

“La caída de Ícaro”, de Olvido García Valdés. (Re)lectura de un mito*

Olvido García Valdés’ “The Fall of Icarus”. (Re)reading a Myth

ARIANA GARCÍA-GONZÁLEZ

Universidade da Coruña. Facultade de Filoloxía. Rúa Lisboa, 7 (Campus da Zapateira),
15008 A Coruña (España).

Dirección de correo electrónico: a.garciag@udc.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0964-9124>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 22-4-2021.

Cómo citar: García-González, Ariana, “«La caída de Ícaro», de Olvido García Valdés.
(Re)lectura de un mito”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 457-483,
<https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.457-483>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.457-483>.

Resumen: Este artículo propone una lectura del poema “La caída de Ícaro”, de Olvido García Valdés, con atención a los rasgos que mejor definen su carácter fundacional para la poética de la autora. El poema presenta un diálogo inusual con el mito y, en concreto, con *La chute d'Icare*, pintura anónima que por tradición ha sido atribuida a Pieter Bruegel el Viejo. En realidad, el punto de unión entre texto y pintura se encuentra, más allá de la ékphrasis, en la perspectiva aplicada al mito. Para García Valdés, Ícaro verifica la caduca condición humana y, desde ese reconocimiento, se tantea una actitud vital que conjuga la desdicha con la presencia imperturbable del hermoso mundo circundante.

Palabras clave: Olvido García Valdés; Ícaro; Pieter Bruegel el Viejo; poesía española actual; pintura

Abstract: The aim of the article is to read "The fall of Icarus", a poem by Olvido García Valdés, paying attention to the features which best define its foundational character in her poetics. The poem presents an unusual dialogue with the myth and specifically with *La chute d'Icare*, an anonymous painting traditionally attributed to Pieter Bruegel the Elder. In fact, the point of union between the text and the painting is found, beyond the ekphrasis, in the perspective applied to the myth. For García Valdés, Icarus reveals the perishable human condition and, once assumed,

* Este trabajo ha contado con la cofinanciación del «Programa de axudas á etapa predoutoral» de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria). Además, se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña, que ha sido reconocido como Grupo de Potencial de Crecimiento y ha recibido una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ref: ED431B 2019/28).

attests to a vital attitude that combines misery with the imperturbable presence of beauty throughout the world.

Keywords: Olvido García Valdés; Icarus; Pieter Bruegel the Elder; Contemporary Spanish Poetry; Painting

El de Ícaro se encuentra, probablemente, entre los más célebres y populares mitos de la Antigüedad, revisitado en incontables ocasiones desde ángulos y disciplinas muy diversas. En su *Diccionario de mitos*, Carlos García Gual lo define como “el símbolo de la temeridad juvenil castigada” (2003: 191), del que Ovidio ofrece su famoso y triste relato en las *Metamorfosis*. Sin embargo, nada más alejado de ello que los audaces versos de Juan de Tassis, Conde de Villamediana, en el soneto “De cera son las alas, cuyo vuelo”, donde el ejemplo pedagógico se transforma en orgullo desafiante: “Derrita el sol las atrevidas alas, / que no podrá quitar el pensamiento / la gloria, con caer, de haber subido” (Tassis, 2004).¹ A esa interminable lista de relecturas se suma la de la poeta asturiana y Premio Nacional de Poesía del año 2007 Olvido García Valdés, cuyo enfoque del mito en “La caída de Ícaro” se abordará en este trabajo.²

Las referencias mitológicas y al mundo clásico —cuando menos, explícitas— no escasean en la obra de García Valdés.³ Sin ir más lejos, el

¹ Lo cita la propia García Valdés en su “*Ira de luz: la poética del tiempo de Velázquez*”, advirtiendo que el conde “exalta en la caída la osadía” (1999: 62). Parecido final tiene también otro soneto de Tassis, “No desconozco en vos, mi pensamiento”: “No os turbe, pensamiento, en la subida, / del lastimoso ejemplo en la memoria, / ni en peligro mayor, menos ventura; // pues Fortuna que ayuda a la caída, / no os podrá quitar aquella gloria / de venir a caer de más altura” (Tassis, 2004). Esta lectura irreverente del mito es diametralmente opuesta a la de García Valdés, como se podrá comprobar más abajo.

² Todos los poemas se citarán en la versión del volumen de García Valdés *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* (2008), a no ser que pertenezcan a poemarios posteriores, en cuyo caso se citará la obra correspondiente.

³ Perséfone recorre *Y todos estábamos vivos* (2006): está en el poema inicial, “oye batir la sangre en el oído” (2008: 307) y en “En la salida de la M-40, dirección A-6” (2008: 405), pero también encontramos una alusión en “Voy acarreando cosas como una vieja” (2008: 354). En *Lo solo del animal*, “Ío susurra / lo solo y enronquece” (“Y si bajara”, 2012: 39), mientras que en *confía en la gracia* (2020) Perséfone reaparece en “Baviera-Veracruz, ha viajado al lado de Pasolini cuatro días, no era” (2020: 189); un largo poema en prosa, “Tesoro contiene calinge. Ubúmbreme, dijo” (2020: 35-36), recuerda el suicidio de Áyax, y “tú quien oye” (2020: 209-213) menciona el anillo de Gíges. Dejando a un lado su obra poética, estas alusiones continúan en sus artículos y ensayos, como “Deseo de Marsias” (2017), o su prólogo “Lo que dice Dafne” a *Heredad. Cartas de enero* (2010) de Juana Castro.

propio Ícaro cierra la estrofa final de la cuarta y última sección, “Instancias de la puerta o acceso” (García Valdés, 2008: 301-302), del largo y complejo “Locus oculus solus”, de *Del ojo al hueso* (2001):

Pirámide o vía o escalera, (abiertas
 alas de ángel, pájaro Ícaro,
 plegadas de mariposa nocturna): *toca*
en las cuerdas de la vida
la muerte, el viento suena en ellas.

Tanto este pequeño fragmento de “Locus oculus solus” como “La caída de Ícaro” tienen algo en común más allá de la mención del desgraciado joven: ambos encierran una referencia artística más o menos velada. Aunque en el primer caso no aparece ningún título, el que el poema esté dedicado a Anselm Kiefer —de hecho, apareció primero en el catálogo de la exposición del alemán en el Reina Sofía *El viento, el tiempo, el silencio* (1998)— brinda una pista hacia su *Ikarus - märkischer Sand* (1981), en donde se puede ver al “pájaro Ícaro” con las alas abiertas sobre una superficie escalonada. Sin embargo, en “La caída de Ícaro” nada invitaría, sino fuese por la advertencia de García Valdés en sus lecturas del poema, a vincularlo con el lienzo atribuido a Pieter Bruegel el Viejo, en un peculiar diálogo que se examinará más adelante. Pero el interés de este texto radica también, dejando por un momento al margen la inadvertida alusión pictórica, en que conforma un hito medular y vertebrador de una poética, en la medida en que asienta y condensa claves que continuarán trabajándose, a partir de ahí, a lo largo de la trayectoria garcíavaldesiana.

1. EL POEMA

“La caída de Ícaro” (García Valdés, 2008: 67-69) es un largo poema dividido en dos partes numeradas, la primera de cincuenta y dos versos repartidos en ocho estrofas y la segunda, de veinticinco en tres. Aparecido por primera vez en *Exposición* (1990) aunque escrito a mediados de los ochenta, según la propia autora aclara (véase IES, 2011), unos años más adelante pone el broche final a la homónima primera sección de *Esa polilla que delante de mí revolotea*, *La caída de Ícaro [1982-1989]*, construida a partir de una revisión y selección de materiales extraídos de los dos primeros libros de García Valdés —el ya mencionado *Exposición* y *El tercer jardín* (1986)—. Dicha revisión excluye muchos textos y modifica

algunos de los incluidos en el volumen de la obra reunida,⁴ pero no es el caso de “La caída de Ícaro”, que se traslada intacto. Asimismo, el hecho de que el poema constituya por sí solo la última subsección de las tres que integran *La caída de Ícaro* —las otras dos, que le preceden, son “Del jardín” y “Exposición”— y por tanto posea una singular autonomía y ubicación, dan cuenta de la distinguida entidad de un texto que, además, no solo se ha incorporado a algunas antologías en las que figura la autora,⁵ sino que a menudo forma parte de sus lecturas de poemas: un motivo más, entre los que repasaremos a continuación, para pensar que estamos ante un texto imprescindible. No en vano, en su poética *De ir y venir* la propia autora lo ha considerado seminal en su obra, y ha afirmado que “los libros posteriores no hicieron sino desplegar e intensificar ese modo de situarse” (García Valdés, 2009: 26); también Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama califican este poema de “capital en la trayectoria de la poeta” (2020: 52), y José Luis Fernández Castillo lo sitúa como “uno de los poemas cruciales de su obra primera” (2015: 22).⁶ A pesar de todo, lo cierto es que hay un par de rasgos que, de entrada, distinguen significativamente “La caída de Ícaro” del conjunto de los poemas de García Valdés. Por un lado, su muy amplia extensión, con un total de setenta y siete versos, junto con su división en dos partes numeradas: si bien cuenta en su haber con textos muy largos y fragmentados, tanto en estrofas como en secciones, la mayoría de sus poemas se construyen en una única estrofa y no suelen superar el límite impuesto por la página. Por otro lado, rara vez hace uso de títulos,⁷ de modo que, en ese sentido, “La caída de Ícaro” constituye también una notoria excepción.

⁴ Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, editores de la antología de García Valdés *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, han referido sintéticamente este proceder (2020: 80-82).

⁵ A modo de muestra: “La caída de Ícaro” aparece, entre otras, en la antología preparada por Antonio Ortega *La prueba del nueve* (1994), en *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (1999), en el monográfico número 44 dedicado a García Valdés de *Poesía en el campus* (1999), en la selección escogida por la poeta para su poética *De ir y venir* (2009) y en la reciente *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)* (2020).

⁶ Igualmente, para Bénédicte Mathios “La caída de Ícaro” ofrece “la base de toutes les représentations ultérieures du réel, sous l’égide du temps et de la mort, et précisément, en association avec les arts visuels” (2016: 621).

⁷ En *Esa polilla que delante de mí revolotea* solo dos poemas cuentan con título: “La caída de Ícaro” y “Locus oculus solus”. Habrá que esperar hasta *confía en la gracia* (2020) para encontrar de nuevo dos poemas titulados: “tú quien oye” y “tú quien oye 2”.

Este poema combina el uso de dos personas gramaticales, sin que por ello haya, como puede ocurrir en textos posteriores, posible confusión de voces o sujetos poéticos: al margen de una única apelación a una segunda persona de plural en el verso 11 de la primera parte (“quedará de vosotros”), cuenta con una clara primera persona de singular y una tercera persona, que aparece sobre todo en los fragmentos más descriptivos. Esto, unido a la escasez de verbos conjugados en algunos tramos, favorece un cierto efecto de impersonalidad apoyado también en el reiterado recurso al sintagma nominal, tan característico de esta obra, en múltiples formas: ya exento —“Tierra removida” (I, v. 5)⁸—, ya en sucesión y conformando así fragmentos o estrofas completas —“Un cuerpo caminando. / Un cuerpo solo; / lo enfermo en la piel, en la mirada [...]” (II, vv. 7-9)—, o incluso reducido a su mínima expresión con sustantivos o adjetivos sustantivados sueltos, separados por puntos —“Verde. Verde. Agua. Marrón” (II, v. 1)—. Por su parte, la sintaxis no alcanza todavía a ser aquí todo lo intrincada y elíptica que puede llegar a ser en poemarios posteriores: las mayores dificultades las ofrece la tercera estrofa de la primera parte, con una elipsis verbal y el extraño desplazamiento de un adjetivo que disloca el orden de la secuencia al serle interpuesto un sustantivo: “También un gesto inexplicable, / díscolo para los ojos, desafío, *erizado*” (I, vv. 19-21, cursiva mía). El que esté separado por una coma implica además que lo “erizado” no podría corresponderse con “desafío”, sino únicamente con “gesto”.

Por lo demás, a pesar de ser un poema bastante temprano, “La caída de Ícaro” compendia ya una serie de asuntos y procedimientos centrales en esta poética, empezando por la asociación, a menudo más inesperada e inexplicable que sujeta a órdenes lógicos convencionales, de fragmentarios materiales poéticos de distinta clase y origen, como anécdotas varias, retazos de la memoria o del mundo de los sueños, referencias artísticas y percepciones sensoriales, con especial relevancia de las visuales. Así, la primera y la cuarta estrofa de la primera parte y la primera y la tercera de la segunda describen estampas fuertemente ancladas en lo sensible, y más concretamente, en la mirada sobre lo externo.

Los atardeceres se suceden,
hace frío
y las casas de adobe en las afueras
se reflejan sobre charcos quietos.

⁸ Las citas al poema referirán la parte (I o II) y los versos a los que se corresponden.

Tierra removida
(I, vv. 1-5).

Verde. Verde. Agua. Marrón.
Todo mojado, embarrado.
Es invierno. Es perceptible
en el silencio y en brillos
como del aire.
Yo soy muy pequeña
(II, vv. 1-6).

Ya estas dos estrofas, que encabezan la primera y la segunda parte del poema, dan la medida de la importancia de ese amarre en lo material y en los sentidos que acabo de mencionar (y que los estudios sobre la autora suelen señalar).⁹ Esta particular mirada, ensimismada y extrañada a partes iguales, apenas parece limitarse a constatar lo que registra —“*dejar hacer* a los sentidos” (Mora y Lama, 2020: 34)— con una economía expresiva llevada a su paroxismo en la depuración hasta lo esencial, casi irreductible, del verso “Verde. Verde. Agua. Marrón” (II, v. 1). Lo que vemos —lo que leemos— es lo que hay: el atardecer es el atardecer, la tierra es la tierra y el silencio, silencio.¹⁰ Es decir, la forma sobria y directa en que se plasman estas imágenes en el poema las exime de cualquier impulso o afán de simbolización; un poema de *ella, los pájaros* (García Valdés, 2008: 74-75) dirá: “No significa nada, / tampoco la casa bajo la lluvia / significa nada, ni el lento / deterioro, pero todo es extraño / como pájaros” (vv. 14-18). Así, en algunas ocasiones, se da cuenta de lo aparentemente obvio:

Lo quieto de las cosas
en el atardecer. La quietud,
por ejemplo, de los edificios.
El ensombrecimiento

⁹ A modo de ejemplo, véanse estas palabras de Pedro Provencio: “Es una poesía íntimamente materialista, emanada de una materia que hasta este momento no parecía tener voz propia y ya la tiene” (2005: 110).

¹⁰ Mora y Lama dedican unas páginas (2020: 32-37) a explicar el trasfondo filosófico y el funcionamiento de esta mirada en absoluto inocente, enraizada en una necesidad de limpieza de toda clase de preconcepciones, vertida a un lenguaje acorde a esta exigencia de depuración. “Es una mirada distanciada, hasta cierto punto científica, lucreciana, que persigue llegar a la raíz de la existencia, o de la esencia, del objeto, vegetal, animal o concepto analizado” (2020: 36). Sobre el modo de mirar de esta poeta, consúltese también el trabajo de Virginia Trueba (2016).

mudo y apagado
(I, vv. 25-29).

Este inusitado detenimiento en la quietud y mudez de los edificios (¿cómo habría de ser, si no?),¹¹ que la luz del atardecer acentúa, suscita la extrañeza que tal constatación provoca. Aunque es característica esencial de esta obra una disposición a la atención demorada y minuciosa, “une nécessité d’être attentif au singulier et au concret” (Trueba, 2016: 605), la poeta también ha explicado en varias ocasiones haber experimentado la existencia de excepcionales y pasivos instantes de fascinación (noción que toma de Jean-Paul Sartre). En dichos instantes, tan repentina como fugazmente, le es dado entrar en contacto directo con el objeto contemplado que, a su vez, absorbe por entero al yo que contempla.

[...] un modo distinto de percepción, como si las cosas hubieran crecido o se hubieran intensificado. No es la imaginación la que permite ver así, es la *cosa misma* la que aparece (arbitrariamente y en determinadas circunstancias, tiendo a suspender aquello de que nada sabemos de las cosas sino lo que nosotros mismos ponemos en ellas). Se trata de una *fascinación* (como explicaba Sartre): un objeto que crece en la misma medida en que se vacía el sujeto que percibe. Y que, como la atención, es un fenómeno pasivo. No que el sujeto se apropie del objeto fundiéndose con él, o que se lo coma con los ojos, como se suele decir. [...] Hay, por el contrario, una soledad infinita. Hay de repente algo, intenso, poderoso, *ocupando* esa pura nada que uno es (García Valdés, 2018: 99-100, cursivas de la autora).

La peculiar entidad de las escenas, que parecen extraídas del discurrir del tiempo, como efímeros *flashes* capturados en frases igualmente concisas, podría corresponderse con el fenómeno recién descrito por la poeta: la extraordinaria presencia muda de las casas de adobe en el frío del atardecer lo invade todo, desplazando todo lo demás y, en consecuencia, a quien contempla, “una observación que se deja impregnar por lo observado” (Mora y Lama, 2020: 32). De hecho, y aunque lo sepamos inevitablemente detrás, en la mayoría de estos fragmentos el yo está ausente, lo cual permitiría a las cosas *ser*, como si no hubiese mediación alguna entre lo contemplado y su contemplador. “La voz a veces se limita

¹¹ Pienso también en versos que declaran lo que no parece necesario enunciar, como “los ojos más tristes / en el rostro” (García Valdés, 2008: 77-88; vv. 21-22), “los ojos en las cuencas” (2008: 140; v. 4) o “es transparente el aire” (2008: 203; v. 6).

a enunciar lo visto, lo que encuentra frente a sí, y limpia la retórica [...] hasta dejar desnudas las cosas *encontradas* frente al poema, esto es, frente al lector” (Mora y Lama, 2020: 37, cursiva de los autores). Sin embargo, en alguna estrofa sí se manifiesta explícitamente el yo que percibe:

Desde un interior de cristales muy amplios
contemplo los árboles.
Hay un viento ligero, un movimiento
silencioso de hojas y ramas.
Como algo desconocido
y en suspenso. Más allá.
Como una luz
sesgada y quieta. Lo verde
que hiere o acaricia. Brisa
verde [...]
(II, vv. 15-24).

Así y todo, la singularidad de la escena se asemeja a la de las estrofas anteriores y, además, entre ese sujeto y el exterior percibido no existe la convencional separación, como sugieren los versos “Lo verde / que hiere o acaricia” (II, vv. 22-23). Si estamos ante un mero ejercicio contemplativo o ante instantes fascinados, es difícil saberlo a ciencia cierta; en cualquier caso, la clave reside en una percepción atenta.

En otro orden de cosas, el “yo soy muy pequeña” (II, v. 6) que cierra la primera estrofa de la segunda parte podría tanto sugerir un sentimiento de insignificancia ante lo que la rodea como estar llevándonos al terreno de los recuerdos, tras haber recogido impresiones difusas de una secuencia invernal. Quizás se podría decir esto mismo de la quinta estrofa de la primera parte, en donde unos anillos parecen aludir al fallecimiento de su antiguo portador, o portadora; o bien, de un modo más general, la atención puesta en las joyas, que extrañamente adquieren la capacidad de contemplar en la medida en que son contempladas —¿la absorción propia de la fascinación?—, desencadena una asociación del objeto con la muerte:

Como ojos,
dos piedras azules me miran
desde un anillo.
Los anillos
cuidadosamente extraídos
al final.

Como aquel de azabache y plata
o este de un pálido, pálido rosa.
Rostros y luces
nítidamente se reflejan en él
(I, vv. 30-39).

La extraña anécdota que refiere la estrofa siguiente, sin embargo, nos sumerge en una atmósfera más bien onírica:

En la noche corro por un campo
que desciende, corro entre arbustos
y choco con algo vivo
que trata de ovillarse, de encogerse.
Es un niño pequeño, le pregunto
quién es y contesta que nadie
(I, vv. 40-45).

Pero para ir acercándonos al meollo de este trabajo conviene detenerse en lo que García Valdés, en entrevista con Marta Agudo, ha comentado acerca de “La caída de Ícaro”:

El núcleo del poema lo conjugan cuerpo, enfermedad y muerte (y, en algún momento, el poema describe lo enfermo con esa fórmula, “descompensación / entre lo interno y lo externo”), aunque la conjugación se haga a través de imágenes que vienen de la memoria, de la percepción del entorno o de los sueños (2009: 81).

Al margen de refrendar esa combinación de materiales poéticos que se apuntó más arriba y se ha venido exponiendo, tan propia de esta poesía, la poeta ofrece sucintamente tres claves que, aunque sostienen el poema, no siempre se abordan con la claridad en que empiezan a manifestarse en la segunda estrofa de la primera parte, que Bénédicte Mathios identifica como su fragmento de carácter más teórico (2016: 622):

Cézanne elevó la *nature morte*
a una altura
en que las cosas exteriormente muertas
cobran vida, dice Kandinsky.
Vida es emoción.
Pero quedará de vosotros
lo que ha quedado de los hombres

que vinieron antes, previene Lucrecio.
 Es poco: polvo, alguna imagen tópica
 y restos de edificios.
 El alma muere con el cuerpo.
 El alma es el cuerpo. O tres fotografías
 quedan, si alguien muere
 (I, vv. 6-18).

El principio “vida es emoción” puede aplicársele hasta a una naturaleza muerta, siempre y cuando se consiga insuflarle ese aliento vital, de lo que Cézanne, según Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, sería un ejemplo.¹² No obstante, el poema continúa en un tono un tanto diferente. En *De ir y venir*, la poeta acompaña la estrofa comentando que “en la primera parte [de “La caída de Ícaro”] se desarrollaba ese asombro, la frialdad razonable incesantemente reiterada de esa desaparición” (2009: 25). En efecto, el crudo *memento mori* que introduce la paráfrasis del *De rerum natura* lucreciano (alusión que identifica Fernández Castillo, 2015: 22) es contundente, sin necesidad de mentar a la muerte directamente: toda huella del ser humano queda reducida al consabido polvo, algún que otro cliché, vana arqueología y apenas unas pocas muestras fotográficas. Ya ni la trascendencia del alma ofrece una posible escapatoria, pues como muy bien ha estudiado José Luis Fernández Castillo, la poesía de García Valdés y este poema en concreto se inscriben en una “línea post-metafísica de materialización del espíritu” (2015: 22) en la que desaparece la radical distinción platónica entre alma y cuerpo, previa corporeización de la primera. Fernández Castillo indaga en el soporte teórico de este planteamiento, para lo que se sirve, entre otros referentes, de los postulados de Jean-Luc Nancy que proponen una suerte de fusión matizada de alma y cuerpo de modo que la primera se concibe como “un nom pour l’expérience que le corps est” (Nancy en Fernández Castillo, 2015: 24). Muy próximo a esto se encuentra Nietzsche, citado por la poeta en *De ir y venir*, para quien “alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo” (en García Valdés 2009: 23). Como ha apuntado Fernández Castillo (2015: 24-25), es precisamente esa materialización la que impulsaría una fuerte conciencia de finitud y una indagación minuciosa en

¹² “[Cézanne] convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas exteriormente «muertas» cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida interior” (Kandinsky, 2018: 54).

lo corporal, que desemboca en la extrañeza que evidencian los siguientes versos:

También un gesto inexplicable,
 díscolo para los ojos, desafío,
 erizado. Cuerpo es lo otro.
 Irreconocible. Dolor.
 Sólo cuerpo. Cuerpo es no yo.
 No yo
 (I, vv. 19-24).

De “la frialdad razonable” (García Valdés, 2009: 25) de la constatación de que, ni más ni menos, “el alma es el cuerpo”, se pasa enseguida al “asombro” (2009: 25) que produce descubrir precisamente eso.¹³ Como los objetos de las estrofas antes citadas, el cuerpo queda aquí extrañado, como examinado desde fuera por un sujeto apartado, relegado al margen de sí mismo. La estrofa no solo reproduce, como García Valdés ha repetido en varias ocasiones, “la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo” (2008: 440), sino que incide en el poder catalizador del dolor —y por extensión, de la enfermedad—¹⁴ en el camino hacia esa revelación, en la medida en que proporciona la más aguda conciencia de que *somos cuerpo* y, por supuesto, de que ese cuerpo es finito. Y aun así, en paralelo, no cesa lo “inexplicable” o “irreconocible”, el “desafío” que implica asumir tanto la ausencia de una interioridad abstracta ajena a la carne como la identificación insoslayable en un ente defectuoso, sufriente, mortal. Pero en una estrofa posterior, ese distanciamiento rebelde del cuerpo dolorido y caduco se resuelve en su plena asimilación, cuando “el yo poético se concentra en la sensación corporal (respiración, dolor) como garantía última de su identidad” (Fernández Castillo, 2015: 25):

¹³ Véanse también las breves consideraciones de Marcos Canteli en su tesis doctoral (2008: 198-200) acerca de este asunto. Apoyándose en una tradición que va de Spinoza a Tàpies, entre otros, y pasando por la mística, sostiene que el alma dependería del cuerpo “hasta el punto en que ésta se agota en él” (2008: 199), insistiendo al mismo tiempo “en el extrañamiento y la intemperie que la morada en lo corporal entraña” (2008: 199).

¹⁴ “Lo corporal es parte indisoluble de cualquier otra dimensión de lo humano —es decir, que no hay dimensión que no aloje al cuerpo en alguno de sus espacios o sus tiempos—. La enfermedad agrava esa certeza” (Mora y Lama, 2020: 69).

Esta respiración honda
 y este nudo en la pelvis
 que se deshace y fluye. Esto soy yo
 y al mismo tiempo
 dolor en la nuca y en los ojos
 (I, vv. 46-50).

No extraña por tanto que, en la segunda estrofa de la segunda parte, a pesar del que el asombro se mantenga, el sujeto que se ha identificado con signos y funciones fisiológicas (“esto soy yo”) quede hasta tres veces reducido a su entidad exclusivamente física, palpable, que aúna y refleja todo lo que, en la antigua dualidad desechada, pertenecería a un dominio más abstracto, distinto (y distinguido), lo que ahora se reconoce como una “descompensación”:

Un cuerpo caminando.
 Un cuerpo solo;
 lo enfermo en la piel, en la mirada.
 El asombro, la dureza absoluta
 en los ojos. Lo impenetrable.
 La descompensación
 entre lo interno y lo externo.
 Un cuerpo enfermo que avanza
 (II, vv. 7-14).

Ahí aparece esa sintética fórmula de la enfermedad que García Valdés recupera en la entrevista con Marta Agudo (2009: 81) antes citada, esa “descompensación / entre lo interno y lo externo” que acentúa la materia que somos, hecho innegable que, con todo y con ello, sigue provocando ese “asombro, la dureza absoluta / en los ojos”, esto es, la impactante sorpresa de comprenderse efectivamente mortal. ¿Y qué tiene que ver Ícaro, desaparecido hasta ahora, con todo esto? Pues que la poeta lo identifica con ese descubrimiento:

Y sí, considero que la madurez llega con la aparición en el horizonte real —y no sólo como conocida hipótesis o como acodada melancolía— de la enfermedad y la muerte. Que el alma muere con el cuerpo, que el alma es el cuerpo, que la hermosura del mundo *es* —al margen de nuestra vida y de nuestra mirada—, que también cuando hayamos muerto la hermosura del

mundo *es*, en ese presente inasimilable y asombroso... En fin, la caída de Ícaro (Agudo y García Valdés, 2009: 81, cursivas en el original).

El mito representa, por tanto, la entrada en la madurez, un caer (nunca mejor dicho) en la cuenta de la propia e irremediable finitud, cuya consecuencia inmediata exponen sin rodeos los versos que cierran la primera parte del poema, una cita —cuyo origen no se explicita— del segundo volumen de las memorias de Carlos Barral, *Los años sin excusa* (1978: 311): “*Terminada la juventud, / se está a merced del miedo*” (I, vv. 51-52, cursiva en el original). La muerte (propia) ha dejado de ser un horizonte vago, “conocida hipótesis” o “acodada melancolía” (Agudo y García Valdés, 2009: 81), en palabras de la poeta, para convertirse en realidad incontestable. Sin embargo, frente a la presumible conclusión ensimismada y egotista, marcada por la desesperanza y el pesimismo, que podría resultar de semejante hallazgo, la deriva que la poesía de García Valdés ha venido reflejando libro tras libro es otra muy distinta, como adelanta el fragmento de entrevista recién citado y se verá en las siguientes páginas.

2. LA PINTURA

Hasta aquí, el mero relato del mito bastaría para explicar la presencia de Ícaro en el título del poema, pero la alusión no se queda ahí. García Valdés (en IES, 2011 y Facultad Filología, 2020) ha situado tras él un lienzo anónimo atribuido durante décadas a Pieter Bruegel el Viejo, si bien no especifica en qué versión de la obra está pensando de las dos que se conservan bajo el título *La chute d'Icare* en Bruselas (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique y Musée van Buuren), que hoy se consideran posibles copias de un original perdido del maestro flamenco (Yeazell, 2013: 126-127).¹⁵ En cualquier caso, las diferencias existentes entre una y

¹⁵ El primero, cuya atribución resultó dudosa desde el principio, apareció en Londres en 1912 y fue comprado por los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. En 1935 apareció otra versión, adquirida por el coleccionista David van Buuren en 1951 y conservada hoy en el Museo van Buuren. Para mantener una cierta coherencia, se tomará como referencia la primera, la versión más conocida y que, probablemente, García Valdés maneja, pues cuando describe el cuadro no menciona en ningún momento a un Dédalo surcando el cielo. Karl Kilinski, defensor de la autoría de Bruegel para el primer lienzo, ha hecho notar la rareza en la selección del tema en un pintor que no solía recurrir a la antigüedad clásica (2004: 92). Por ello puede resultar sorprendente que el mismo mito, aunque siguiendo la línea iconográfica tradicional, aparezca aún en otras dos obras de Bruegel:

otra no afectan a la lectura que se propondrá aquí,¹⁶ como tampoco el hecho de que, en realidad, el título *La caída de Ícaro* se asignó tras la aparición de los lienzos, sujetando su interpretación al personaje clásico de ahí en adelante,¹⁷ a lo que la mirada de García Valdés no es una excepción. Este diálogo con la pintura, materializado de diversas maneras, no es en absoluto infrecuente en su poesía.¹⁸ Sin embargo, constituye este un caso especialmente particular, en tanto que, frente a procedimientos más convencionales como la écfrasis o las alusiones directas a obras y artistas, “La caída de Ícaro” no ofrece ninguna referencia (cuando menos, explícita) al supuesto Bruegel, más allá de la coincidencia en el título, compartido por poema y cuadro. Con todo, más adelante se propondrá un posible punto de unión entre ambos.

En su representación del mito, *La chute d'Icare* sigue el relato de Ovidio en las *Metamorfosis*, recogiendo incluso algunos de sus detalles. Quizás la perdiz posada en el arbusto del margen inferior derecho sea el que pase más desapercibido de todos ellos (véase Kilinski, 2004: 92 y Yeazell, 2013: 117-118),¹⁹ pero al margen de este detalle, más o menos

un aguafuerte de 1553 (*Paisaje fluvial con Dédalo e Ícaro*) y otro grabado de los primeros años de la década de 1560 (*Man-o-War con caída de Ícaro*) (Kilinski, 2004: 94-97).

¹⁶ En la versión del Museo van Buuren, Dédalo sobrevuela el paisaje (lo cual daría una explicación a la mirada del pastor hacia arriba) y la posición del sol es más elevada, mientras que en la de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica no hay rastro del progenitor de Ícaro y el sol raya la línea del horizonte.

¹⁷ Advierten Arthur C. Danto (1981: 115-120) y Ruth Bernard Yeazell (2013) —esta, a partir de Danto—, a propósito del lienzo atribuido a Bruegel, sobre la irreversible fuerza interpretativa del título, que inevitablemente dirige los análisis de la pintura a partir de la identificación de las piernas que chapotean en el margen inferior derecho con Ícaro, convertido entonces en la clave de lectura del conjunto. En este caso, además, no parece haber participación autoral alguna en la denominación de la obra, hecho que pasa inadvertido para Danto (1981: 116-117; Yeazell, 2013: 114-115). En cualquier caso, la propuesta de la poeta va de la mano del título apócrifo, de modo que se atenderá a la línea interpretativa predominante.

¹⁸ No es objeto de este trabajo abordar la relación entre el arte y la poesía de García Valdés. Véanse las écfrasis contenidas en “Exposición” (*La caída de Ícaro*, en *Esa polilla que delante de mí revolotea*), el papel de los pintores que encabezan las tres secciones de *caza nocturna* o la dedicatoria a Anselm Kiefer en “Locus oculus solus” (*Del ojo al hueso*), por señalar algunas muestras de este continuado intercambio.

¹⁹ El ave, presente según Ovidio en el momento en que Dédalo entierra a su hijo, es en realidad el sobrino del arquitecto del laberinto de Creta, convertido en pájaro y salvado de la muerte por Atenea cuando su tío, envidioso de su ingenio, lo arrojó al vacío (Ovidio, 2001: 477). Las irónicas correspondencias entre la suerte de Ícaro y Perdiz son elocuentes, pues el segundo conserva la vida por el medio en que el primero la pierde; para más inri,

anecdótico respecto del mito central y prescindible para lo que me ocupa aquí, queda aún otro elemento de la narración trasladado a la pintura, con implicaciones tremendamente significativas. En su relato de la huida de Ícaro y Dédalo, Ovidio dirige por un momento la vista a tierra firme para describir el pasmo de los hombres que presencian tan extraordinario vuelo:

Vio a éstos [Dédalo e Ícaro] uno, mientras con temblorosa caña capturaba peces, o algún pastor apoyado en su bastón, o algún campesino apoyado en la esteva, y se quedaron atónitos y creyeron que eran dioses los que podían surcar los aires (Ovidio, 2001: 476).

Esos personajes aparecen en el cuadro, conservando incluso con bastante fidelidad a lo descrito sus posturas: de frente y en el centro, el campesino de perfil dirigiendo la guía de su arado; también en el centro, pero en un segundo plano, el pastor en pie aferrado a un largo bastón, y abajo a la derecha, de espaldas al espectador, el pescador con su caña a la orilla del mar. Sin embargo, la actitud de los tres dista mucho de asemejarse a la que refiere Ovidio, como también ha percibido Kilinski (2004: 92-93): ni una sola reminiscencia de ese “y *se quedaron atónitos* y creyeron que eran los dioses los que podían surcar los aires” (Ovidio, 2001: 476, cursiva mía) en la impassibilidad de los hombres del supuesto Bruegel. La mirada del campesino se dirige hacia la tierra que ara, como si fuese comprobando el resultado de su trabajo sin desviar la vista de él ni por un instante; el pastor, en cambio, mira hacia el cielo (o hacia Dédalo, según la versión del Museo van Buuren) dando la espalda al joven en apuros, y el pescador, que es quien se encuentra sin duda más cerca de Ícaro y quien, por ello mismo, quizás podría haberse percatado del incidente, parece seguir metido de lleno en la pesca. A partir de ahí, se pone en marcha la maquinaria interpretativa: o bien nadie advierte nada de lo ocurrido o, como parece más plausible, en sintonía con un proverbio con frecuencia asociado a la obra según el cual “Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt”²⁰ (en Hecht, 1993: 100, también en Kilinski, 2004: 103), ninguno de los tres hombres decide dejar lo que esté haciendo por salvar al joven a punto de ahogarse. ¿Qué pretendía Bruegel, o quien

se aclara también que Perdiz no ejecuta vuelos tan arriesgados como el de su malogrado primo: “esta ave no eleva su cuerpo a las alturas ni hace los nidos en las ramas ni en lo alto de las copas; vuela cerca de la tierra y deposita sus huevos en los setos y, acordándose de su antigua caída, teme las elevaciones” (Ovidio, 2001: 478).

²⁰ “Ningún arado se detiene por una persona que muere”.

quiera que sea el autor detrás de este lienzo, al pintar el mito de esta manera?

Brueghel selects some features of the myth and ignores others to suit his particular effect. The scene is filled with irony; yet interpretation is left open. Understandably, critical commentary on the view of nature and man in this painting has been divergent. Brueghel has given us what appears to be a deliberately ambiguous statement. Whether we see it in a moralizing view of man and nature as harmonious (with Icarus as divergent) or read the painting as a statement about an indifferent world depends on the aesthetic importance we choose to give its structural elements (Fairley, 1981: 71).

En efecto, tanto la selección y disposición de materiales en el cuadro como, en otro plano pero no menos pertinente, las problemáticas circunstancias que rodean su atribución y datación, son lo suficientemente misteriosos como para apostar por un único acercamiento posible. La primera hipótesis apuntada por esta autora, “a moralizing view of man and nature as harmonious (with Icarus as divergent)” (Fairley, 1981: 71), más próxima a la interpretación tradicional del mito, ha sido sugerida también por otros críticos, que ven en la obra “an admonition for moderation” (Kilinski, 2004: 94) entendido incluso en lo que respecta a la sumisión a la jerarquía social. Esto es, el destino de Ícaro funciona como advertencia: hay que saber acatar el lugar de cada quien en el mundo (Kilinski, 2004: 101). Con todo, parece que la segunda propuesta, “a statement about an indifferent world” (Fairley, 1981: 71), se ha ido estableciendo como la más extendida, como muestran Danto (1981: 117) y Kilinski (2004). Este último explica además la coherente ausencia de Dédalo en el cuadro, pues su angustia tropezaría con la apatía de los campesinos hacia el sufrimiento de su hijo (2004: 93, 100). La vida sigue (“Life goes on”), conviene Danto (1981: 117), y a nadie parece importarle el dolor de los demás.

A las propuestas de críticos e historiadores del arte se pueden añadir numerosos poemas écfrásticos basados en esta obra,²¹ como los célebres “Musée des Beaux Arts” (1938), de W. H. Auden, y “Landscape with the Fall of Icarus” (*Pictures from Brueghel*, 1962), de William Carlos

²¹ De hecho, Ruth Bernard Yeazell (2013: 113) asegura que ha dado lugar a más de sesenta écfrasis en media docena de lenguas, aunque solo menciona los poemas de W. H. Auden, William Carlos Williams y Dannie Abse. Robert D. Denham (2010) recopila unas quince, a las que seguramente se podrían sumar muchas otras, como los sonetos de Juan de Tassis citados más arriba, y “La caída de Ícaro” de García Valdés, claro.

Williams: ambos, a diferencia de García Valdés, aluden expresamente al pictórico Ícaro. En la primera estrofa de su poema, Auden reivindica la habilidad de los antiguos maestros para reflejar el transcurso paralelo de cotidianidad y sufrimiento, mediante alusiones más o menos rastreables a otras obras de arte. La segunda estrofa toma como ejemplo de todo ello el *Ícaro* atribuido a Bruegel, e incide más bien en la impasibilidad —del campesino, del barco, incluso del sol— ante el moribundo. Probablemente todos han notado su caída, pero ello no perturba sus ocupaciones:

In Brueghel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky
Had somewhere to get to and sailed calmly on
(Auden, 1979: 79-80, vv. 14-21).

Por su parte, Williams se detiene prácticamente en los mismos elementos del cuadro que ha escogido Auden a excepción del barco, llamando la atención (¿con ironía, tal vez?) sobre la atmósfera primaveral en que el pintor situaría la escena.

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning
(Williams, 1986: 385-386).

El carácter descriptivo e incluso un tanto aséptico (o por lo menos, en apariencia) de la éfrasis de Williams suscita más ambigüedad que certezas, aunque quizás las contadas referencias a la indiferencia de lo que rodea a Ícaro, así como la destacada posición del mismo, abriendo y cerrando el poema, guían la lectura: ese “concerned with itself” (ya corresponda esto, sintácticamente, a “the whole pageantry of the year” o a “the edge of the sea”), lo desapercibido del accidente, “a splash quite unnoticed”, y la falta de significado del mismo (“unsignificantly”).²²

No es mi intención aquí plantear un análisis exhaustivo de estos dos poemas, que ya han sido examinados en numerosas ocasiones, pero lo cierto es que ambos coincidirían en reflejar la línea interpretativa del cuadro más generalizada: la indolencia humana ante la catástrofe ajena, cifrando la diferencia entre unos análisis y otros en el sentido que se le ha dado a dicha indiferencia o la óptica aplicada, desde la dura crítica moral a la neutralidad.²³

²² Apunta Yeazell (2013: 120) agudamente que Williams escribe “unsignificantly”, no “insignificantly”. Para un concienzudo análisis del poema, véase el trabajo de Irene R. Fairley (1981).

²³ Véase, por ejemplo, el breve comentario de Yeazell: “Rather than a mere «background to a torso», the landscape in Williams is at the very center of the poem, and the indifference that here greets Icarus's fall is as much a matter of that landscape's resistance to human concerns as of the human limitations implicated by Auden” (2013: 120). Además, esta autora sostiene la influencia del poema de Auden en el del autor de *Paterson* (2013: 127). Por su parte, Fairley observa en el texto de Williams que “despite the neutral tone, one takes from the poem, as from the painting, an impression of human insensitivity, if not irresponsibility” (1981: 74). En cuanto a “Musée des Beaux Arts”, Thomas Dilworth habla de “forsakenness”, “egoism”, “moral callousness” y “apathy about suffering” (1991: 181-182). Anthony Hecht (1993: 100) concluye que, probablemente,

3. “Y SI YO HUBIERA MUERTO / ESO SERÍA TAMBIÉN ASÍ”

Hay, sin embargo, en García Valdés un matiz que acota su lectura tanto del mito como del lienzo, y que por tanto pone en valor el interés y originalidad de su aportación:

es un cuadro muy muy impresionante porque, en realidad, *el cuadro es todo lo que pasa en el mundo*, es decir, hay un pescador que está pescando, hay un labrador que va arando la tierra, hay un pastor que tiene sus ovejas, hay barcos que van por una luz maravillosa, como es la luz de Bruegel, hacia los lejos; hay una ciudad al fondo... Ícaro no se ve, no está Ícaro, en realidad es como el talón del pie, una pequeña sandalia sobresaliendo un poco del agua, es decir, no hay nada; y el mundo, naturalmente, ni se entera de la caída de Ícaro, es decir, *no pasa nada*, cada uno está a lo suyo. *Esa es la caída de Ícaro* (García Valdés en IES, 2011: 13:17-13:59, cursivas mías).

De la misma obra y de los mismos elementos, e incluso de esa misma indiferencia, García Valdés obtiene una conclusión singular que plasma en su transposición poética de la caída de Ícaro: quizás, en el “no pasa nada” de su comentario del cuadro haya, por lo menos de inicio, más constatación que valoración. Proporcionaría esta clave de lectura la estrofa final (II, vv. 15-24) de su poema, en donde un sujeto en primera persona, tras referir cómo, recordemos, una sinestésica brisa verde mueve los árboles tras una ventana, declara: “Y si yo hubiera muerto / eso sería también así” (II, vv. 24-25). Al miedo propio de la madurez, infundido por la revelación efectiva de la muerte, lo acompaña la conciencia de la propia irrelevancia, de que el mundo seguirá siendo cuando uno ya no esté, “al margen de nuestra vida y de nuestra mirada, [...] en ese presente inasimilable y asombroso” (Agudo y García Valdés, 2009: 81).²⁴ En consecuencia, esta revelación se convierte en “lo que le había permitido mirar hacia fuera, *ver las cosas*” (García Valdés, 2009: 24, cursiva de la autora), abriendo una perspectiva bastante más integradora y atenta sobre la existencia y lo existente en su conjunto, que empiezan a ser percibidos como no lo habían sido antes, imbuidos por la extrañeza del (re)descubrimiento: “la

Auden parte no del lienzo en sí, sino de las interpretaciones del mismo elaboradas por los historiadores del arte sujetas al proverbio citado más arriba.

²⁴ Bénédicte Mathios ha interpretado esos dos versos finales como una reflexión sobre el propio concepto de realidad, “qui est censé exister sans le regard que lui porte l’humain” (2016: 623).

percepción se agudiza a causa de la muerte; es la conciencia de no estar, de ir a dejar de estar, lo que hace que las cosas *estén y sean* con esa nitidez, con esa rara coloración” (García Valdés, 2009: 26, cursivas de la autora). Sabiendo esto, los pasajes más descriptivos de “La caída de Ícaro” (y de muchos otros poemas de la autora) se leen bajo otra luz: es esa incisiva conciencia de muerte, de hecho, no solo lo que modula la mirada, sino también lo que posibilita la fascinación.

Y esa experiencia [el instante de fascinación] trastoca, en efecto, la relación con el mundo; no volvemos a ser los mismos, porque conocemos otro modo de ser o, mejor, de no ser, de ser carentes, vacíos, y ocupados por una presencia; y esto cambia las medidas de las cosas, de lo que importa y lo que no, de lo que tiene valor y lo que no lo tiene. No hay nostalgia ontológica, sino terrible precariedad ontológica (García Valdés, 2018: 100).

Esa reestructuración, ese poner las cosas en su debido sitio, se enuncia en los versos finales de “La caída de Ícaro” y se ve reflejada tanto en la centralidad que el mundo exterior (especialmente, lo natural y lo a menudo ignorado) cobra en esta poesía como en un continuado “trabajo personal y poético” de “despersonalización” (García Valdés, 2018: 105). El hijo de Dédalo ha sido desplazado en el cuadro, y tampoco lo encontramos en el poema, lo que Mora y Lama han entendido como la expresión de “la desoladora ausencia o borrado de lo humano ante el accidente existencial, la desolación ante la caída del cuerpo en el tiempo” (2020: 53). Presenciamos aquí, estrofa a estrofa, la personal “caída” de un yo-Ícaro que va dando cuenta de su propio declive, y cuya trayectoria, más allá de este poema, consistirá en un progresivo desprendimiento

que va vaciando una lengua de la carga psicológica y subjetiva [...], de modo que, aunque “hable de sí mismo empleando la palabrita ‘yo’, esta primera impresión no nos confunda”, como avisaba Nietzsche [...] *Tratar de tocar lo real deshaciéndose de lo meramente subjetivo* (García Valdés, 2018: 105-106, cursiva mía).

Esta disolución a la que la atención y la demora invitan implicaría un reposicionamiento menos egocéntrico frente a lo otro y un “tratar de tocar lo real” (2018: 106), rastreables a lo ancho y largo de la obra de García Valdés y fundamentados expresamente desde “La caída de Ícaro”. Más concretamente, junto a las últimas palabras del poema, otros detalles nos

ponen en el mismo camino: por un lado, esas instantáneas descriptivas, nominales o en tercera persona (aunque el pronombre, siguiendo la cita anterior, es irrelevante), que, tocadas por lo efímero de la existencia, hacen presente —¿dicen?— el mundo situándolo, como mínimo, a la par que el individuo. Por otro lado, también ese niño aovillado que dice ser nadie en lo que parece un sueño (I, vv. 40-45), o aquel “yo soy muy pequeña” (II, v. 6), podrían apuntar a esa asimilación de la propia intrascendencia que los versos conclusivos dictaminan.

A diferencia de Auden y Williams, que nos llevan al cuadro sin lugar a dudas, no hay huellas explícitas en el poema de García Valdés de la obra atribuida a Bruegel, y ni siquiera del relato mitológico, al margen, claro, del título, como la propia autora ha querido advertir en las lecturas de poemas referidas en este artículo. Ahora bien, sí hay un punto de enlace entre ambos: una perspectiva y, en consecuencia, una vía interpretativa del mito, que en los matices, como venimos viendo, podría diferir. En el caso de la pintura, es la composición y la disposición de los elementos la que incide en la irrelevancia de Ícaro, cuya presencia pasaría prácticamente inadvertida, pues no solo se le relega a un margen inferior, sino que además se obstaculiza que sea apercibido guiando la mirada del espectador, que entra en el cuadro a partir del campesino de camisa roja y continúa en un zigzagueo ascendente. Paradójicamente, la denominación del cuadro y la consiguiente interpretación ponen en el centro de mira lo que, precisamente, no lo está, resignificando el conjunto. Así y todo, no es infrecuente encontrar también otro rótulo (grabado en el marco del cuadro de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, según cuenta Yeazell, 2013: 115), *Paysage avec la chute d'Icare*. Este no solo coincide con el título del poema de Williams, sino que resulta bastante más acorde con el papel secundario que Ícaro representa, tanto en el cuadro como en el poema de García Valdés, al que esa disposición plástica —o lo que es lo mismo, el sentido simbólico atribuido al relato— se traslada mostrando el camino que pone tanto al yo-Ícaro como al mundo circundante en el lugar que les corresponde, recorrido sintetizado en los versos finales de ambas partes del poema.

No se puede negar, a pesar de todo, que el hilo que conecta aquí pintura y texto es frágil en tanto que intangible, hasta el punto de que, sin la revelación de la autora, resultaría muy difícil adivinarlo. No obstante, un rápido repaso por otras expresiones plásticas del mito justifica el apoyo que García Valdés toma de este lienzo específico. En general la mayoría, independientemente de significados, motivaciones o intenciones

específicas, hacen de Ícaro —o en su defecto, del joven y su padre— el centro de la composición, ya se ubique esta antes, durante, o después de su caída. Así, el gran arquitecto de la mitología griega prepara a su hijo para el vuelo en los *Dédalo e Ícaro* de Anthony van Dyck (1618 y c. 1620) y Charles Paul Landon (1799), mientras que, en otras ocasiones, padre e hijo se pintan ya en pleno vuelo o descenso, como en el boceto de Rubens (que comparte museo con nuestro Ícaro) que precede al lienzo de Jacob Peeter Gowy (1636-1638), o en el Ícaro de Merry-Joseph Blondel (1819), que se desploma sobre los visitantes del Museo del Louvre desde la bóveda de la rotunda de Apolo. A diferencia de los anteriores, Marc Chagall (1975) pinta a Ícaro cayendo solo —rodeado de un gran público, eso sí—, como figura también en las xilografías que acompañaron el emblema con mote “In astrólogos” de distintas ediciones del *Emblematum Liber* (1531) de Andrea Alciato. Incluso hay quien lo ha pintado ya muerto, como Herbert J. Draper en *The Lament for Icarus* (1898). Pero de entre todas las representaciones pictóricas del mito, quizás el mayor parecido con el anónimo atribuido a Bruegel se encontraría en los *Paisaje con la caída de Ícaro* de los artistas flamencos Hans Bol (Museum Mayer van den Bergh, Amberes) y Joos de Momper (Nationalmuseum, Estocolmo), aunque solo en la medida en que comparten el pretexto paisajístico y el recuerdo a las *Metamorfosis*. En las obras de Bol y Momper tanto la actitud del resto de los personajes, que dirigen la vista a Dédalo e Ícaro, como la ubicación de este último en el conjunto, más visible, distinguen significativamente la selección de García Valdés, pues a excepción de esta, ningún artista ha incidido de forma tan explícita en la ausencia de reacción de los presentes ni ha reducido a Ícaro a dos piernas agitándose fuera del agua, marginadas en una esquina del cuadro, prácticamente inadvertidas tanto para el espectador como para sus compañeros de lienzo.

En definitiva, “La caída de Ícaro” constituye un texto tan fundacional como central en la trayectoria garcíavaldesiana. No por casualidad da título a la sección inaugural de su obra reunida, quizás tan representativa como el mismo poema de lo que el mito significa para esta autora. Dicha entidad no se explica únicamente por el compendio de rasgos característicos de una poética (de lo temático a lo formal) que se irán desplegando de ahí en adelante, sino también en tanto en cuanto funciona como una suerte de planteamiento preliminar, al sentar las bases de una cosmovisión que aúna lo terrible de descubrirse finito y nimio con la capacidad de aprehender la (hermosa) presencia del mundo; o lo que es lo mismo, pero en palabras de la poeta, la impronta de la desdicha —aquella “terrible precariedad

ontológica” (García Valdés, 2018: 100)— junto al reconocimiento de que “el mundo es un jardín” (García Valdés, 2009: 17-18, 32). Retirar el yo del centro, atenuarlo a favor de una mirada más pausada, ecuánime y abarcadora, es consecuencia tanto de lo uno como de lo otro.

Tanto la obra atribuida a Bruegel como el poema de García Valdés, cada uno mediante los medios propios de su campo, comparten el desplazamiento de Ícaro, y si bien esto se ha establecido, irónicamente, como la pieza que la lectura predominante del lienzo ha destacado, otra cosa muy distinta es lo que, a partir de ahí, se ha interpretado. Sea como fuere, el relato mitológico de la caída de Ícaro se convierte para la autora, proyectado en este sostén plástico concreto, en “todo un símbolo vital y un horizonte de experiencia” (Mora y Lama, 2020: 53), en emblema de “un modo de situarse” (García Valdés, 2009: 26) propio de su concepción de la madurez, de “la salida de los idealismos en los que estamos envueltos una buena parte de nuestra vida” (García Valdés en Facultad Filología, 2020: 49:07-49:12). Entre esos idealismos cuyo abandono el poema refleja se encuentran el convencional dualismo de alma y cuerpo, y en consecuencia la trascendencia de la primera a la muerte del segundo, o incluso la centralidad del yo con respecto al mundo circundante, todo conducente hacia ese objetivo de “tocar lo real” (García Valdés, 2018: 106). Es decir, que la caída de Ícaro aúna el reconocimiento de que “el alma es el cuerpo”, así como de lo efímero e irrelevante de la existencia propia, frente a una realidad que, por el contrario, no deja de *ser*, dando lugar a “un sujeto surgido de la indistinción entre una interioridad metafísica, inaccesible, y una exterioridad material y finita” (Fernández Castillo, 2015: 25), sujeto que incuba esta suerte de *ars vivendi* que se extiende y se desarrolla, con todos sus matices e implicaciones, en cada uno de sus poemarios posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Agudo Ramírez, Marta y Olvido García Valdés (2009), “La cualidad quebradiza del poema”, *Letra Internacional*, 102, pp. 80-85.

Auden, W. H. (1979), *Selected Poems*, ed. Edward Mendelson, Nueva York, Vintage Books.

Barral, Carlos (1978), *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores.

Canteli Vigón, Marcos (2008), *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles* (tesis doctoral, Duke University). Handle: https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/D_Canteli%20Vigon_Marcos_a_200805.pdf?sequence=1.

Danto, Arthur C. (1981), “Interpretation and Identification”, en *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, pp. 115-135.

Denham, Robert D. (2010), *Poets on Painting. A Bibliography*, Jefferson, NC, y Londres, McFarland & Company.

Dilworth, Thomas (1991), “Auden’s Musée des Beaux Arts”, *The Explicator*, 49, 3, pp. 181-183. DOI: <https://doi.org/10.1080/00144940.1991.11484060>.

Facultad Filología Universidad de Sevilla (12 de marzo de 2020), “Recital poético de Olvido García Valdés”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-EtGwP1LEUY> (fecha de consulta: 12/01/2021).

Fairley, Irene R. (1981), “On Reading Poems: Visual and Verbal Icons in William Carlos Williams’ «Landscape With The Fall Of Icarus»”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 6, 1, pp. 67-97. DOI: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1628>.

Fernández Castillo, José Luis (2015), “«Insensata materia»: cuerpo y finitud en la poesía de Olvido García Valdés”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, 21, 1, pp. 19-34. DOI: <https://doi.org/10.1080/13260219.2015.1040196>.

García Gual, Carlos (2003), *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI.

García Valdés, Olvido (1999), “*Ira de luz: la poética del tiempo de Velázquez*”, en Miguel Ángel Ramos Sánchez (coord.), *En torno a Velázquez*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 27-64. Disponible en: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM000871.pdf> (fecha de consulta: 04/01/2021).

García Valdés, Olvido (2008), *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

García Valdés, Olvido (2009), *De ir y venir. Notas para una poética*, Madrid, Fundación Juan March. Disponible en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/antologias-poeticas/2833.pdf> (fecha de consulta: 05/01/2021).

García Valdés, Olvido (2010), “Lo que dice Dafne”, en Juana Castro, *Heredad. Cartas de enero*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 8-25.

García Valdés, Olvido (2012), *Lo solo del animal*, Barcelona, Tusquets.

García Valdés, Olvido (2017), “Deseo de Marsias”, en Javier Codesal y Montserrat Rodríguez Garzo (eds.), *La piel del discurso médico*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 277-301.

García Valdés, Olvido (2018), “Carta a Toni Marí sobre el malestar o la forma en poesía”, en Eduard Cairó y Jordi Ibáñez (eds.), *Les formes de l'amistat. En honor de l'amic i mestre Antoni Marí*, Barcelona, Angle Editorial, pp. 93-113.

García Valdés, Olvido (2020), *confía en la gracia*, Barcelona, Tusquets.

Hecht, Anthony (1993), “Poetry Makes Nothing Happen: Another Time”, en *The Hidden Law. The Poetry of W. H. Auden*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 81-170. DOI: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674865921.c3>.

IES Violant de Casalduch Benicàssim (30 de enero de 2011), “Olvido García Valdés”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1R42at8KPo> (fecha de consulta: 08/01/2021).

Kandinsky, Vasili (2018), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós.

- Kilinski II, Karl (2004), “Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 1, pp. 91-114. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20474239> (fecha de consulta: 04/01/2021).
- Mathios, Bénédicte (2016), “L'apport du langage pictural et artistique à l'appréhension du réel dans l'œuvre d'Olvido García Valdés”, en Idoli Castro y Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, París, Hermann, pp. 615-629.
- Mora, Vicente Luis y Miguel Ángel Lama (2020), “Introducción” a Olvido García Valdés, *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, eds. Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, pp. 13-117.
- Naval, María Ángeles (dir.) (1999), *Poesía en el campus*, 44 (monográfico dedicado a Olvido García Valdés), Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/ebook.pdf> (fecha de consulta: 10/01/2021).
- Ortega, Antonio (ed.) (1994), *La prueba del nueve*, Madrid, Cátedra.
- Ovidio (2001), *Metamorfosis*, eds. y trads. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- Provencio, Pedro (2005), “Olvido García Valdés: la existencia habla de sí misma”, en Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, Madrid, Devenir, pp. 109-117.
- Tassis y Peralta, Juan de, Conde de Villamediana (2004), *Sonetos*, ed. Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc32070> (fecha de consulta: 05/01/2021).

Trueba Mira, Virginia (2016), “Regarder le réel: l’écriture d’Olvido García Valdés”, en Idoli Castro y Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd’hui en poésie*, París, Hermann, pp. 603-614.

VV.AA. (1999), *El último tercio de siglo (1968-1998): antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.

Williams, William Carlos (1986), *The Collected Poems of William Carlos Williams. Volume II: 1939–1962*, ed. Christopher MacGowan, Nueva York, New Directions.

Yeazell, Ruth Bernard (2013), “The Power of a Name: In Bruegel's *Icarus*, for Instance”, *Raritan*, 33, 2, pp. 110-127.