aparente de vivir en sociedad, esas mismas circunstancias con las que *La noche junto al álbum* había expresado una distancia mayormente irónica.

“Lo de siempre” es también una situación en el mundo literario, la posición en la tradición desde la que todo escritor inicia su jornada. En este sentido, “Situación”, como primer poema de *Intemperie*, expresa una postura existencial que se refleja a su vez en una toma postura respecto al campo literario que a Álvaro García le era contemporáneo, pues no en vano la poesía de la experiencia predicaba una estética enraizada en “lo de siempre”: la tradición española que va de Antonio Machado a Gil de Biedma, la inclusión de personaje y escenarios urbanos en los poemas, etc.

“Situación” expresa una necesidad de toma de postura estética (mantenerse a un lado y salir de lo de siempre a tomar oxígeno) que más tarde corrobora el poema “Árbol Joyce”. La experiencia de nacer “arrojados” a la tradición vertebrada este texto, en el que Joyce “es el árbol que a un tiempo invade y afirma / los ocultos cimientos del idioma” (26). Sin cimientos no se puede escribir, pero, al mismo tiempo, uno ha de cuidar que las raíces del árbol Joyce no invadan demasiado el terreno propio. Al fin y

al cabo, la raíz es la parte más violenta del árbol: agrieta muros, resquebraja carreteras. En *La tradición y el talento individual*, Eliot se hace cargo de la ambigua necesidad de la tradición –tan imprescindible como peligrosa–, y Álvaro García mantiene esta tensión en la paradoja de adjetivar al propio Joyce como “el héroe que se hace dueño del lenguaje” pero, más tarde, presentarlo siendo “más bien su víctima”. Esta paradoja no se resuelve: parece necesario al mismo tiempo abrir una intemperie en el lenguaje “para bajar después a lo de siempre”, como decía el verso de “Situación”.

En cualquier caso, para quien considera la escritura como una tarea “imprescindible”, desbrozar la nada en los lugares comunes es una actividad tan estética como existencial. En su ensayo doctoral sobre teoría poética *Poesía sin estatua* (2005), Álvaro García reflexiona sobre el hecho de que la creación poética exige “alguna destrucción”, “evitar la deriva [...] la opacidad de lo existencial que oculta lo esencial, del individuo que no deja ver al ser humano” (2005: 44). El poema que abre *Intemperie*, “Situación”, enuncia este primer paso. ¿En qué consiste esta “nada”, que es oxígeno, “imprescindible” de expresar?

3. El hombre destilado

Parte de *Poesía sin estatua* se inspira en lo que Eliot llamó en *Tradition and the Individual Talent* la “huida de la personalidad”. Álvaro García desarrolla una reflexión parecida sobre la destilación de la vivencia íntima en el texto poético. Sin negar la importancia que juega el hecho biográfico en lo poético, el poeta malagueño advierte que el puro reportaje o la mera transitividad –que el poema se limite a referir al hecho biográfico sin trascenderlo– obstruyen más que enriquecen el decir poético. La vivencia, entonces, figura en el poema, sí, pero destilada, trascendida, cargada de la electricidad lírica que le da la posterior elaboración de la vida por parte de la imaginación en el lenguaje.

Diez años antes de *Poesía sin estatua*, *Intemperie* ya participa de estas ideas, ya las aporta al paisaje lírico de los noventa y, lo que es más importante, las plasma con notable acierto poético. Esto se refleja en la composición de los poemas más o menos breves –atenderé a esto pronto–, pero también se explicita frecuentemente en el poema largo “Carta a un escultor”, que, en versos afilados como aforismos, incide más de una vez en una poética de ascesis de lo personal: “Se trata de que uno es solo un síntoma, / de que uno ya no es uno cuando mira” o el fantástico verso “el alma es un saberse retirar” (40). También el texto “Historia del verano” adquiere densidad metapoética cuando pone en verso el pensamiento de Deleuze: “*Humor es bilingüismo en una sola lengua. / Saber perder el rostro. Diluirse en sí mismo*” (29).

Aunque en principio pueda parecer que estos dos versos juntan, como en el dicho popular, el tocino con la velocidad, humor y asepsia se hermanan en el concepto de ironía, que electrifica muchos versos de Álvaro García. Aquí podríamos recuperar ciertas teorías sobre la retórica irónica –no tanto la de Walter Benjamin como la de Paul de Man en algunos ensayos de *La retórica del romanticismo* o *El concepto de ironía*–, pero lo cierto es que Álvaro García se explica perfectamente él solo. He ahí un poema como “Hombre solemne”, que puede leerse como un breve tratado de poesía sin que por ello el texto pierda humor o soltura, lo que Schiller entendía por “gracia” y en Andalucía, “duende”.

El poema nos presenta lo egocéntrico: “Hay horas en el día, días en la semana / en que ese ciudadano, ante sí mismo / es la mayor noticia del momento” (33). No obstante, el texto no cae en el género de lo burlesco: no es una crítica mordaz o un dardo más o menos ingenioso. Álvaro García muestra una sana empatía que el humor impide que sea “buenismo”: “Hay días en los días en que el hombre / tiene derecho a ser falsa noticia / mientras le dura su dolor de muelas / o la tristeza excluye otras tristezas”. El poema supera así tanto el tono burlesco como el redentor para presentar, barnizado de ironía, el hecho de que, para ese hombre solemne del título, “no hay nada que no sean letreros luminosos / o el mismo rostro de él, / que se refleja / en el cristal de otra ventana, enfrente”.

Aludía antes a Schiller por una cuestión nada casual. Schiller percibía, no necesariamente como un hecho negativo, que la poesía de su tiempo, es decir, la romántica, se caracterizaba por una mayor aparición de lo personal en el poema. La poesía antigua podía escribir, por ejemplo, de los pájaros, pero la poesía que le era contemporánea no podía escribir de los pájaros sin hablar del alma, porque el poeta tiene que tematizar de alguna forma la distancia entre el yo y la naturaleza (1985: 84). El poema de Álvaro García tiene en cuenta esta tradición crítica y romántica. “Hombre solemne” guiña también a Keats, quien critica la obra del gigante romántico inglés, William Wordsworth, afirmando de ella que padece de insufrible egotismo, es decir, de un yo incapaz de desaparecer del poema ni de la contemplación de la naturaleza (2003: 87). Este yo gigantesco refiere todo lo que existe a sí mismo. No en vano, “A traveller I am, whose tale is only of myself” no es un verso de Walt Whitman sino de *El Preludio* de William Wordsworth.

La destrucción que acomete Álvaro García en *Intemperie* es, precisamente, la de ese egotismo del que habla Keats en su carta a John Reynolds el 3 de febrero de 1818 y que, con muchos matices, también podía aplicarse a cierta poesía española de su tiempo. Esto, y es importante entenderlo, no significa un desprecio hacia esta tendencia poética más o menos biografista: Keats manifiesta en otras cartas admiración por Wordsworth y Álvaro García no confunde tampoco crítica con menosprecio. Antes

bien, Álvaro García veía la huida de la personalidad como un camino transitable para evitar la gravedad biográfica y el peso anecdótico que se había convertido en rasgo de identidad de la poesía de la experiencia.

Poco importa en este sentido si el yo que cierta poesía de los ochenta centraliza se corresponde al del autor o resulta un personaje ficticio, puesto que lo que Álvaro García cuestiona no es el exhibicionismo. No se trata de un problema de decoro, es decir, de determinar qué materiales pueden o no pueden figurar en un poema. La intención, más bien, es distinguir entre lo lírico y lo narrativo o lo dramático, entre la construcción de una experiencia poética autónoma y el reportaje que necesita el hecho o el dato para funcionar y tener sentido como texto. De esta manera, la minimización del yo poético que Álvaro García propone también se diferencia de ciertas técnicas de la poesía novísima, que vadeaban la falacia patética mediante el empleo de máscaras, es decir, de personajes históricos o ficticios que ocupan el lugar de la enunciación en el poema, abusando quizá de una técnica que tan buenos resultados dio en Luis Cernuda y cierto Gil de Biedma.

Pese a las diferencias que separan la generación novísima de la poesía de la experiencia, es posible que algunas líneas de ambas poéticas confluyan en el tratamiento del poema como escenificación, como han señalado Juan José Lanz y Molina Damiani (ver en Lanz, 2007: 157). La ficción culturalista novísima y el autobiografismo patente de ciertos poemas de la poesía de la experiencia, aunque lo parezcan, no son términos excluyentes, y coinciden en que ambos modos conciben el poema como si fuese un escenario: un lugar ficticio con unos personajes igualmente ficticios. Es con esta tradición de lo escénico, que algunos quieren leer como un rasgo de posmodernidad –lo cual es cuestionable cuando menos–, con la que Álvaro García disiente, por lo que supone de desvío hacia lo dramático en detrimento de lo lírico. Al vaciar el poema de máscaras y escenarios, de personajes e historias, queda, efectivamente, el espacio vaciado, que ha dejado de ser lugar para convertirse en una intemperie donde no hay ni siquiera yo –que no deja de ser un personaje más del drama–, aunque sí queda la conciencia, que es algo distinto al yo.

Esto, que se intensifica en *Intemperie*, ya era una preocupación del yo irónico de *La noche junto al álbum*, quien en un poema como “Paisajes” insiste en la idea de “escapar de uno mismo” o “escapar de nosotros” (1989: 21). Con esta huida, escribía Álvaro García, “la vida se hace digna y objetiva”, cuando sabe no caer en las tentaciones de la memoria, “esa trampa / del pasado, esa herida del recuerdo”, es decir, cuando el poema no se pierde en el tiempo profundo de la subjetividad romántica. El recuerdo fue el motivo central de la poesía realista de los ochenta y permea la veta elegíaca de autores como Eloy Sánchez Rosillo, Miguel d’Ors o Andrés Tra-

piello.² De este *topos* se alejan los usos modernistas e irónicos de Álvaro García.³ Así, aunque el cambio estético se acrisole en *Intemperie*, ya ciertos poemas de *La noche junto al álbum* se sustraen de la inercia generacional de los ochenta, poniendo en cuestión la adscripción inicial del libro a la tendencia experiencial y, por tanto, la interpretación del cambio estético que se abría paso en los noventa como “ruptura interior” en la poesía de la experiencia misma. Como es fácil de leer en los poemas que vendrían después, los libros posteriores de Álvaro García afianzarían esta querencia de un yo débil, si no destilado o evaporado, y este adelgazamiento de la narratividad, en resumen, la demolición de lo que Álvaro García ha llamado la “estatua”: “la proposición simple y pasional de una persona” y “la presencia excesiva de sustancia” (1999: 223). Esta poesía sin estatua adelantaba una tendencia que poetas más jóvenes corroboraron.

4. Modernismo y humor

Con su reticencia hacia el uso de la anécdota para sostener la reflexión poética, Álvaro García se distancia con *Intemperie* de la fuerte tendencia narrativa y autobiográfica que articulaba buena parte del lirismo de los ochenta y principios de los noventa. De hecho, Araceli Iravedra ha considerado este autobiografismo, con mayor o menor dosis de ficción, el rasgo fundamental de la poesía de la experiencia (2007: 35). La poética que se despliega a partir de este rasgo estético llevó a otros críticos como Villena (1992: 9-34) a apreciar en la poesía de la experiencia o realista cierto neorromanticismo, por todo lo que tiene de intimismo, narración –representación de eventos y figuración de un personaje– y un registro que quiere acercarse al lenguaje oral. Esta cercanía con algunos presupuestos románticos se aprecia además en el uso de la etiqueta “poesía de la experiencia”, que se popularizó para llamar a esa poesía realista que predominó en la España de los ochenta y principios de los noventa. Es de sobra conocido que la poesía de la experiencia toma su nombre del libro de Langbaum que estudia el monólogo dramático como forma poética que el romanticismo desarrolla.

Sobre lo mucho que se ha dicho sobre este libro y su relación con la poesía española, no hay que olvidar el hecho de que Langbaum liga el monólogo dramático con la epistemología empirista –que funciona mejor para Wordsworth que para Shelley

² Jaime Siles destaca este tono elegíaco como una de las características fundamentales de la poesía española postnovísima (1990: 157).

³ En lo que sigue, uso el adjetivo “modernista” en referencia al modernismo anglosajón (Wallace Stevens, William Carlos Williams o T. S. Eliot) y no como adjetivo del modernismo hispanoamericano (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc.). Lo mismo con el término “modernismo”.

o Keats—. El monólogo dramático permite recrear en el poema las condiciones para que se dé el conocimiento según el empirismo ilustrado, pues, según describe Cassirer en su canónico *Filosofía de la Ilustración*, el conocimiento empirista requiere del individuo abandonar las certezas generales para fundamentar lo que conoce en la experiencia sensible individual. Muy resumidamente, para el empirismo el sujeto no conoce mediante el acceso de la mente a las verdades universales e innatas, sino por la construcción que la mente realiza de las experiencias que recibe de las cosas gracias a los sentidos. Es decir, el conocimiento parte de la situación de un individuo en un lugar y en un tiempo. La poesía romántica inglesa diseña entonces ese lugar y ese tiempo donde el individuo, el personaje, experimenta y posteriormente reflexiona sobre lo sentido. De acuerdo con Langbaum, el monólogo dramático desarrolla esta forma de componer el poema hasta llegar a una dramatización y ficcionalización más radical, que conserva no obstante esa arquitectura básica de alguien que siente algo (generalmente a través de la visión) y extrae de ello, más que una verdad universal, algún sentido.

Todo esto importa ya que ayuda a pensar el posterior desarrollo de la poesía de la experiencia hacia lo que algunos reseñistas dieron en llamar –algo sorprendentemente– poesía metafísica, según la practicaron Carlos Marzal en *Metales pesados* (Tusquets, 2001) o Vicente Gallego en *Santa deriva* (Visor, 2002).⁴ Este supuesto giro metafísico no es, en realidad, tal giro, ya que el libro de Langbaum aún nos permite considerar esta llamada poesía metafísica como extensión natural de la poesía de la experiencia. Ciertamente, el escenario cambia: van desapareciendo los bares y sus ninfas, las habitaciones de hotel y sus náyades, pero sigue habiendo un escenario y un sujeto que tiene una experiencia en ese escenario y extrae de ella una reflexión, un significado que convierte la vivencia en símbolo –normalmente de la finitud que somos y del tiempo que inevitablemente nos acaba–.

Para *Intemperie*, las reseñas señalaban un aumento de la densidad reflexiva y de ahí que prácticamente por primera vez se empleara la etiqueta metafísica para describir una nueva veta de la poesía española hacia finales de los 90, etiqueta que el propio Álvaro García usa en un momento puntual.⁵ No obstante, no se han de confundir estas dos posibilidades estéticas. Sería algo así como confundir a Wordsworth con Wallace Stevens simplemente porque los dos hablan de imaginación. Y es que Álva-

⁴ Una caracterización de esta estética puede encontrarse en Bagué Quílez, quien la define como “una poesía donde coexisten sin fricciones la revelación ontológica y la profundidad introspectiva” (2008: 53). El crítico sitúa a Álvaro García dentro de esta línea. Bagué Quílez evita el nombre que se le dio en diversos medios porque la etiqueta, ciertamente, se presta a confusiones con otra “poesía metafísica” que se desarrolló en la España de los ochenta.

⁵ Más tarde, en una entrevista de 2016 para *Cuadernos Hispanoamericanos* con Beatriz García Ros, el propio Álvaro García rechazará el uso del término “metafísico” para su poesía.

ro García se encuentra más cercano al modernismo de Stevens, Pound o Eliot que al romanticismo con el que se ha relacionado la poesía de la experiencia. Precisamente, lo que el modernismo anglosajón llevaba a cabo era una limpieza de epistemologías románticas, una evaporación del yo que escapa de la dialéctica del sujeto y el objeto.⁶

Escribir en la intemperie implica que el yo deja de ser el punto de referencia del poema. Eso rompe con la forma compositiva canónica de la poesía de la experiencia y su posterior desarrollo “metafísico”. No se mira una realidad que luego se interpreta, como si el poeta fuese el detective que examina una pista. Como recuerda “Carta a un escultor”:

Hay mucha policía tras las cosas
mucho arte detective con la lupa
y con el ojo de la cerradura.
Usted no es un figón de realidad.
Es usted de los magos que la intuyen,
que la dejan temblar al otro lado
sin pretender saber qué lado es ese. (33)

La interpretación es una actividad del yo que mira: el yo pregunta a las cosas por el sentido que guardan para su mirada. Álvaro García propone algo distinto de la interpretación: dejar las cosas ser. “No todo significa algo. / Que este paseo no guarde relación / con su propia amenaza de acabarse”, escribe en “Esta calle vacía”. *Intemperie* es una intemperie porque no somete el espacio al lugar ni las cosas al hombre. Esto creo que explica, además, el humor desde el que Álvaro García escribe, que podría relacionarse con ese tono suelto y “ligero” legible en los poemas de Eliot, William Carlos Williams y, sobre todo, Stevens. Si las cosas dejan de ser símbolos, entonces se puede jugar a que las cosas signifiquen y dejen de significar en un abrir y cerrar de ojos. La escritura se hace más leve por menos urgente de respuestas. Por eso decía que los dos versos de “Historia del verano” –“*Humor es bilingüismo en una sola lengua*” y “*Saber perder el rostro. Diluirse en sí mismo*”– son parte de un mismo programa: caras o, mejor dicho, cruces de una misma moneda, por seguir aquello de perder el rostro.

Por otra parte, añade soltura el continuo uso de la elipsis, los saltos lógicos que da el poema una vez que se desprende de la necesidad narrativa y de los nexos causales o simbólicos que requieren la reflexión sobre la experiencia. Álvaro García tiene la agilidad mental de un Stevens y la misma despreocupación ante el hecho de que un

⁶Recomiendo para este tema el artículo de Gelpi “Stevens and Williams: The Epistemology of Modernism”.

verso parezca contradecir el verso anterior. Si “The Man with the Blue Guitar” de Stevens parece un decir que no tiene ningún interés en concluir nada, Álvaro García escribe un poema sobre un puente para concluir que “aquel puente era lo de menos”. La paradoja nos recuerda que a la poesía no corresponde la lógica de la no contradicción, sino la de la metáfora, más ágil y menos grave, según la cual una cosa es otra al mismo tiempo y precisamente por compartir un mismo sentido: “La realidad es un cliché del cual escapamos por medio de la metáfora” (2006: 261), dice un aforismo de Stevens.

Escapar de la “realidad”, como quería Stevens, es salir a la intemperie. En ella, las cosas no tienen el significado cifrado que el yo les da, y, por eso, la conciencia puede jugar, pero también observar las cosas temblando al otro lado de nosotros. El siguiente libro de Álvaro García, *Para lo que no existe* (Pre-Textos, 1999), abunda en poemas objetuales emparentados con Rilke: poemas en los que el sujeto se retira para que sea el objeto el protagonista.

5. Conclusiones

Por definición, la intemperie es un lugar inhabitable: en cuanto uno está en ella cierto tiempo, la habita y deja de ser intemperie para convertirse en lugar. Álvaro García lo sabía, y por eso en el primer poema del libro, “Situación”, advierte de que la poesía es subir a por oxígeno para bajar de nuevo a lo de siempre. En la trayectoria poética de Álvaro García, la exigencia de derruir el yo evoluciona hacia *El ciclo de la evaporación* (Pre-Textos, 2016), un continuo hacerse y deshacerse del yo en el poema. Allí los contenidos biográficos aparecen en constante circulación y transformación, sometidos al ágil y minucioso juego de la imaginación que mantiene la conciencia huida de la emoción y precavida del símbolo, que de otra manera fijaría la experiencia en un contenido de entusiasmo o de tristeza.

Ya no queda ensayo suficiente para hablar de *El ciclo de la evaporación*, aunque cabe concluir con el porvenir que vino tras la andadura de Álvaro García. Un libro solo no conforma un paisaje estético y no presenta un panorama nuevo. Pero sí es posible defender que la poesía de Álvaro García fue protagonista a la hora de renovar el neorromanticismo de los ochenta y noventa hacia el “neomodernismo” de los dos mil. Este “neomodernismo” no debe sorprendernos en plena postmodernidad. Creo que Frederic Jameson (1991), apunta hacia esto cuando afirma que la postmodernidad, en el fondo, puede ser considerada como un momento más de la modernidad, y en especial del modernismo, algo que también se encuentra en pensadores como Frank Kermode (1968) y, evidentemente, Daniel Bell (1976)

Álvaro García encuentra útiles los hallazgos modernistas –la evaporación del yo, la sustitución del símbolo por el juego, el uso de la elipsis por encima de la situación narrativa, la primacía de lo “ligero” sobre lo sentimental “schellingiano”... – para diseñar una poética distinta. En las diversas descripciones que se han dado del panorama poético que se abrió con el cambio de siglo, muchos autores como Morales Barba (2006), Villena (2007) y Sánchez-Mesa (2007) coinciden en señalar como rasgo fundamental la menor presencia de elementos narrativos o biográficos, lo cual se traduce en una reducción considerable de la anécdota y del yo. Así, el fragmentarismo, el mayor uso de la elipsis y las diversas técnicas que deconstruyen al yo fuerte en el poema divergen de los presupuestos fundamentales de la poesía de la experiencia y se pueden encontrar ya, como hemos visto, en *Intemperie*. De esta forma, más tarde, poetas más jóvenes acompañarían a Álvaro y consolidarían el cambio estético que podía leerse en *Intemperie*.

Bibliografía

- Augé, Marc (1993). *Los “no lugares”. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Bagué Quílez, Luis (2008). “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”. *Monteagudo*, 13, 49-72.
- Bell, Daniel (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres, Heinemann.
- Cassirer, Ernst (1981). *Filosofía de la Ilustración*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, Michel de (1984). “Walking in the City”. En *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Eliot, Thomas Stearns (1969). “Tradition and the Individual Talent”. En *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber.
- García, Álvaro (1989). *La noche junto al álbum*. Madrid, Hiperión.
- García, Álvaro (1995). *Intemperie*. Valencia, Pre-Textos.
- García, Álvaro (1999). “Poética”. En García Martín, José Luis (ed.). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo, Nobel.
- García, Álvaro (2005). *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Valencia, Pre-Textos.
- García, Álvaro (2016). *El ciclo de la evaporación*. Valencia, Pre-Textos.
- García Martín, José Luis (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón, Libros del Pexe.

- García Ros, Beatriz (2016). “El amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 796, 108-121.
- Gelpi, Albert (1985). “Stevens and Williams: The Epistemology of Modernism”, en *Wallace Stevens. The Poetics of Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid, Visor.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- Kermode, Frank (1968). *Continuities*. Nueva York, Random House.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares.
- Lanz, Juan José (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid, Devenir.
- Lord Houghton (2003). *Vida y cartas de John Keats*. Valencia, Pre-Textos.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid, Bartleby.
- Morales Barba, Rafael (2006). *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid, Marenostrum.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2007). *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*. Madrid, Hiperión.
- Schiller, Friedrich (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona, Icaria.
- Siles, Jaime (1990). “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”. En Ciplijauskaitė, Biruté (ed.). *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes.
- Stevens, Wallace (2006). *De la simple existencia. Antología bilingüe*. Edición y traducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Random House Mondadori.
- Villena, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid, Visor.
- Villena, Luis Antonio de (1996). “El comienzo de la voz” en *El Mundo. La Esfera-Libros*. 07/01/1996.
- Villena, Luis Antonio de (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. Valencia, Pre-textos.
- Villena, Luis Antonio de (2003). *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*. Madrid, Visor.