

Olvido García Valdés: poesía y poética

Autora: Ariana García-González

Tesis doctoral UDC / Año 2022

Director: Luis Caparrós Esperante

Tutor: Luis Caparrós Esperante

Programa Oficial de Doctorado en Estudios
Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Luís Caparrós Esperante, Profesor Titular de Universidad en el área de Literatura española de esta universidad, en mi condición de tutor y director de la tesis de doctorado titulada *Olvido García Valdés: poesía y poética*, realizada por Da. Ariana García González, acredito que la tesis cumple los requisitos para optar al grado de doctora con la opción de mención internacional. Por consiguiente, autorizo su depósito, previo a la defensa pública.

En A Coruña, a 20 de abril de 2022.

Fdo.: Luis Caparrós Esperante



la literatura solo comienza ante lo innombrable, frente a la percepción de un *más allá* ajeno al propio lenguaje que la busca (*Mitologías*, Roland Barthes)

AGRADECIMIENTOS

A Rubén Amado Barcia, Rocío Barros Roel, Encina Fernández Berrocal, Beatriz Macías Digón, Pablo Martín Fernández, Mónica Martín Molares, Andrea Martínez Chauvin, Rosario Mascato Rey, Natalia Rojo Mejuto y Javier Ruiz Astiz, por la compañía y el apoyo durante todos estos años.

Al personal de la biblioteca de la UDC y, en especial, al de la Facultad de Filología: Carmen, Marta, Patricia, Rosa y Xerardo. Hacéis el trabajo más fácil.

A Natalia Álvarez Méndez, de la Universidad de León, por ofrecerme una conversación con Olvido García Valdés.

A Nieves Pena Sueiro, por el sostén de su confianza en mi trabajo, desde siempre.

A Laurence Breysse-Chanet, por su inmensa generosidad.

A Luis Caparrós Esperante, la paciencia.

A Miguel Casado y, por supuesto, a Olvido García Valdés, por su cercanía, su amabilidad y su disponibilidad para conversar. Durante estos años, he intentado comprender tu apuesta poética; en cierto modo, este trabajo es la mía.

A Juan. Qué duda cabe.

ÍNDICE

Resumen.....	10
Resumo.....	11
Abstract.....	12
1. Introducción.....	13
1.1. La trayectoria de Olvido García Valdés: coherencia y continuidad ...	13
1.1.1. Del poema al libro: red de recurrencias.....	22
1.1.2. De los originales a <i>Esa polilla que delante de mí revolotea</i>	28
1.2. Objetivos y estructura	33
1.3. Metodología	36
1.4. Estado de la cuestión: bibliografía sobre Olvido García Valdés.....	41
2. La cosa y lo neutro	53
2.1. La cosa	53
2.2. Lo neutro	58
3. La poesía, «una plegaria a un dios que no hay».....	65
3.1. La desdicha.....	65
3.1.1. Infancia y lugar de origen.....	77
3.2. «Lo raro es vivir».....	90
3.3. «El mundo es un jardín»	101
3.4. Lo neutro y la gracia	112
3.4.1. El buen medio.....	118
3.4.2. El consuelo del mundo, la escritura y el arte.....	130
3.4.3. Deseo de ligereza, confía en la gracia	140
4. La fascinación	155
4.1. Vaciamiento del sujeto.....	164
4.1.1. Sujeto y poema	168
4.1.2. Despersonalización.....	189
4.2. De irrealidad e intensidad (o precariedad y extrañeza).....	196
5. Hacia un decir de lo real	208
5.1. Fundamentos	214

5.2. El poema como «lugar donde no se miente»	235
5.2.1. Contra la Poesía.....	236
5.2.2. «oscuro el deseo mas precisa la voz»	245
5.3. «Mi ambición desea lo neutro del habla; que procede, sin embargo, en femenino».....	255
5.3.1. Escritura de mujeres	255
5.3.2. Las tecnologías de género	275
6. Para «dar caza a la cosa».....	300
6.1. ¿Realismo de intensidad?	301
6.2. Presentar lo real.....	310
6.2.1. Suspensión del sentido	319
6.2.2. Practicar una «violencia del decir»	324
6.2.3. Un apunte final: el haiku según Barthes.....	357
7. Conclusiones	371
Conclusions.....	384
8. Bibliografía	397
Bibliografía de Olvido García Valdés.....	397
Poemarios	397
Plaquettes	397
Traducciones a otros idiomas	398
Antologías	399
Antologías colectivas en las que figura Olvido García Valdés	400
Ensayos y artículos.....	404
Textos en catálogos de exposiciones.....	413
Ediciones y paratextos.....	414
Entrevistas	416
Poemas publicados en revistas	420
Traducciones de Olvido García Valdés.....	425
Sección «Y todos estábamos vivos», ABC Cultural	425
Otros	427
Bibliografía secundaria	428
Sobre la obra de Olvido García Valdés	428

Libros, artículos, capítulos de libro, paratextos	428
Reseñas y artículos en prensa periódica.....	441
Otros.....	452
General	452

RESUMEN

Esta tesis se propone describir los fundamentos de la poética de Olvido García Valdés, tomando como punto de partida términos y enunciados clave. El objetivo principal consiste en dilucidar de qué manera se dirigen sus poemas a «dar caza a la cosa», ambición que se explorará desde la noción barthesiana de lo neutro. Antes de nada, será necesario concebir esta poesía como parte de un trabajo personal que lidia con una categoría existencial denominada *desdicha* y aspira a una efímera gracia.

Lo real se experimenta en la fascinación, fenómeno de la atención en el que tiene lugar un vaciamiento del yo esencial para el poema. El traslado de estas experiencias a la escritura bebe de un pensamiento que hace de la de García Valdés una lengua poética crítica, capaz de abrirse más allá de los límites (auto)impuestos y consciente, entre otras cuestiones, de su raíz de género. Por último, para dar caza a la cosa, el poema apuesta por volcar su mirada en lo tangible y singular. Asimismo, pone en práctica una literalidad que socava la cara más impositiva del lenguaje y paraliza el sentido, todo con el fin de acceder a aquello que, por definición, es inaccesible.

Palabras clave: Olvido García Valdés; poesía española contemporánea; lo real; lo neutro

RESUMO

Esta tese propónse describir os fundamentos da poética de Olvido García Valdés, tomando como punto de partida termos e enunciados clave. O obxectivo principal consiste en dilucidar de que maneira se dirixen os seus poemas a «dar caza á cousa», ambición que se explorará desde a noción barthesiana do neutro. Antes de nada, será necesario concibir esta poesía como parte dun traballo persoal que lidia cunha categoría existencia denominada *desdicha* e que aspira a una efémera gracia.

O real experimentase na fascinación, fenómeno da atención no que ten lugar un baldeirse de sí esencial para o poema. O traslado destas experiencias á escritura bebe dun pensamento que fai da de García Valdés una lingua poética crítica, capaz de abrirse máis aló dos límites (auto)impostos e consciente, entre outras cousas, da súa raíz de xénero. Por último, para dar caza á cousa, o poema aposta por enfocar a súa mirada no tanxíbel e singular. Así mesmo, pon en práctica una literalidade que socava a cara máis impositiva da linguaxe e paraliza o sentido, todo coa fin de acceder a aquilo que, por definición, é inaccesíbel.

Palabras chave: Olvido García Valdés; poesía española contemporánea; o real; o neutro

ABSTRACT

The aim of this PhD dissertation is to describe the foundations of the poetics of Olvido García Valdés. To do that, we will take as starting points her own key words and formulas. The main goal is to elucidate how her poems proceed «to catch the thing», an ambition which will be explored from Roland Barthes' notion of the neutral. First of all, it will be necessary to conceive this poetry as a part of a personal work which deals with an existential category named *desdicha* and aspires to an ephemeral grace.

The real is experienced in fascination, a phenomenon of attention in which a self-estrangement, essential to the poem, takes place. The transfer of these experiences to writing derives from a tradition of thought which makes García Valdés' a critical poetic language, able to open itself beyond (self)imposed limits and aware, among other issues, of its gender roots. Finally, in order to catch the thing, the poem bets on turning its gaze to the tangible and singular. Moreover, it puts into practice a literality which undermines the most imposing side of language and paralyzes meaning. All in order to access that which, by definition, is inaccessible.

Key words: Olvido García Valdés; contemporary Spanish poetry; the real; the neutral

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La trayectoria de Olvido García Valdés: coherencia y continuidad

Presentar a estas alturas del siglo XXI a una poeta como Olvido García Valdés parece una tarea del todo excusable. Nacida en Santianes de Pravia el dos de diciembre de 1950 y residente en Toledo, es autora, hasta la fecha, de ocho poemarios: *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990), *ella, los pájaros* (1994), *caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), *Y todos estábamos vivos* (2006), *Lo solo del animal* (2012) y *confía en la gracia* (2020), a los que hay que sumar la publicación de su poesía reunida entre 1982 y 2008 en *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008), en la prestigiosa colección de poesía de la editorial Galaxia Gutenberg, dirigida entonces por Nicanor Vélez. Su notoriedad y reconocimiento, tanto por parte del público lector como del sector académico y crítico, no han dejado de crecer: accésit del Premio Esquío de Poesía en Lengua Castellana (1989) y Premio Ícaro de Literatura (1990) por *Exposición*, Premio Leonor de Poesía (1993) por *ella, los pájaros*, Premio Nacional de Poesía del año 2007 por *Y todos estábamos vivos*¹, Premio de las Letras de Asturias en 2016 y el chileno Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en su edición de 2021. Esto alcanzó un punto máximo con la publicación, en 2020, de una antología de su poesía entre 1982 y 2012 en la reconocida colección «Letras Hispánicas» de la editorial Cátedra, hito que la ha convertido en una poeta «clásica» (Peñas 2020) y canónica, aun con las reticencias que la propia García Valdés manifiesta ante tamaño concepto, del que se aparta, tajante, exponiendo con claridad sus prioridades: «mi ambición no es el canon, sino mi obra» (véase la entrevista hecha por Luis Muñiz, 2021).

¹ No deja de ser significativo que haya sido la tercera mujer en conseguirlo, tras Julia Uceda (2003) y Chantal Maillard (2004) —y sin contar a Alfonsa de la Torre (1951) y Carmen Conde (1967), de la anterior etapa del premio—.

Todos estos datos carecen de relevancia en la medida en que la poesía de García Valdés se sostiene por sí misma, sin necesidad del refrendo externo, de sanciones más o menos institucionales, pero sin duda, algunos apoyos, sobre todo al inicio de su andadura, resultaron de ayuda a la hora de labrarse un hueco en el campo de la poesía española contemporánea. Los primeros premios, aunque regionales, le concedieron cierta visibilidad, y además, incluían también la publicación de la obra galardonada. Más tarde, la aparición, a partir de *Y todos estábamos vivos*, de todos sus poemarios en la colección de Tusquets «Nuevos Textos Sagrados», junto a muchos otros grandes nombres, constituyó toda una consagración. Pero desde el principio, son innumerables los elogios que ha recibido su poesía, de los que ofrezco aquí una pequeña muestra: «una de las voces líricas más exigentes, auténticas, consistentes y originales de la poesía española» (Masoliver 2006: 8), «una de las más sugerentes y originales [trayectorias poéticas] de los últimos dos decenios» (García Jambrina 2006: 18), «una de las voces más deslumbrantes y coherentes de la actual poesía española» (Ramón 2008: 121), «una de las trayectorias más importantes y necesarias de la última poesía española» (Gómez Toré 2012: 125); Túa Blesa habló de una obra poética con un «muy alto grado de excelencia», «ya imprescindible en la poesía contemporánea» (2012), y un largo etcétera. Destaca el temprano espaldarazo dado por la archicitada reseña de *ella, los pájaros* de Víctor García de la Concha, publicada en el suplemento cultural del *ABC* (lo cual tampoco es un dato menor): «anotemos este nombre en el catálogo restringido de las voces poéticas» (1994: 8). Tres años más tarde, el ya entonces académico de la RAE hablaba de «uno de los valores más sólidos de la poesía española actual. “Caza nocturna” [sic] la consagra de manera decisiva» (1997: 8). El seis de abril de ese mismo año, José Ángel Valente (2018: 228) mostraba su interés por su escritura y la de Esperanza Ortega en una entrevista para la misma publicación. También una figura de la talla de Roberto Bolaño (2004: 121-123) manifestó su admiración por la poeta asturiana.

Asimismo, la maquinaria de la historiografía literaria y las antologías poéticas se ha puesto en marcha: de la poesía de García Valdés se ha dicho ya mucho y se le han aplicado muy diversos calificativos, a menudo, poco definidos. Parece ya un lugar común advertir que esos cómodos cajones para poetas surgen, cada cierto tiempo, fundamentalmente con comprensibles fines didácticos, pero como contrapartida, tienden a establecer simplificaciones que poco tienen que ver con la práctica poética real. Se trata, para Jordi Doce, de un problema generalizado, sumido en «la debilidad conceptual, la confusión deliberada y la carencia casi absoluta de rigor» (2005: 302), taras que obstaculizan la lectura profunda y crítica, capaz de reconocer la singularidad de cada autor (2005: 298).

Tanto Ismael Ramos (2016: 5-14) como Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (2020: 13-31) han examinado la posición de la asturiana en el panorama poético español de los últimos años, con lo que procuraremos no entrar en reiteraciones. Los segundos han elaborado un completo estado de la cuestión (en orden cronológico) de la fortuna crítica y antológica de la poeta, en el que insisten, como ya lo había hecho Ramos (2016: 5-6), en la singularidad de la obra de García Valdés, más en un territorio dominado por la tendencia realista-figurativa. Esto habría dificultado su consideración en estudios y antologías (los autores destacan las clamorosas ausencias), a menudo sujetos al lastre del insuficiente método generacional: «en efecto, creemos que la especificidad de su obra pesaba al principio más que su difícil acomodo cronológico a la hora de ser considerada antológica y críticamente» (2020: 26). En esa marginalidad incide también Ismael Ramos, que entiende la de García Valdés como «una voz singular y que aspira a dicha singularidad, o bien a una soledad plural, compartida» (2016: 5-6). Con todo, esta situación de cuando menos aparente desventaja no ha impedido, a la larga, su consolidación como nombre imprescindible.²

² Como tanto Ramos como Mora y Lama han abordado el asunto antológico, he decidido no incidir más sobre ello en el cuerpo de mi trabajo. No obstante, en un repaso de este tipo no se pueden dejar de mencionar ciertos hitos, aunque ya se haya hecho en otras ocasiones: *La prueba del nueve* (1994, Cátedra), *Ellas tienen la palabra* (1997, Hiperión), *Antología de poesía española (1975-1995)* (1997, Castalia Didáctica), *El último tercio del siglo (1968-*

En su trabajo de fin de grado, Ramos hizo acopio de un buen número de etiquetas en las que se ha ido enmarcando la poesía de García Valdés, como «metafísica, materialista, irracional, contemplativa, pura o incluso realista» (2016: 11), a las que suma las denominaciones que le han dado otros críticos (2016: 11-15), como Jonathan Mayhew, que habló de poesía «altomodernista o tardomodernista» (2016: 11), o Miguel Casado y la «poesía de la intemperie» (2016: 13). A todas estas aún se pueden añadir algunas más —a veces, de lo más variopintas—: por ejemplo, María Antonia Ortega, en su reseña de *Del ojo al hueso*, califica a Olvido García Valdés como «una de las poetas de dicción más precisa y transparente» y la bautiza como «la siguiente poeta del barroco después del Siglo de Oro» (2001: 8). Asimismo, algunos la acercan (aunque sin mucho tino), en aras de la austeridad que la caracteriza, a la denominada «poesía del silencio» (Balcells 2003: 57; Montagut 2015: 205-206; Prieto de Paula 2007; Iruvredra 2016: 398; Morales Barba citado en Mora y Lama 2020: 26; Sánchez 2018: 128).

El poso reflexivo, indagatorio, de la escritura de García Valdés explica, por lo menos en parte, que se le hayan aplicado diversos calificativos en ese tono. El que la autora haya estudiado Filosofía en la Universidad de Valladolid quizás haya contribuido a crear en torno a su escritura un aura a veces sobreintelectualizada. Vicente Luis Mora, en su propuesta descriptiva incluida en *Singularidades* (2006), incluye a García Valdés en la «poesía de la indagación expresiva» (2006: 120-121), en la que «la preocupación por la forma no es técnica, sino ética: modo y fin son inseparables para el poeta, de modo que el lenguaje y su exposición se configuran como la preocupación básica de la escritura» (2006: 121).³ En su

1998) (1998, Visor) y *Las ínsulas extrañas* (2002, Galaxia Gutenberg), a las que se podrían sumar algunas más recientes, como *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)* (2016, Visor), y otra a menudo ignorada, preparada por Tomás Salvador González en 1986 con el título *Todos de etiqueta. Antología de inéditos*, en la que figuran textos muy tempranos de García Valdés. Respecto a este asunto, las ausencias son tan relevantes como las presencias.

³ Enormemente crítico con el proceder de la crítica española, Mora hace una propuesta de base empírica para discernir más que clasificar, «un intento de precisar la materia, no de

tesis doctoral, Miriam Sánchez Moreiras (2009) la coloca en el marco de la poesía de conocimiento, junto a Andrés Sánchez Robayna y en la estela de Vicente Aleixandre y José Ángel Valente. Además, en un artículo para *La Vanguardia* con afán de «guía mínima» titulado «¿De dónde viene la poesía?», García Valdés aparece encuadrada, junto a Antonio Gamoneda, en una «orientación» poética denominada, sin más, «conciencia» (Massot 2011)⁴, que intuimos (quizás erróneamente) cercana a estas propuestas.

En su *Manual de literatura española actual*, Ángel Luis Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro la sitúan como autora paradigmática del concurrido marbete «poesía metafísica», y señalan que se trata de «la voz donde mejor concurren sensibilidad, capacidad de reflexión y precisión denotativa» (2007: 117). Para Virginia Trueba, la suya pertenece a «la poesía de vuelos metafísicos» de segunda mitad de siglo XX (2010: 313), y la califica también de «poesía del proceso» (2010: 326), aunque en un breve texto posterior la define como «poesía realista» (2017: 18), utilizando un adjetivo cuya polémica aplicación abordaremos unos apartados más adelante. La etiqueta metafísica ha sido blanco de las críticas de Vicente Luis Mora (2006: 145-163), quien, convencido de que se utiliza muy alegremente, por un lado da cuenta de la *muerte* de esa rama de la disciplina filosófica y de las malas interpretaciones en las que se sustenta la tradición de la supuesta poesía metafísica española. Por otro, considera que se trata de una confusión terminológica, insinuando que se han metido en el mismo saco la reflexión, la meditación y la metafísica. Probablemente con un sentido muy parecido en mente, algunas críticas prefieren hablar de una «poesía de pensamiento». Es el caso de Pilar Yagüe (2009), que define sintéticamente la poesía de Olvido García Valdés como «reflexiva», que se

agotarla» (2006: 118-119). Utiliza dos grandes categorías, denominadas «poesías de la indagación» (2006: 120-126) y «poesías de la recepción» (2006: 126-130), dentro de las que establece aún otras subdivisiones, eso sí, no estancas. Aunque dice no ser su intención crear una taxonomía valorativa, muestra clara preferencia por las poesías de la indagación (2006: 130-131).

⁴ En total, las supuestas líneas de la poesía española recogidas en ese artículo (Massot 2011) son cinco: «conciencia», «experiencia», «post-Valente», «independientes» y «jóvenes».

mueve en zonas limítrofes o incluso diluyendo tales límites, aunque aclara que no se adhiere a ninguna tendencia poético-estética en boga, sino que se trata de una escritura plenamente original. Por su parte, Araceli Iravedra la inscribe también en la «poesía de pensamiento, preocupada por los límites del lenguaje y sus posibilidades de indagación ontológica» (2016: 397), línea que contrapone a la poesía de la experiencia.

Este último apunte es importante porque refleja el que, en realidad, muchas de estas etiquetas surgieran motivadas por la *necesidad* de oponer una serie de poéticas convenientemente hermanadas (entre las que se encontraba la de García Valdés) a todo un grupo de autores englobados bajo el célebre y canonizadísimo marchamo «poesía de la experiencia». José-Carlos Mainer, convencido de que el «abuso terminológico» de la experiencia tenía «sus días contados» (1998: 36) —vaticinio poco atinado, en esta ocasión—, se pregunta quiénes son los con frecuencia aludidos como «los otros» (1998: 36), cajón que tiende a contener poéticas que poca relación guardan entre sí. Por su parte, Marcos Canteli (2008: 24-26) afirma en su tesis doctoral que la de «poesía metafísica» fue una etiqueta utilizada para englobar a las antípodas de la experiencia y crear así una polarización entre ambas. Responda o no a una realidad, sea más o menos simplista, lo cierto es que, como es sabido, esa supuesta confrontación entre *bandos poéticos* ya se ha convertido en Historia de la Literatura Española Contemporánea. Lo demuestran, por ejemplo, las siguientes palabras de Ángel Luis Prieto de Paula, que ha sostenido que la poeta, desde sus inicios, propuso una escritura completamente ajena a los de la experiencia, «contra cuyas expresiones más banales, confesionales y acomodaticias se ha situado García Valdés» (2007), y añade que revistas como *El signo del gorrión* y *Los Infolios* no implantaban «una estética monolítica o unitaria, aunque sí había referentes negativos compartidos, entre ellos el realismo superficial y el confesionalismoseudorromántico» (2007).

Precisamente en torno a esas dos publicaciones vallisoletanas, la crítica creó todavía otra etiqueta, de relativo éxito (véase García de la Concha 1997: 8; Prieto de Paula y Langa 2007: 116-117; Mora y Lama

2020: 20; Guzmán 2021: 15): la de «grupo de Valladolid», ya ligada al consejo redactor de aquellas revistas, ya a los integrantes de *La prueba del nueve* (1994) —si bien hay coincidencias entre una nómina y la otra⁵—. La aparición de esta antología, preparada e introducida por Antonio Ortega, fue interpretada como una estrategia programática, esto es, como un abanico de propuestas en implícita oposición a la práctica dominante en aquel momento —no por todos: es «más de afinidad que de grupo», opinan Mora y Lama (2020: 21), «una constelación de singularidades, organizadas sin jerarquía» (Ramos 2016: 11)—, y ha servido a la crítica para reforzar estos pretendidos posicionamientos. Una variante de «grupo de Valladolid» la encontramos en una nota a propósito de García Valdés en la antología *Metalingüísticos y sentimentales* (2007), en donde la editora, Marta Sanz Pastor, se refiere al «grupo castellano-leonés» y menciona a Miguel Casado, Ildefonso Rodríguez y Miguel Suárez (2007: 388). En una entrevista para *La Nueva España*, García Valdés califica *La prueba del nueve* de «antología variopinta» (2014), integrada por pocos pero diversos, y expone a Saúl Fernández su visión acerca de ese marbete de «grupo de Valladolid» y los motivos que, a su tenor, explican la aparición de estos cajones poéticos:

La crítica y la Universidad necesita [sic] clasificar las nuevas creaciones, agrupar poetas en torno a una fecha o un lugar. Es un modo de simplificar, de acotar y transmitir el fenómeno de la Literatura contemporánea, que es tan cercano. Ves las obras de aquellos que decían que formábamos un grupo y son distintas. Tomás Salvador, Miguel Casado hacen unas creaciones absolutamente ajenas. Eso sí, teníamos discusiones estupendas (2014).

Quizás sea más interesante comprobar que García Valdés se ha autodefinido, en la estela de la tradición alemana, como poeta lírica (véase

⁵ El consejo de redacción de *El signo del gorrión* estaba formado por Miguel Casado, Olvido García Valdés, Luis Marigómez, Gustavo Martín Garzo, Carlos Ortega, Esperanza Ortega, Ildefonso Rodríguez, Tomás Salvador González y Miguel Suárez. *Los infolios* contó con dos etapas: en una primera, fue dirigida por Miguel Casado y José Luis Cancho, y en la segunda, Cancho fue sustituido por García Valdés. En cuanto a *La prueba del nueve*, los antologados fueron Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechmann, Esperanza López Parada y Vicente Valero.

Tanarro 2008, Caballero 2009 y Peyrou 2017: 11) —a lo que volveremos en otro momento—, y rehúye la manida pregunta acerca de sus influencias, o advierte la dificultad para delimitarlas (prefiere hablar de lecturas, o de autores predilectos). Esto no ha impedido, de nuevo, que la crítica aventure algunos nombres, entre los que tienden a repetirse los de José-Miguel Ullán, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda y Claudio Rodríguez (véase Gracia & Ródenas 2011: 87-808; Jiménez Heffernan 2019a; Masoliver 2006: 8; Mora & Lama 2020: 20; Parra 2005: 449-450; Trueba 2007: 147; Yagüe 2009), entre muchos otros. Frente a estos esfuerzos genealógicos, es curioso comprobar que la propia autora se ha desmarcado expresamente de ciertos *padres*: así, asegura que lo que hacen Gamoneda o Ullán, a quienes reconoce como grandes creadores de sendas lenguas inimitables, le interesa desde una perspectiva diferente a la de su trabajo personal como poeta (véase Marinas 2014: 41). Lo mismo ocurre con autores de su círculo más próximo, como Miguel Casado, Ildfonso Rodríguez y Miguel Suárez: «su escritura tiene enorme interés para mí en muchos aspectos, pero yo creo que no tengo mucho que ver con ninguno de los tres» (2014: 40).

Con todo, detenerse en estas etiquetas y dejes propios de la historiografía literaria no puede estar más lejos de la convicción que guía este trabajo: hablar de poetas y poemas, no de escuelas, grupos o tendencias, como defiende la propia García Valdés (véase en Mora 2006: 90); dejar prudentemente a un lado homogeneizaciones que, a menudo, no contribuyen sino a crear más confusión con el sello de aprobación académico-historiográfico.⁶

En el sentido de las clasificaciones, yo siempre tiendo a no verlas claras. Las clasificaciones simplifican y reducen el problema. Hay poetas, hay libros y hay poemas y creo que todo lo demás son etiquetas, más de la crítica, y sobre todo

⁶ Puesto que no es objetivo de esta tesis detenerse en los mecanismos de funcionamiento de la crítica ni en los de la construcción de la historia literaria española más reciente y su canon, remito a uno de los trabajos de Miguel Casado (2007), quien, con su labor de «*crítica de la crítica*» (2007: 9, cursiva del autor), ha señalado las deficiencias de la crítica española desde el franquismo hasta la actualidad.

de una cierta pereza mental para evitar leer cada libro y cada poema (García Valdés en López 2003: 36).

En otras palabras, prefiero atender a su singularidad, sin por ello negar que respire una atmósfera similar a otros. Pretendo centrarme en una escritura en la que se trasluce una concepción de la poesía muy sólida y consciente (aunque no siempre se materialice en poéticas propiamente dichas). La coherencia de la obra poética de Olvido García Valdés constituye la mejor prueba. Las menciones a dicha característica desbordan la bibliografía (Mora 2009: 5; Mora & Lama 2020; Muñoz 2019: 384), e incluso las reseñas (véase Saldaña 1997: 283; Castro 1999: 4; Serrano 2003: 8; Ortega 2006; Tanarro 2006c; García Jambrina 2006: 18, 2008: 22; Prieto de Paula 2008; Doce 2013b: 165; Masoliver 2012; Canteli 2012; Marigómez 2021), a pesar de poner el foco en el libro del que se ocupan, a menudo aluden a esa unidad de conjunto. Podría haber quien pensase que todo esto incurre en una depreciación de la trayectoria garcíavaldesiana, pero mantenerse en una línea reconocible no significa necesariamente estancarse, ni por supuesto sugiere una falta total de desarrollo desde 1986, fecha de aparición de su primer poemario, hasta hoy. Se trata, en palabras de Pilar González España, de una «*evolución hacia la coherencia de un mundo poético/interior*» (2009: 607, cursiva mía), pues «el lector siente que la continuidad de su obra poética, como el efecto de una bola de nieve, se va construyendo por capas que van envolviendo un mismo centro ineludible» (2009: 607). También ha percibido esta síntesis de continuidad y crecimiento Jordi Doce, para quien, además, esta coherencia desborda los límites de la obra poética de la autora para incluir también el resto de su producción:

[...] una escritura que se ha mantenido estrictamente fiel a sus postulados iniciales, pero que no ha dejado de madurar y acendrase a lo largo del tiempo. Veinticuatro años y cinco libros después de *El tercer jardín* (1986), su estreno editorial, la poesía de Olvido García Valdés se nos aparece como un conjunto de rara lucidez y coherencia en el que no disuenan las excursiones a otros géneros [...], convertidas en parte integral de un mismo proyecto, de una misma *apuesta* literaria (2010: 62, cursiva del autor).

Dicha solidez extraña menos si la consideramos, por lo menos en parte, como consecuencia de la madurez desde la que García Valdés se da a conocer al público, bien entrada la treintena. «Comienzo a publicar muy tarde y *me parece que maduro estéticamente, también, muy tarde*», reconoce en entrevista con Luis Muñiz (2007, cursiva mía). Pero al margen de la publicación tardía, previa maduración de una poética, hay otros motivos detrás de la unidad de conjunto que trasluce la poesía de García Valdés y que tienen que ver, primero, con el proceso de escritura (tanto el *cómo* como el *qué*), y segundo, con el posterior manejo de su obra publicada, tanto de las antologías como, sobre todo, de su obra reunida, lo que no ha hecho sino contribuir aún más a afianzar esa concepción coherente y unitaria.

1.1.1. *Del poema al libro: red de recurrencias*

En los textos en los que García Valdés ha delineado su proceso de escritura, podemos encontrar pistas que sostienen esa continuidad y coherencia de conjunto. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de «De la escritura» sintetiza *grosso modo* el proceso de composición de sus poemarios:

Mis libros se hacen un poco a ciegas, quiero decir sin un proyecto inicial que la escritura vaya cubriendo. Cada poema nace de modo independiente, uno a uno se escriben a lo largo de los años. Después, en algún momento, empiezo a trabajar el libro como tal, lo que significa ir haciéndome con él (García Valdés 2008a: 437).

Por tanto, su escritura no responde a ninguna clase de idea o plan previo, es decir, nunca trabaja con un poemario preconcebido como punto de partida. Lo repite aún en algún otro lugar: «para mí la unidad de medida es el poema, no el libro» (García Valdés en Caballero 2009). De hecho, ni siquiera cuenta con el impulso que podría proporcionar tener un título en mente: como la propia poeta ha desvelado, los nombres de sus poemarios surgieron siempre al final, a excepción de *caza nocturna* (véase UNED 2015a: 7:50-8:05). Al no haber un proyecto en el que integrarlo o

acomodarlo, cada poema surge en plena autonomía y solo más tarde «tienes la *sensación* de que hay un libro» (en Caballero 2009, cursiva mía).

De alguna manera, son los propios poemas los que, llegado el momento, piden reunirse; es una «sensación», que la poeta percibe «intuitivamente», «dudosamente» (véase Francisco 2006): «se acaban ellos mismos [los libros]. Se van sedimentando poco a poco y en algún momento tengo la intuición de que debo asomarme a lo escrito porque puede que haya algo cerrado, algo para publicar» (García Valdés en Tanarro 2007). En cualquier caso, no se trata solo de dar fin al objeto libro, sino al mismo tiempo de la conclusión de una etapa, un de nuevo intuitivo cierre de «ciclos» tanto poéticos como vitales: «veo mis libros inseparables de mí; cada uno conlleva una parte de mi vida, una especie de ciclo. Quiero decir que la vida va dejando su poso en cada uno» (García Valdés 2004d: 48). Los poemas que conforman cada uno de esos ciclos resultan en poemarios tras una labor de «montaje» (véase Agudo 2009: 80 y Caballero 2009) a la que García Valdés otorga suma importancia, consciente de que es lo que *hace* que el libro sea ese y no otro distinto.

Esto no ha impedido que algunos estudiosos se hayan lanzado a intentar acotar etapas en la trayectoria poética de esta autora, si bien en distintas direcciones: mientras que unos han hecho propuestas de periodización (véase Mora 2009), otros han propuesto un repaso libro a libro (véase López Carballo 2009; López Castro 2017; Milán 2008; Mora & Lama 2020: 46-87; Ortega 2017; Parra 2019; Yagüe 2003), a veces tratando de señalar lo que distingue o particulariza cada entrega, pero sobre todo con las miras puestas en la cualidad de conjunto, de modo que, a medida que avanzan por cada poemario, van disponiendo los rasgos básicos de esta poética.

Ahora, un riesgo que esta clase de trabajos no acaban de soslayar del todo —por lo menos en algunos casos— consiste en la tentación de sobredimensionar la importancia de un determinado rasgo en un poemario concreto cuando, en realidad, se estarían esgrimiendo características presentes en el conjunto de la obra garcíavaldesiana. Por decirlo con otras

palabras, el afán de individualizar cada libro puede conducir a forzar la máquina e hilar tan fino a favor de una lectura parcial o interesada que a menudo las pretendidas diferencias o especificidades no lo son o carecen completamente de pertinencia: es un reduccionismo que privilegia arbitrariamente ciertos detalles sobre otros. Un ejemplo: según Pablo López Carballo, en *Del ojo al hueso* «el afuera y el interior se entrecruzan de manera definitiva y definitoria» (2009: 75). ¿Acaso esto no es así ya desde el primer poemario? ¿Qué lo hace «definitivo y definitorio» en este? Lo mismo se podría decir de la supuesta potenciación de ciertos rasgos ya presentes en libros anteriores: ¿por qué «adquiere notoriedad la unión de pensamiento y emoción» (2009: 75) en aquel poemario? Otro ejemplo, con Ramón Bascuñana a propósito de *Y todos estábamos vivos*: «ojo concentrado, eso es este poemario» (2007: 140). Cierto, pero, ¿no lo serían también los anteriores? Con todo, hay que reconocer que las características de las reseñas —su brevedad y propósito divulgativo, fundamentalmente—, como son estas, impiden un desarrollo extensamente argumentado de todo lo que se escribe en ellas.

En un artículo publicado a raíz de la concesión del Premio Nacional de Poesía a García Valdés, Luis Muñoz y Ana Mendoza (2007) recogen una periodización propuesta por la propia poeta, que ve una primera etapa conformada por *El tercer jardín*, *Exposición y ella*, *los pájaros*, una segunda constituida únicamente por *caza nocturna* y, finalmente, una última que incluye *Del ojo al hueso* e *Y todos estábamos vivos*. Podríamos preguntarnos qué lugar ocuparían a estas alturas *Lo solo del animal* y *confía en la gracia*. Vicente Luis Mora ha sugerido la misma partición que la poeta: los tres primeros libros sientan las bases de la «peculiar *mirada* poética de la autora» (2009: 5, cursiva del autor) y de una serie de temas recurrentes, mientras que el cuarto poemario supone «un cabal cambio de registro, ahondando el territorio de introspección subjetiva» (2009: 5) y el quinto y el sexto, «un territorio más centrado en la exploración interior»

(2009: 5).⁷ Para terminar este repaso a la trayectoria garcíavaldesiana, Mora añade que, en conjunto, la evolución de esta poesía se cifra en el progresivo abandono del mundo natural a favor de lo urbano, lo doméstico y la introspección.

De buenas a primeras, podría parecer contradictorio el que, por un lado, la poeta afirme tanto que trabaja siempre desde el poema como, al mismo tiempo, que «el libro está ahí, en las líneas que se transitan, en la red de recurrencias que se va tejiendo, en los hilos que le tienden los libros anteriores» (García Valdés 2008a: 437). En efecto, del primero al último, los poemarios de Olvido García Valdés forman parte de una concepción de la obra (no necesariamente intencionada) que jamás pierde de vista el conjunto, de modo que la entidad de cada uno no está reñida con la reunión del todo, aunque en cierto modo aquella se podría considerar superflua, mera contingencia, exigencia práctica y editorial.

Esta concepción de la obra propia como «red de recurrencias» se puede contemplar de dos maneras. Primero, en un sentido muy literal, nos encontramos ecos a cada paso, palabras, versos que aparecen aquí y vuelven allá. Quizás el ejemplo más inmediato y palpable de este retornar lo constituyan los títulos de los poemarios y algunos de sus epígrafes internos, que de *Del ojo al hueso* en adelante, suelen tener su origen en algún verso, normalmente entresacado del poemario en cuestión, pero no necesariamente. Tania Favela, que prefiere hablar de «entradas» (2019: 76) y no de títulos, en sintonía con la apertura y movilidad que caracterizaría esta obra, ha dado buena cuenta del caso de *Lo solo del animal*, sintagma que, si bien cierra su poema final «con el frío no hay nada que hacer» (2012a: 201), ya remataba otro de *Y todos estábamos vivos*, «si me dejaras ir contigo en la noche» (2008a: 393) —«[...] dónde con su herida / lo solo del animal»⁸—, muestra de «coherencia semántica y de la conciencia de obra en marcha» (Mora &

⁷ Aunque no aclara cuál es la diferencia entre la «introspección subjetiva» y la «exploración interior». Quizás se esté refiriendo al grado de intensidad en que se da.

⁸ Aparece también en *De ir y venir* (2009d: 27), donde García Valdés trata de explicar el sintagma con el que titula su séptimo poemario. José Luis Fernández Castillo (2018: 276) advirtió la presencia de la construcción «lo solo» en otros poemas.

Lama 2020: 82). Además, la misma estudiosa advierte cómo sus cinco secciones reciben sus títulos de poemas del propio libro (véase Favela 2019: 75-76). Este mismo proceder, aunque sin los entrecruzamientos de *Lo solo del animal*, se rastrea ya en poemarios anteriores y continúa en *confía en la gracia*.

El que el poema constituya la unidad de trabajo no impide que se establezcan conexiones entre ellos: «lo breve, la fragmentariedad, la supresión de marcos compositivos, el efecto de no-acabado; y a la vez, un hilo, cada pieza enlazándose a las otras, enhebrando ecos, recurrencias, extendiéndose, socavando, ascendiendo» (García Valdés 2008a: 442-443). Son hilos que no solo traban el poemario en cuestión, sino que se extienden más allá de sus límites para alcanzar a sus predecesores.

Pero a lo que iba no era al deshilamiento del poema ni a la disgregación de «las familiares dependencias carnosas» hasta el tejido capilar de la sangre, sino a *la capilaridad de los poemas en el conjunto de los libros, al modo en que ese sistema de capilaridad trasvasa algo de unos a otros, irregularmente, entreverándolos o alimentándolos de nuevos elementos, según mecanismos de fluencia o detención poco previsibles*. No era un asunto biográfico ni formal, tampoco exactamente del cuerpo, la centralidad del cuerpo no lo agotaba (García Valdés 2009d: 11, cursiva mía).

Estas conexiones, motivos o miradas recurrentes, emergen aquí y allá y tienen lugar en distintos niveles —dentro del mismo poemario o en el conjunto—, ámbitos —temático o formal—, dimensiones —de grandes temas a motivos o incluso anécdotas o personajes específicos— y modos. Ahora bien, así como en el caso de los títulos la exactitud de la correspondencia no deja lugar a dudas, lo que podría unir este y aquel poema no siempre resulta tan literalmente manifiesto o infalible, por no decir incluso relevante, a lo que hay que añadir el que, a menudo, las conexiones se establecen al arbitrio de motivaciones inciertas o poco transparentes, con toda seguridad, más allá de lo que los lectores podamos percibir. De nuevo, es Tania Favela (2019: 74-76) quien más se ha detenido en este procedimiento.

Nadie mejor que la propia poeta para mostrar en qué consiste, en la práctica, esta mecánica. Lo hace, por lo menos, en dos ocasiones: en *De ir y venir* desvela el vínculo entre tres poemas de *caza nocturna*, «escribir el miedo es escribir» (2008a: 174), «Así, la carne de esta mano» (2008a: 187) y «ella supo que no había ya» (2008a: 152), asegurando incluso poder extender el enlace hasta libros anteriores (véase García Valdés 2009d: 9-11). Aunque no se detiene a explicar dónde radica la conexión, los dos primeros cuentan con la presencia del cuerpo, de lo sanguíneo, pero más difícil resulta, como hasta la autora reconoce, discernir el engarce con el tercero, «sin aparente relación» (2009d: 10). Lo mismo afirma sobre los poemas que escoge para abordar en el breve texto «El poema y el filo» (2016b), tan lejanos y en apariencia dispares como «Al salir a la calle, sobre los plátanos» (2008a: 231), de *Del ojo al hueso*, y «era música puntuada, de notas punto o caja» (2012a: 19), de *Lo solo del animal*. «¿Por qué estos? No sabría decirlo. Pensé en uno y se asoció con el otro» (García Valdés 2016b: 48). Como veremos en su debido momento, las asociaciones constituyen un procedimiento fundamental en esta poesía, y con frecuencia se desencadenan de formas de lo más insospechadas, contrarias a cualquier lógica convencional. Aunque quien más, quien menos, ha llamado la atención sobre esta forma de construir el tejido poético garcíavaldesiano, pocos han señalado ejemplos concretos. No así Tania Favela (véase 2019: 79, 85-86, 91), que se ha detenido, como ya lo hizo con los epígrafes, en las conexiones o «simetrías asimétricas» (2019: 85) entre varios poemas de *Lo solo del animal*.

Con todo, me interesa ampliar las miras sobre esa «red de recurrencias» en la medida en que responde a la idiosincrasia del concentrado (literalmente y en todos los sentidos) mundo poético de la autora, tan múltiple como configurado en torno a una serie de asuntos centrales. En el mismo inicio de su poética *De ir y venir*, García Valdés explica su título en relación con «su gusto por lo fragmentario» y con lo fortuito del vaivén «de las formas de la obsesión» (2009d: 7) que rigen una determinada trayectoria, e insiste: «¿no está siempre una obra configurada

por sus obsesiones?» (2009d: 7). De ahí los hilos, las conexiones intermitentes pero sostenidas desde el primer poemario hasta el último, en los que se van abriendo caminos sin por ello dejar de transitar los mismos lugares. García Valdés ha utilizado la imagen de las curvas del caparazón del caracol como analogía del trabajo en espiral de los poetas (véase Caballero 2009) —o cuando menos, de *su* trabajo como poeta—, que pueden pasar largos períodos (incluso toda una vida) enfocados en asuntos más bien escasos que van mudando, asimismo, con extrema parsimonia:

El mundo de un poeta, de una poeta es reducido; su mirada focaliza aspectos limitados, obsesivos, enfermos; manifestaciones o síntomas de una disposición de ánimo. Ese mundo además es lento; las transformaciones (condensaciones, acotaciones novedosas, hallazgos de lo mismo —aquí, aquello—) son lentas; años para un giro, para otro matiz, para un caer en la cuenta. Quien trabaja el poema es pájaro y caracol a un tiempo, leve, y audaz, y concentrado, reconcentrado en sí, quieto, ensimismado (García Valdés 2008a: 438).

La intención de este trabajo es ahondar en algunas de esas curvas de caracol, líneas maestras que nos permiten examinar la poesía de García Valdés como ese tejido de ritornelos de lento, con frecuencia sutil, pero seguro desarrollo.

1.1.2. De los originales a Esa polilla que delante de mí revolotea

En 2008, la editorial Galaxia Gutenberg incluyó en su catálogo de poesía *Esa polilla que delante de mí revolotea*, que contiene la obra reunida de Olvido García Valdés desde 1982 hasta unos inéditos datados entre 2007 y 2008. En la «Nota a esta edición» que precede a los poemas, García Valdés aclara:

De mis primeros libros he retirado algunos poemas, y se operaron en otros ciertos reajustes. Mi idea inicial —fantasía de muchos años— era hacer del conjunto un nuevo libro que mostrara con otro orden, con un distinto enlazarse, la tela que el tiempo o la vida había ido tejiendo. Este deseo fue irrealizable en la práctica; los libros se resistieron a esa conversión, salvo *Exposición* y *El tercer jardín* que se fundieron en secuencias nuevas (2008a: 27).

En otro lugar, la poeta aclara que es precisamente «la persistencia a través del tiempo de determinadas “raíces” o “motores” de escritura (y tal vez es eso lo que acaba conformando el mundo o, mejor, la visión del mundo de un poeta)» (en Agudo 2009: 80) lo que le llevó a pensar en «tejer con todos los libros un libro distinto —el mismo y distinto— mediante un montaje que los tramara de otro modo» (2009: 80). Nótese que, tanto en un texto como en el otro, la poeta parece cifrar la almendra de su proyecto *abortado* en un nuevo «montaje», en la reordenación de los textos, más que en la selección o en la corrección, aunque también formen parte de él. Un plan de semejante envergadura y con este objetivo solo se puede concebir dentro de una obra tramada en una unidad sólida, consistente, en la que el orden de los factores puede alterar el producto en tanto que, como ya vimos, del montaje depende el libro, pero lo que cambia es el orden, el engarce, no el fondo: el mismo libro y a la vez distinto, dice la autora. En la misma entrevista con Marta Agudo, la poeta explica por qué su idea se acabó aplicando solo a los poemarios iniciales, y es que «los libros sencillamente se resistieron y negaron a la operación; como si con el tiempo hubieran adquirido una autonomía y una entidad que ya no me permite intervenir en ellos; son *así* y en ese ser así ya no son míos» (en 2009: 80, cursiva de la autora). Mora y Lama cifran el obstáculo en la «coherencia interna» (2020: 78) de los libros, que ya no pertenecen en exclusiva a su autora: pasado el tiempo sobre ellos, los poemarios reclaman su integridad, lo cual no cuestiona el entramado existente, su cualidad de vasos comunicantes.

¿Cuál es el resultado, entonces, de la revisión a la que Olvido García Valdés somete a su obra poética en *Esa polilla que delante de mí revolotea*? Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (2020: 78-82) han delineado algunas de las transformaciones operadas, como la eliminación de poemas y títulos o su redistribución «para conformar una *nueva apariencia* de aquella primera etapa de la poesía de la autora» (2020: 80, cursiva mía).⁹ En efecto,

⁹ Lo cierto es que en una nota sobre la edición (Mora & Lama 2020: 121) muestran ser perfectamente conscientes de la existencia de variantes textuales en los poemas de García Valdés, pero no las abordan en la antología a petición expresa de la autora.

el cotejo de las distintas versiones revela que el antes y el después no son idénticos. Los cambios producidos se pueden rastrear hasta *Del ojo al hueso* inclusive, pero la mayor reconfiguración, con diferencia y en varios niveles, atañe a la sección *La caída de Ícaro [1982-1989]*, hasta el punto de que Mora y Lama se han referido a ella como un «nuevo libro» (2020: 79, cursiva de los autores).¹⁰ No resulta demasiado extraño que las bajas se produzcan en los escritos más tempranos. Aunque García Valdés empieza a publicar entrada la treintena, sus poemarios del 86 y del 90 son el inicio de un largo recorrido en el que algunos poemas pueden, pasados unos años, disonar. Así es que, en su conversación con Miguel Marinas, García Valdés asegura que muchos de esos textos ya no le interesan (2014: 84), y en una lectura de poemas en la Universidad de Sevilla (2020) no se anda con paños calientes cuando asegura que eran «malos con ganas». También apuntan Mora y Lama, respecto a *El tercer jardín*, que «es hoy un primer libro del que se siente muy alejada» (2020: 47). Por tanto, da la sensación de que se eliminan los poemas que, a la luz de una obra ya asentada, se descubren ajenos, pues no consiguen integrarse en una poética sólidamente construida. En *Esa polilla que delante de mí revolotea*, esta criba y «reajustes» a los que la poeta somete sus primeros libros contribuye a asentar la unidad que trasluce su obra, como buena parte de la crítica ha visto.¹¹ Además, la revisión de los materiales no solo supone su selección, sino también su reordenación, de modo que el primer epígrafe, «Del jardín», no está

¹⁰ En efecto, los dos primeros y brevísimos poemarios de García Valdés quedan todavía más adelgazados: de los veintinueve poemas de *El tercer jardín* (1986) y de los treinta y dos de *Exposición* (1990) pasan a *La caída de Ícaro* doce y catorce, respectivamente, en un reducido total de veintiséis poemas divididos en dos epígrafes, diecinueve en «Del jardín» y seis en «Exposición», más el poema en dos partes «La caída de Ícaro», que funciona también como sección independiente.

¹¹ Así lo entiende también Luis Muñiz en su reseña de *Esa polilla*, donde ofrece una más que plausible explicación a esta reelaboración: el poema, como la asturiana cree, nunca termina de objetivarse, con lo que quizá algunos de los suyos no resistieron el paso del tiempo, o incluso atentaban contra «la visión del hilo conductor (materia, revelación de lo corpóreo de los textos) que liga estas primeras tentativas con la madurez expresiva que aún está por llegar» (Muñiz 2008), hilo que se percibe de forma más clara, según Muñiz, en esta reordenación.

únicamente conformado por poemas de *El tercer jardín* ni el segundo, «Exposición», de *Exposición*, sino que se entrecruzan, a pesar de la práctica correspondencia entre los títulos. Con *ella, los pájaros* ocurre algo similar, con la salvedad de que, frente a *El tercer jardín* y *Exposición*, este conserva su autonomía en la sección homónima *ella, los pájaros* [1989-1992].¹²

Entre los poemas rescatados que pasan a integrar *Esa polilla que delante de mí revolotea*, no todos permanecen intactos, sino que algunos sufren una serie de intervenciones, que se pueden clasificar en tres grandes grupos: sustituciones de palabras, redistribución de versos y depuración, procedimiento que, además, opera desde el más mínimo signo de puntuación hasta partes enteras del poema. Puesto que mi objetivo no es hacer una edición de los textos, no me detendré en todas y cada una de las modificaciones realizadas, sino que me limitaré a mostrar un ejemplo representativo. El breve «Escuchar la sombra», original de *El tercer jardín* (1986: 33) y trasladado a *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008a: 44) es una buena muestra; reproduzco a continuación las dos versiones (a la izquierda la de 1986 y a la derecha, la de 2008):

Escuchar la sombra,
como un ovillo, escuchar la sombra.
Azul y fría y suavemente
extensa, piedra de luna blanda.
Allá, muy lejos, tú,
en el fondo,
como un ovillo.

Escuchar la sombra,
como un ovillo, escuchar la sombra.
Azul y fría y suavemente
extensa. Allá, en el fondo,
como un ovillo.

Nos encontramos con una remodelación del ensamblaje de los versos a partir del quinto, en la que «en el fondo» deja de ser un verso independiente para unirse al «Allá» del que en la versión de *El tercer jardín* era el verso inmediatamente anterior. Pero enseguida salta a la vista la reducción del poema, que pasa de siete versos a cinco, como resultado de la eliminación de algunas palabras: «piedra de luna blanda», «muy lejos, tú». Se pueden aventurar algunas razones tras estas decisiones: deshacerse de lo

¹² Aunque la poeta no lo advierte explícitamente en la «Nota a la edición», de los cincuenta y cuatro poemas que conformaban el libro en 1994, dieciséis fueron eliminados, quedando así treinta y ocho en la obra reunida.

reiterativo, quizás, que no aporta nada al poema, pero también de imágenes que nos puedan retrotraer a lenguajes y retóricas ya gastadas.

La publicación en noviembre de 2020 de una antología de la obra de Olvido García Valdés en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra supone la continuación de un proceso de relectura de la obra propia en el que los responsables de dicha edición inciden en su introducción. De hecho, han querido dejar claro que los poemas antologados han sido seleccionados por la propia poeta, advirtiendo que «el resultado no solo es fruto de una legítima opción autorial, sino también la expresión de una reflexión lenta y sosegada sobre la propia obra que no excluye la revisión, el reacomodo textual y la corrección de leves detalles de escritura» (2020: 121). En proporción, el libro que queda más ampliamente representado es *Del ojo al hueso* con sesenta y cinco poemas (el 91,54% del total)¹³, seguido de *Y todos estábamos vivos* con ochenta y uno (81%), *Lo solo del animal* con cincuenta y cuatro (61,36%) y *caza nocturna* con cuarenta y cinco (54,87%), para terminar con los veinte (52,63%) de *ella, los pájaros* y los cuatro que resisten en *La caída de Ícaro*. Es precisamente la sección que recoge su obra más temprana la que más drásticamente reducida se ha visto, lo que no puede ser casual: si ya en 2008 García Valdés había reunido sus dos primeros poemarios en una única sección de veintiséis poemas en total, esto es, casi la mitad de los cincuenta y tres que sumaban *El tercer jardín* y *Exposición*, en *dentro del animal la voz* apenas se mantienen cuatro.

Lo cierto es que apenas hay cambios entre las versiones de los textos aquí antologados y las previas de *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Llama la atención que algunos supongan en realidad un retorno a versiones anteriores del poema, correspondiéndose la de la antología bien con la publicada en el poemario original, bien con apariciones previas en revistas,

¹³ A pesar de que cuento «Locus oculus solus» como uno de esos sesenta y cinco poemas escogidos, lo cierto es que no se traslada en su integridad, pues se omite el segundo fragmento de su primera sección, «Instancias del camino», así como el total de la segunda, «Instancias del refugio». Por lo demás, apenas caen otros seis poemas del conjunto.

y no con la de *Esa polilla que delante de mí revolotea*.¹⁴ Con todo, insisto en que más significativa que los cambios operados en los textos seleccionados para la antología es la selección en sí misma, y no tanto por los escogidos —o los desechados, según se mire— como por la proporción conservada, flagrante en lo que atañe al barrido de *La caída de Ícaro*: la notable poda a la que García Valdés ha sometido a su primera obra habla por sí misma, y nos permite afirmar que los poemas salvados se integran en un conjunto cuidadosamente cohesionado, sin disonancias de ninguna clase.

Desde que la autora alcanza su timbre y tono personales, ese grano poético de la voz que la caracteriza crece y sus prosodias evolucionan y se amplifican y metamorfosean, pero dentro de un ritmo o crecimiento natural, casi biológico, como las hojas o ramas de un mismo árbol estético. Se alejan del centro, pero conectadas. Buscan la luz, pero desde la raíz común (Mora & Lama 2020: 116).

En definitiva, independientemente, por una parte, de los procesos de revisión, recopilación, selección y demás, exigidos por la labor editora y antológica, como, por otra parte, del propio y connatural desarrollo creativo a lo largo de años de producción, la obra poética de García Valdés nunca ha perdido su sólida congruencia.

1.2. Objetivos y estructura

En la presentación de *confía en la gracia* en el Centro de Poesía José Hierro, acompañada por el también poeta Mariano Peyrou, García Valdés enunció un «deseo de inmediatez» (Fundación 2020: 48:42) que definiría su escritura, y declaró: «a mí lo que me interesa es cómo son las cosas» (2020: 1:00:59). Unos meses más tarde, en su intervención en la Feria del Libro de León el 4 de junio de 2021, aseguró de nuevo que *confía en la gracia* es un libro tocado por el deseo de acceso directo a las cosas, un deseo que reconoce imposible aunque, sin embargo, tiene la intuición de que el poema puede trascender dicha imposibilidad. En *Tensión y sentido*, Peyrou expone

¹⁴ Así, por ejemplo, se recupera la lección de *caza nocturna* (1997a: 61) de «urraca soleada, gato» (2020c: 214) y la que leíamos en *Del ojo al hueso* (2001a: 39-40) de «A veces el tiempo se dilata, caben» (2020c: 262-263).

este «tratar de ver las cosas como son, llegar a la verdad» (2020: 40) como una de las posibles motivaciones de la escritura poética —previa contextualización en el consabido «cambio de paradigma» que tuvo lugar en el cambio de siglo (véase 2020: 37-39)— y desgrana sintéticamente el posicionamiento crítico y analítico que entraña:

Durante el proceso de investigación, se confirma que «la verdad» no existe, que las cosas no son de una única manera, que dependen de la mirada que trata de definir las, y entonces el segundo impulso es ponerse a investigar el funcionamiento de la mirada. Dicho de otro modo: se pasa de la búsqueda del sentido al análisis de la atribución del sentido. La poesía contemporánea es, en una de sus dimensiones, una crítica del lenguaje (2020: 40).

En cierto modo, por tanto, no estamos ante nada nuevo, y sin embargo, pocos propósitos más vigentes, lúcidos y, a la vez, temerariamente ambiciosos, integrado en un proyecto de alcance personalísimo.

De la inmediatez en el sentido de tratar de dar las cosas —me refiero no solamente a los objetos, sino a la circunstancia, al momento, al sentimiento, al pensamiento, a todo lo que confluye en un poema—, darlo tal cual. Eso es muy difícil, porque está mediado por una lengua, por una lengua que además conocemos a través de la historia literaria (García Valdés en Tébar 2021: 6:52-7:16).

Estas palabras de la poeta tienen su eco en las de Peyrou: un objetivo —dar, decir la cosa— y un obstáculo para su consecución —el lenguaje, la tradición— que nos adelanta un necesario proceder —crítica del lenguaje—. En realidad, no creo que dicho propósito se circunscriba exclusivamente a sus últimos poemas: ya en 1998, García Valdés declaraba en una breve poética publicada en la antología *El último tercio de siglo* que el poema es un «lugar donde las palabras *alcanzan* a las cosas» (1998c: 424, cursiva de la autora). Hay, por tanto, una férrea convicción que viene ya de lejos, fórmula de un deseo improrrogable que persiste con toda vigencia libro tras libro, tan acuciante ayer como hoy. De hecho, en uno de los trabajos sobre la poesía de García Valdés más completos y abarcadores hasta la fecha, Miguel Ángel Lama y Vicente Luis Mora (véase 2020: 34-37) llaman la atención sobre el despojamiento de la mirada —que califican de

«distanciada, hasta cierto punto científica, lucreciana» (2020: 36)— y del lenguaje que implica querer acceder a las cosas sin mediación alguna, a su raíz última y esencial, como uno de los rasgos definitorios de esta poesía.

Solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas, dice el viejo y sabio *dictum*; solo al fenómeno tenemos acceso. De acuerdo. ¿Pero el poema?, ¿puede el poema tocar eso que por su perfecta extrañeza y fascinación parecería la cosa en sí? Y esta resultaba ser una de las principales inquietudes, y ambiciones, de mi trabajo en la lírica (García Valdés 2021a: 109).

Cualquier sospecha de ignorancia o inocencia respecto de este objetivo queda fuera de toda consideración. El propósito de este trabajo es examinarlo y tratar de dilucidar cómo se resuelve, si es que se puede resolver, tomando como principal referencia la noción de lo neutro que Roland Barthes desarrolló a lo largo de su trayectoria. Pero, antes mismo de explicar en qué consiste lo neutro, será necesario aclarar qué se entiende por el término clave y a la vez tan difuso como «cosa».

El objetivo del primer capítulo, «La poesía, “una plegaria a un dios que no hay”», consiste en exponer la raíz ontológica de la poesía de García Valdés, partiendo de un término al que alude con frecuencia, «desdicha»: qué es, cuándo surge, cómo se manifiesta, pero también cómo se encara. Le acompañarán también unas breves consideraciones sobre la impronta de la muerte en esta escritura, así como la particular aplicación de lo neutro a esta dimensión existencial, identificable con un aprendizaje vital y un anhelo de levedad o gracia. En el segundo capítulo, «La fascinación», se analiza ese fenómeno perceptivo extraordinario que le da nombre dada su capacidad de acercamiento a la cosa, que García Valdés sitúa en el origen de sus poemas. Además, incidiremos sobre dos rasgos intrínsecos a esta peculiar forma de atención, como son la despersonalización y la extrañeza resultante de esta experiencia, pues ambos conforman dos puntales de la poética garcíavaldesiana.

El tercer capítulo, «Hacia un decir de lo real», está centrado en el lenguaje y la escritura poética de principio a fin, siempre con la perspectiva de lo real en el horizonte. Antes de descifrar las claves de la poética

garcíavaldesiana, con fórmulas como «la poesía es un lugar donde no se miente» o la «resistencia de materiales», entre otras, es necesario explorar previamente los fundamentos de su armazón teórico-crítica, o por lo menos, algunos de ellos, rastreables en sus escritos. Además, la cuestión de género atañe directamente al empleo del lenguaje (poético), de modo que se dedicará un apartado a examinar qué papel considera García Valdés que juega en su escritura el hecho de ser mujer, y de qué manera se manifiesta su conciencia feminista tomando algunos de sus poemas como muestra. Con estas premisas en mente, quedaría por analizar de qué forma trata García Valdés de «dar caza a la cosa» en sus poemas, a lo que se dedicará el cuarto y último capítulo. Todo este trasiego de la cosa y lo real nos lleva a pensar, creo que inevitablemente, en el realismo, ligado en esta escritura a la noción de literalidad. Esto supone la necesidad de reservar unas páginas al examen de esta peliaguda cuestión, en la que, precisamente, la noción de lo real de la que se parta ha de ser crucial. Una vez bien asentada una base teórica y poética, en el último subapartado, «Presentar lo real», se enumerarán algunas estrategias encaminadas a intentar que la lengua del poema diga las cosas como son.

Para terminar, con las referencias bibliográficas finales no solo pretendo cumplir con la exigencia de citar las fuentes empleadas a lo largo de esta tesis, sino ofrecer una bibliografía (no me atrevo a decir que del todo completa, pero sí lo más amplia posible), primero, de toda la producción de Olvido García Valdés, y segundo, de toda la bibliografía existente sobre su obra. De este modo, completo el trabajo iniciado por Miguel Ángel Lama y Vicente Luis Mora (2020: 123-148) en su antología de la autora, en el que ya pusieron a disposición de los investigadores un repertorio bastante exhaustivo.

1.3. Metodología

Podría parecer de toda evidencia, pero en lo que atañe a la metodología empleada en esta investigación creo necesario, en primer lugar, mencionar la lectura exhaustiva de la obra de Olvido García Valdés, con

especial atención a su poesía, aunque sin dejar de lado el resto de su producción.

En lo relativo a los poemas de Olvido García Valdés, utilizaré la versión de sus seis primeros libros revisada y corregida por la autora en *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* (2008a) — indicando siempre el poemario de procedencia de cada texto— así como las primeras ediciones de *Lo solo del animal* (2012a) y *confía en la gracia* (2020a). En cualquier caso, citaré las lecturas originales cuando resulte necesario y pertinente hacerlo. Asimismo, el carácter unitario y coherente de la obra poética garcíavaldesiana, que ya ha sido apuntado y que pretendo corroborar en esta tesis, justifica por sí solo el que se haya optado por considerar el conjunto y no algún poemario en exclusiva, lo que habría resultado, teniendo en cuenta los objetivos de este trabajo y mi lectura de esta poesía, una decisión relativamente arbitraria. La transversalidad y continuidad de mis objetos de interés en el examen de esta escritura, aspectos que la recorren de principio a fin, exige una mirada lo más abarcadora posible. De ahí la inclusión de su poemario más reciente, *confía en la gracia*: aunque esta investigación había empezado ya en el año 2017 y, por razones puramente prácticas, se podría haber decidido prescindir de su análisis, tan patente resulta el hilo que atraviesa esa trayectoria —y *confía en la gracia* no vino sino a confirmarlo por vez enésima— que dejarlo fuera nos habría parecido inconsecuente con la propuesta aquí defendida.

Como es obvio, los textos teóricos y las poéticas de García Valdés han constituido un material fundamental para este trabajo, lo cual no supone, como ella misma advierte en esta cita, que refrenden la lectura que aquí se propone o, ni siquiera, que aludan necesariamente a sus propios poemas:

Escribir notas de poética sólo sirve para señalar en qué dirección miramos cuando hablamos de poesía. No remite, pues, a los propios textos —que, además, en parte desconocemos por exceso de proximidad—, sino que querría discernir en esas palabras que nos han asombrado o conmovido y que, en prosa o en verso, llamamos poemas (García Valdés 2008a: 429).

Con todo, desde nuestra perspectiva, García Valdés ha demostrado ser muy buena lectora de sí misma, lo cual, por otra parte, quizás apunte hacia una poética muy conscientemente elaborada. Esta es también la opinión de Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, que destacan la «conciencia extrema de García Valdés sobre su quehacer» (2020: 101) y hacen de la poeta una «pensadora autoconsciente en extremo de los principios estéticos y los rudimentos conceptuales desde los que crea su poesía» (2020: 99). Es por ello que los puntos en los que se centra este trabajo han sido denominados a partir de términos empleados con frecuencia por la poeta, como *desdicha*, *cosa*, *gracia*, o *fascinación*, entre otros, palabras que podrían significar muchas otras cosas pero que, en la atmósfera de esta obra, adquieren una relevancia que no se puede dejar de lado, y exigen su presencia. En cualquier caso, los poemas acompañan a las notas de poética, funcionando como inmejorables poéticas ellos mismos.

De la misma manera que se atiende a lo que la propia García Valdés ha escrito o dicho sobre su poesía, tampoco se han dejado de lado sus innumerables referencias a poetas, filósofos, artistas y demás autores y autoras. Aunque resulta imposible abordar todas en esta tesis, se han tenido en cuenta algunos de estos referentes, citados cuando se ha considerado oportuno. Es el caso, por ejemplo, de *La lógica de la literatura*, de Käte Hamburger, que ha considerado un texto «iluminador para su comprensión del funcionamiento de la poesía lírica» (García Valdés 2009d: 18) —no en vano ha recurrido a él en varias ocasiones¹⁵—. Lo mismo se puede decir de algunos textos tomados de la revista *El signo del gorrión*, cuya línea editorial, a pesar de la diversidad de miradas que componían su consejo editor, ha de estar, en muchas ocasiones, en sintonía con la poética de García Valdés. Esto lo demuestra la presencia de nombres que se repiten en los textos de la autora, como Simone Weil, Bruno Schulz, etc.

¹⁵ Véase «Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)» (1999c: 17), *De ir y venir* (2009d: 18-21) y su conversación con Constantino Bértolo (2021b). También recurren a la obra de Hamburger Amelia Gamoneda (2016: 59-62) y, muy brevemente, Virginia Trueba (2013: 489).

En las páginas anteriores ya han ido asomando una parte de las referencias teóricas y metodológicas que guían este trabajo. Quizás la noción de lo neutro de Roland Barthes sea la más abarcadora y, al mismo tiempo, la que mejor lo resume todo. Es decir, lo neutro afecta a todos y cada uno de los aspectos de la poética garcíavaldesiana desarrollados en esta tesis doctoral y, por ello mismo, sintetiza la lectura (la hipótesis) propuesta. A esto se añaden otras aportaciones del semiólogo francés, necesarias para entender su deseo de lo neutro y su descripción del mismo, tomadas de las obras que figuran en la bibliografía final. Estas reflexiones atañen fundamentalmente a su pensamiento sobre el lenguaje y el discurso —con conceptos como el de *doxa* o mito, que se introducirán más adelante—, pero también, por ejemplo, a su visión de la cultura de Asia Oriental, pues su comprensión del *satori* zen o el haiku han resultado de gran importancia en comparativa con la poesía de García Valdés.

La cuestión de la desdicha, en tanto que factor que moviliza esta escritura, resulta quizás más peliaguda en su abordaje, dada su naturaleza subjetiva. Al margen de las propias apreciaciones de García Valdés al respecto, hemos seguido también su indicación hacia *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, como obra que expondría ajustadamente esa posición existencial, y más concretamente, el diálogo entre lo apolíneo y lo dionisiaco que en ella se plantea para explicar el desarrollo de la tragedia clásica. En este punto han resultado muy iluminadoras mis conversaciones con la autora —que me animó, sin en ningún momento pretender imponer su visión, a desechar ciertas ideas simplistas o cercanas al tópico—, así como su breve texto «Geografía» (2002c), incluido en el número 25 de *El signo del gorrión*.

Para el concepto de fascinación, me sirvo no solo de la definición que Sartre hizo del mismo en *El ser y la nada* (citada por García Valdés), sino también de una breve aproximación a las tradiciones orientales del zen y el taoísmo por especialistas en la materia, y sobre todo de la lectura de las mismas efectuada, de nuevo, por Roland Barthes, y cristalizada en su noción de incidente, cercana al *satori*, pues, de nuevo, guarda plena relación con lo

neutro. Solo a través de este filtro barthesiano ha de entenderse mi atención al haiku, que creo pertinente en la discusión sobre la poesía garcíavaldesiana. Es precisamente por la sólida red que el semiólogo tejió entre las nociones de incidente, lo real, lo neutro y el haiku que advierto una posible proximidad entre este y la poética de García Valdés.

El desarrollo de la fuerte conciencia (lingüística) de esta autora no puede quedar fuera de este trabajo, puesto que determina radicalmente su idea del mundo y de la poesía y, en consecuencia, explica el ansia de lo neutro. Puntos de la filosofía del lenguaje como el *Crátilo* platónico, y muy especialmente las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, que han sido referidos por la propia García Valdés, serán abordados junto con los esclarecedores apuntes nietzscheanos en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y las reflexiones barthesianas sobre la lengua, el discurso, los mitos y la doxa. Directa relación con esto último, aunque no exclusivamente, guarda la condición de género y la escritura de mujeres, inscritas de lleno en la problemática del lenguaje. Algunos poemas de García Valdés interpelan directamente a este tema, que se puede contemplar desde el concepto de «tecnología de género», desarrollado por Teresa de Lauretis en «The Technologies of Gender» y en su ya clásico *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Asimismo, ensayos de la asturiana como «Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético» (1997c), su poética para *Ellas tienen la palabra* (1997b), «Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)» (1999c), «El canon y la poesía escrita por mujeres» (1999a), y «Poesía escrita por mujeres» (2000c) contienen sus reflexiones y convicciones como mujer, escritora y poeta. Por lo tanto, este aspecto se analizará desde las dos modalidades que Elaine Showalter (1999) diferenció en la crítica feminista: la lectura y análisis de estereotipos, por un lado, y la ginocrítica, que pone el foco en discernir qué pueda ser la escritura de mujeres, en este caso, con acento en lo lingüístico y lo cultural.

1.4. Estado de la cuestión: bibliografía sobre Olvido García Valdés

La producción bibliográfica sobre la obra de Olvido García Valdés no ha hecho más que ir en aumento. La intención de este estado de la cuestión no consiste en hacer un repaso exhaustivo de todas y cada una de las referencias existentes, sino en ofrecer unos apuntes con afán de contextualizar y centrarse en las aportaciones de mayor envergadura. En el cuerpo del trabajo se añadirán aquellas citas e ideas que resulten pertinentes en cada momento.

Aunque no constituyen la principal fuente bibliográfica, no se pueden dejar de lado las numerosas reseñas (véase el apartado correspondiente en la bibliografía final) que, año tras año, han acompañado la publicación de cada poemario de García Valdés, constituyendo las primeras muestras de la recepción crítica de su poesía. Todos sus libros han merecido un espacio en diarios, revistas y suplementos culturales, si bien a medida que la autora ha ido ganando relevancia, ha aumentado también el número de reseñas dedicadas a sus obras. Aunque alguna pueda haberse quedado por el camino, se puede apuntar, a modo aproximativo, que mientras que *El tercer jardín* (1986) contó con un par de reseñas, *Lo solo del animal* (2012) suma unas quince, y ya el Premio Nacional *Y todos estábamos vivos* (2006), por lo menos catorce.¹⁶ Asimismo, hay que tener en cuenta en qué medios se localizan estas reseñas, pues si bien son muy variados, se aprecia cierta evolución en términos de visibilidad, ya que pasan de aparecer en prensa local (*El Norte de Castilla*, *El Sereno*, *Tribuna de Salamanca*, *Córdoba*, *Diario de León*, etc.) o revistas especializadas (*Ínsula*, *El Urogallo*, *El Crítico...*) a ocupar también las páginas de los suplementos culturales de las cabeceras de mayor tirada nacional. Así, sus dos primeros poemarios apenas

¹⁶ Resulta muy difícil reunir las todas: en el caso de los primeros poemarios, sus reseñas aparecían exclusivamente en periódicos y suplementos impresos y, por lo tanto, no todas son rastreables en hemerotecas digitales, aun incluso cuando tantas cabeceras han llevado a cabo trabajos de digitalización. Pero con las de los últimos libros la tarea muestra otra clase de dificultades: solo una búsqueda en google de alguno de sus títulos ofrece miles de resultados.

gozaron de visibilidad entre el público no especialista, mientras que con *ella, los pájaros* el nombre de García Valdés empieza a sonar en los suplementos culturales del *ABC* y de *El País*, de la mano de Víctor García de la Concha y Carlos Ortega, respectivamente, para sumársele, a partir de *Del ojo al hueso* y en adelante, «El Cultural» de *El Mundo* o «Libros» de *La Vanguardia*, entre otros. En definitiva, los poemarios de García Valdés pasan de recibir unas pocas reseñas en medios minoritarios y/o especializados y académicos, a labrarse una presencia amplia, constante e indiscutible. Conviene asimismo destacar el interés de las entrevistas, pues en ellas, García Valdés ofrece pinceladas sobre su poética que no siempre se pueden encontrar en otras fuentes.

La práctica totalidad de la crítica (académica o no) en torno a la poesía de Olvido García Valdés aparece ya empezado el nuevo milenio, si bien lo cierto es que ya había quedado inaugurada en los años 90 del pasado siglo con «Un excelso rumor», breve capítulo de *Lo excelso y lo raro (Ensayos sobre poesía y pensamiento)* (1997a), de Carlos Ortega, y un número monográfico de 1999 de la zaragozana *Poesía en el campus* que incluía sendas notas biográfica y bibliográfica, una antología de poemas de la autora y cuatro ensayos breves, casi reseñas, de Antón Castro, Miguel Ángel Ordovás, Antonio Ortega y Víctor Angulo Las Heras. A partir de entonces no han dejado de aparecer, año tras año, nuevos trabajos, comunicaciones, artículos, ensayos e incluso tesis doctorales y algún libro sobre esta obra, conformando ya una bibliografía de dimensiones considerables y con aportaciones cruciales, aunque también con unas particularidades que merece la pena apuntar.

Probablemente, el que nos encontremos en una fase de elaboración crítica inmediata y contemporánea a la autora propicia un primer acercamiento a su obra más general, no en un sentido necesariamente negativo, sino por abarcador y poco exhaustivo. Es por ello que buena parte de las referencias bibliográficas sobre García Valdés tienden al compendio de características base de su poesía o a la enumeración de generalidades (véase, a modo de muestra, Casado 2004, Díaz 2011, Mathios 2012, Medina

2007¹⁷, Mora 2009, Provencio 2005, Valori 2009, Yagüe 2009), sin que esto impida, sobra aclarar, apuntes agudos e iluminadores, aportaciones de relieve y observaciones cruciales. Como es lógico, esto ocurre también en los textos enfocados a ofrecer un repaso de la trayectoria de esta poeta, independientemente del período de la misma que comprendan (González España 2009, López Castro 2017, Ortega 2017, Parra 2005 y 2019, Yagüe 2003), así como tanto en los paratextos que acompañan sus antologías como en las introducciones y semblanzas de recopilaciones colectivas (Balcells 2003, Barja 2010, Benegas 1997, Doce 2010, Iravedra 2016, Lefèvre 2012, Milán 2008, Ortega 1994, Redondo & Aínsa 2004, Rosal 2006, Ruiz Noguera 2009, Soria 2009). Sobresale la introducción a *dentro del animal la voz* de Mora y Lama (2020), uno de los estudios más amplios de la poesía de García Valdés hasta el momento.

En realidad, es raro el crítico o estudiosa que, incluso habiendo delimitado en principio un objeto de estudio específico, no haga alguna referencia, aunque apenas sea de pasada, a características como el fragmentarismo, la peculiar sintaxis, la centralidad de la mirada, el papel de la muerte o la dimensión matérica de esta poesía, por mencionar algunos (ya) lugares comunes. Ahora, no hay que dejar de reconocer que la trabazón que interconecta los pilares de esta poética hace difícil pasar ciertos asuntos por alto o dejar de ponerlos en relación con aquello que se está tratando: creo que mi propio trabajo es una muestra de ello. Como consecuencia de este estado de cosas, se produce una cierta saturación por reiteración, lo cual no quiere decir que no se pueda extraer nada reseñable o distinto, pero sí que resulta difícil elaborar un esquema minucioso a partir de un panorama crítico en el que se repasan los mismos motivos una y otra vez. Se podría decir incluso que las palabras clave definitorias de esta poética están ya bastante bien delimitadas, si bien no lo suficientemente exploradas, y en

¹⁷ En realidad, el trabajo de Raquel Medina repasa los últimos treinta años de poesía española del siglo XX, dedicando al final apenas cuatro páginas a Olvido García Valdés y Juan Carlos Suñén (2007: 38-41).

absoluto agotadas, sin insinuar con ello que no se puedan descubrir otras vías de investigación o propuestas metodológicas diferentes.

La tesis doctoral del también poeta Marcos Canteli (2008)¹⁸ ofrece un buen ejemplo de esta tendencia a cierta dispersión investigadora. De hecho, el objeto de estudio de esta tesis, consagrada a seis poetas españoles —José Miguel Ullán, Carlos Piera, Pedro Provencio, Ildefonso Rodríguez, Olvido García Valdés y Miguel Casado—, ya es de por sí lo bastante plural, si bien la noción de «parpadeo» cohesionaría el conjunto, ya que las propuestas poéticas de estos autores comparten una visibilidad intermitente debida a su singularidad, marginalidad y disidencia, que las distinguen radicalmente de las tendencias predominantes (véase la poesía de la experiencia) en el panorama poético español de los 80 en adelante. La multiplicidad de poetas a tratar explica que el estudio de cada uno de ellos se reduzca a un capítulo de la tesis por cabeza y que, por lo menos en el caso de las treinta y cuatro páginas dedicadas a García Valdés, repase algunas claves de su poesía y la mención de rasgos que a menudo se quedan en eso, en mención. Los tres subapartados¹⁹ del capítulo «Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye» (2008: 174-208) se centran en cuestiones como la concepción del poema como objeto incompleto a través de la construcción seriada de los poemarios, el contrapunto de la versura (Agamben), la extrañeza (Sklovsky) como resultado del intento de plasmar en el lenguaje poético un acercamiento más directo al mundo, o la indistinción que la poeta establece entre alma y cuerpo e interior y exterior, que lejos de implicar lo trascendental, se reafirma en la materialidad. Además, este autor disemina a lo largo de su estudio aspectos formales derivados de la modernidad, las vanguardias y la posmodernidad, pero también refiere escuetamente la fusión de arte y vida, la presencia continuada de cierto léxico, la lectura de género o la problemática del sujeto lírico.

¹⁸ De ella desgaja varios artículos (2009, 2013, 2014b, 2017) y la publica posteriormente como libro con el título *Del parpadeo: 7 poéticas* (2014a).

¹⁹ Cuatro en *Del parpadeo* (2014a), con una adenda sobre *Lo solo del animal*.

Sin embargo, en otros trabajos sus objetivos, metodología y resultados quedan acotados con una mayor claridad. Ocurre así con la tesis doctoral de Miriam Sánchez Moreiras *Contra la piedra y el pájaro. El conocimiento poético en Andrés Sánchez Robayna y Olvido García Valdés* (2009), que dedicó el cuarto capítulo²⁰ a analizar *ella, los pájaros* desde la perspectiva metodológica del afirmacionismo de Alain Badiou (cuyas bases teóricas asienta en el segundo capítulo de la tesis). Sánchez Moreiras propone que este poemario es la exposición, desde el mismo título, de una forma de conocimiento poético arraigada en lo material y basada en una dialéctica sin síntesis (es decir, sin resolución) plasmada en la yuxtaposición entre *ella* —pronombre que contiene a la madre difunta, pero también la muerte, la intemperie (o lo que es lo mismo, conciencia de finitud), etc.— y *los pájaros* —que representan la vida, la palabra poética depurada de retóricas y convencionalismos y un concepto de verdad múltiple e inmanente—, en una doble lectura complementaria temática y metapoética que le permite definir el poemario como «elegía a la madre muerta» (2009: 163).

Por su parte, Amelia Gamoneda propone un examen de la poética de Olvido García Valdés con el foco puesto en su amarre biológico, corporal y animal, en su libro *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo* (2016), probablemente el estudio más extenso y completo sobre la poética garcíavaldesiana de todos los publicados hasta el momento. En la introducción, la autora expone con claridad los pilares de su estudio —la poesía de García Valdés, la reflexión de la poeta sobre el género y su voz (más concretamente en el contexto de la lectura de sus poemas)—, así como sus objetos y perspectiva de análisis. Cada uno de los capítulos que conforman el libro aborda un tema desde una metodología específica: el primero, «Extrañada entraña. Poética del cuerpo», examina «la gestación del poema y su relación con el cuerpo» (2016: 15) valiéndose de *La revolución del lenguaje poético*, de Julia Kristeva. En el segundo, «Diré tu nombre para traerte. De la realidad en poesía», *La lógica de la literatura* de Käte

²⁰ En buena medida resumido en su artículo «La palabra en la intemperie: *ella, los pájaros*, de Olvido García Valdés» (Sánchez Moreiras 2012).

Hamburger sirve como punto de partida para diseccionar el «estatuto de lo real (y de lo real del cuerpo) en lo poético» (2016: 15). Por último, «la condición biológica del poema y su analogía con el animal» (2016: 15) se explora mediante diversos trabajos de cariz científico (ciencia cognitiva, neurobiología, etc.) en el tercer capítulo, «Del animal poema. Lenguaje, biología y conciencia».

A continuación seguiré un criterio fundamentalmente temático, aunque este recorrido por la bibliografía sobre García Valdés podría plantearse desde muchas otras perspectivas. Para empezar, se pueden distinguir los trabajos que examinan algún aspecto de su obra desde o junto a la de otro u otra poeta, aunque no siempre en clave comparatista: es el caso de Jaime Siles y Luis García Montero en Castro (2016b), Jorie Graham en Fernández Castillo (2016), Ildefonso Rodríguez en Martínez Fernández (2007), Antonio Machado y Rubén Darío a propósito de los sueños en Mathios (2020b), Coral Bracho en Milán (2012), Esperanza Ortega en Parra (2005), Chantal Maillard, Julieta Valero y Esther Ramón en Trueba (2007, 2012), María Ángeles Pérez López en Viñals (2014, 2016) y Monchoachi en Zonca (2016). Además, Virginia Trueba (2010) ha identificado puntos de enlace entre el pensamiento de María Zambrano y la poética garcíavaldesiana, reunidos en la figura de Perséfone como encarnación de la necesidad de constante regeneración de la palabra en el poema y de la integración de la muerte en la vida.

Si bien lo más habitual es que los investigadores aborden la poesía de García Valdés en su conjunto, algunos trabajos se centran en poemarios concretos, como *ella, los pájaros* (Foedtke 2019 y 2021, Plaza 2019, Sánchez Moreiras 2009 y 2012), *Del ojo al hueso* (Cardona 2009, Guzmán 2021, Jiménez Heffernan 2004, Ortega 2002, Serrano 2003, Trueba 2007), *Y todos estábamos vivos* (Muñoz 2019, Trueba 2010, Yagüe 2009, Zonca 2016), *Lo solo del animal* (Favela 2019) y *confía en la gracia* (Mori 2020).²¹ Por último, y con menor frecuencia, algunas autoras se han

²¹ Ahora bien, conviene señalar que, en algunos casos y en línea con lo que se advirtió unas páginas más arriba, sus aportaciones serían aplicables más allá de los límites autoimpuestos

ocupado de poemas específicos, como es el caso del comentario de Amelia Gamoneda (2017) sobre «Es como un olor o una manera» (*La caída de Ícaro*), su extenso análisis (2009) de «oye batir la sangre en el oído» (*Y todos estábamos vivos*) o el trabajo de Andrea Toribio (2016) sobre el poema «allá no, ya no» (*Y todos estábamos vivos*).

Buena parte de las aportaciones bibliográficas sobre la poesía de García Valdés se agrupan en torno a la noción de realidad. Se suele declarar su carácter inestable y fragmentario, la destacada presencia del mundo natural, la dimensión matérica y la impronta de lo sensual en los poemas de García Valdés, con especial relevancia de la mirada y la extrañeza que esta revela. El volumen colectivo *Dire le réel aujourd'hui en poésie* (2016) incluye hasta siete trabajos sobre la poesía de la asturiana, si bien cada uno explora el vínculo con la realidad de maneras diferentes. Por ejemplo, Vincent Zonca (2016) —que se ocupa también de *L'Espère-geste* (2002), poemario del martiniqués Monchoachi— advierte en *Y todos estábamos vivos* una actitud crítica que pretende reconectar la palabra poética con una realidad inestable y fracturada, y replantearla en consecuencia. También Idoli Castro (2016a) anota esta apuesta por recuperar un cada vez más frágil contacto con el mundo, y a la par, con la muerte. Además, organiza su propuesta en torno a dos sintagmas que definirían la de García Valdés como «poétique de la littéralité» y «poétique du jardin», tanto por la atención a la cosa, especialmente a lo natural, como por su, según Castro, conciencia ecologista, en la que la misma autora insiste en otro trabajo del mismo año (2016b).²²

Las alusiones a la vasta presencia de la naturaleza son tónica habitual en la bibliografía, aunque algunas propuestas se distinguen especialmente,

por el trabajo en cuestión al total de la trayectoria de la asturiana, como muy bien demuestra el ensayo de Tania Favela (2019), que no por casualidad hace también referencia a textos de la poeta asturiana anteriores a su poemario de 2012. Igualmente, Pilar Yagüe (2009) hace un recorrido exhaustivo de *Y todos estábamos vivos*, en el que llama la atención sobre motivos y cuestiones formales presentes ya en poemarios precedentes.

²² Liga a este ecologismo un afán por mantener los pies en la tierra y rehuir la velocidad en la que el mundo contemporáneo está inserto. Menos convincente resulta su análisis de una supuesta *mediterraneidad* en algunos textos de la asturiana.

tanto por hacer de ello el centro de su investigación como por el enfoque o metodología utilizada: es el caso de Enrique Álvarez (2018) y su aplicación de una ecocrítica *queer*. Otros han prestado más atención a lo animal, sin limitarse al mero recuento de especies o a la presencia del motivo, como José Luis Fernández Castillo (2018) al considerar lo animal como «una suerte de límite hacia el que tiende el poema» (2018: 278), en cercanía al estudio de Gamoneda. Fernández habla de una «zoopoética» que constata una doble forma de relación entre lo animal y lo humano en la medida en que lo primero se erige en fuente de extrañeza, pero también de identificación; relación que se explora, fundamentalmente, desde el tiempo y la muerte. Precisamente a partir de estos dos grandes temas de la poesía garcíavaldesiana, Fernández Castillo (2015) había indagado en un trabajo anterior en el uso del término *alma* en relación con el materialismo de esta poesía. Es por ello que toda reminiscencia metafísico-religiosa en sus poemas al alma y a su cualidad de trascendencia (que el autor identifica con una aspiración a la ligereza) choca con el peso (gravedad) de la inmanencia de su materialidad, con un «cuerpo de sublimación imposible» (2015: 27).

Quien más ampliamente se ha ocupado de la «inscripción poética del cuerpo» en esta obra es Amelia Gamoneda (2009, ampliado en 2016), aunque ya Carlos Ortega (2002) había concebido el poema como «prolongación del cuerpo del poeta» (2002: 98), de su fisiología. En un trabajo más reciente, Amelia Gamoneda (2020) retoma sus reflexiones sobre cuerpo y poesía en García Valdés, que explora ahora desde el concepto de maternidad. Por su parte, Carole Viñals (2014, 2016) refiere la relevancia de la condición femenina y sus implicaciones sociales como mediación en la relación entre poesía y realidad en García Valdés y M^a. Ángeles Pérez López, especialmente reflejada en un cuerpo anclado en su cotidianidad y materialidad, y ligado a la enfermedad, el dolor y la muerte.²³

²³ En realidad, sus dos trabajos son prácticamente idénticos; además, ambos resultan un tanto caóticos y contienen lecturas con las que no concuerdo. Dos ejemplos: Viñals sostiene que «García Valdés parte del idealismo, para, poco a poco, ir alejándose de él, encaminándose hacia un conocimiento empírico, táctil, que configura su trayectoria poética» (2014: 53; 2016: 253); sin embargo, no indica dónde rastrear, en los textos, ese

Otros autores del volumen colectivo antes citado sobre poesía y realidad asumen con claridad la problemática que encierra una noción tan despreocupadamente utilizada. Virginia Trueba (2016) indaga, con ayuda de Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman, en el significado de «mirar lo real» en esta obra poética, que entraña un «rencontre avec une altérité [...] en termes de visualité et, en ce sens, il convient de parler d'une écriture qui devient un pari fondamental pour récupérer un regard susceptible de faire *voir* —susceptible de voir le réel» (2016: 603, cursiva de la autora). La atenta contemplación de la que parten muchos textos de García Valdés no buscaría alcanzar una verdad, sino presentar lo concreto, singular del objeto mirado, con frecuencia de aquello que ha pasado desapercibido o no ha merecido interés, y cuyo descubrimiento suscita una profunda extrañeza. A José Luis Fernández Castillo (2016), esta atención a lo nimio lo lleva a calificar la poesía de García Valdés, junto a la de la estadounidense Jorie Graham, como «poésie de circonstance». Sus obras responden a una comprensión más amplia y abarcadora del concepto de realidad, alejada de imitaciones manidas y simples (como señaló Trueba) y ajena por tanto a retóricas preestablecidas, en busca de un lenguaje capaz de hacer justicia a ese «élargissement de la matière poétique, qui est en même temps un élargissement de l'expérience du réel dans le poème» (Fernández Castillo 2016: 269).

Otra preocupación central en esta obra, como no podría ser de otra manera, atañe al lenguaje, pues va de la mano de la noción de realidad (véase González 2021). Como veremos en su correspondiente apartado, y como algunos autores han advertido aquí y allá (Fernández Castillo, Jiménez Heffernan 2004, Milán, Provencio, Trueba), García Valdés hace un empleo altamente autoconsciente del lenguaje, cuya *naturaleza* histórico, social y culturalmente construida no ignora, como tampoco, en consecuencia, la exigencia de una actitud en permanente alerta y de una

idealismo inicial. Igualmente, sostiene el predominio en sus poemas del tacto sobre la vista, cuando la percepción visual (e incluso, a continuación, la auditiva) es bastante más relevante, sin por ello negar el papel, en general, de todos los sentidos, incluido el tacto.

renovación constante —personificada en la figura de Perséfone, en Trueba (2010: 326)— frente a su manipulación, esclerotización y la fijación de retóricas estériles, especialmente agudizada en el caso de las poetisas (véase Medina 2007: 39; Mora 2009: 6; Trueba 2007: 146-147). Algunos contextualizan sintéticamente esta postura en una crisis en el modo de concebir el mundo (Milán 2012: 220) —el fin de las «cosmogonías» unitarias y totalizadoras, que dice Jaime D. Parra (2005: 448-449)— o el conocimiento (Sánchez Moreiras 2009: 166); otros la califican de posmoderna (Ramos 2016: 32) o antiplatónica, y apuntan a Mallarmé como antecedente (Trueba 2007: 146-147). Por su parte, Sharon Keefe Ugalde (2012) ha explorado esta cuestión desde dos conceptos wittgenstenianos: el de «juego del lenguaje» y su noción de lo místico.

Dos trabajos estudian el espacio en la poesía de García Valdés, pero lo hacen desde perspectivas muy diferentes. Si bien Marta Plaza Velasco (2019) delimita su objeto de estudio a *ella, los pájaros* e investiga «la semiótica del espacio», es decir, de qué manera significa el espacio —fundamentalmente rural— en ese poemario, el Trabajo de Fin de Grado de Ismael Ramos Castelo (2016)²⁴ incide en tres aspectos distintos de su poesía vinculados a dicha noción: primero, el uso de la yuxtaposición como recurso para llevar la simultaneidad de la percepción al poema; segundo, la inhibición de un sujeto poético líquido y ambiguo a favor de la exposición en primer plano de los espacios, y tercero, la reiteración de ciertos moldes o disposiciones espaciales/visuales que estructuran el poema.

Asimismo, Ramos dedica un brevísimo capítulo a la relación entre arte y poesía en *Exposición y caza nocturna* (2016: 23-29), asunto que apenas ha sido abordado en la bibliografía (véanse los apuntes de Doce 1997), a pesar de la destacada relevancia de ese fructífero diálogo para García Valdés. Aparte de una mínima mención (García Fernández 2011), los dos breves e introductorios artículos de Bénédicte Mathios (2016) y Philippe Merlo-Morat (2016), y un artículo dedicado al poema «La caída de

²⁴ Además, contiene dos breves apartados sobre «la cuestión del realismo» y «el poema como “lugar donde no se miente”» (Ramos 2016).

Ícaro» (García-González 2021), localizamos únicamente un análisis de las écfrasis incluidas en la sección «Exposición» de *Esa polilla que delante de mí revolotea* elaborado por Marta Plaza Velasco (2018). El trabajo de Mathios identifica cinco modos en que lo artístico y lo poético se entrecruzan en estos poemas: la referencia directa mediante la cita y la écfrasis, la comparación por analogía entre arte y realidad, el recurso a los colores y otras palabras del campo semántico de la pintura, la sinestesia y la forma visual del poema. Por su parte, Merlo-Morat introduce una metodología interdisciplinaria mediante el breve análisis de tres «invariants picturales» —la luz, el color y la composición en movimiento—, y una propuesta terminológica para los que considera textos híbridos entre el cuadro y el poema: el «tabloème» o «peinturoème». Ambos estudios comparten su comprensión de lo pictórico en esta escritura como filtro de recepción de lo real, así como la identificación de algunas de las manifestaciones de la relación entre arte y poesía.

Igual de escasas e insuficientes son las lecturas de género, a pesar de la clara filiación feminista de la poeta y la radical (de raíz) impronta de los condicionantes genéricos en su obra. Al margen de algunos comentarios dispersos o breves párrafos sobre el asunto y una comunicación de congreso (Noguera 2016), ningún trabajo se ha consagrado a ello en profundidad. En todo caso, destaca el artículo de Virginia Trueba (2013) sobre lo neutro en la poesía de García Valdés, que parte de las reflexiones de la poeta sobre la existencia o no de una escritura de mujeres. Como veremos en el apartado correspondiente, las cuestiones de género están estrechamente relacionadas con la noción de sujeto poético, al que la crítica coincide en aludir, respecto a la poesía garcía-valdesiana, como sujeto difuso, pero apenas tres autores (Favela 2019, Martínez 2007, Mora 2016) le han dedicado un análisis específico o algo más exhaustivo.

Algunas lecturas resultan verdaderamente llamativas, en tanto que proponen un enfoque, cuando menos en apariencia, alejado de los parámetros de esta poesía, como podría ser el caso de Álvarez (2018) citado más arriba. A partir de dos poemas de *Y todos estábamos vivos*, Mathios

(2017b, en francés; 2019c, en español) explora de qué manera puede estar presente lo épico en la obra de García Valdés. Quedarían también por mencionar algunos enfoques muy concretos. Elsy Cardona (2009) localiza la presencia de los yámana en algunos poemas de *Del ojo al hueso* como una invitación a la revisión de nuestra historia e identidad cultural. Bernardo Muñoz (2019) hace de la ausencia el origen de los poemas de *Y todos estábamos vivos*, examinada desde el tiempo, el lenguaje, el espacio y la memoria. Bénédicte Mathios, cuyos trabajos sobre esta poesía la conciben como un conjunto de «passages» (pasajes o tránsitos) diversos, presenta unos breves apuntes a partir del concepto de viaje (2019b) y de los sueños (2020b), así como una reflexión sobre la traducción al francés de la poesía de García Valdés —iniciada en el «avant-propos» de su versión de *Y todos estábamos vivos* (2017a)— centrada en la problemática de los sujetos gramaticales (2020a). Recientemente, Friederike Foedtke (2021) ha abordado la construcción de las emociones en *ella, los pájaros* desde el campo de la poética cognitiva, y Valeria Guzmán González (2021) ha presentado una tesis de maestría en la que examina el uso de la yuxtaposición, en sus múltiples formas, en seis poemas de *Del ojo al hueso*.

2. LA COSA Y LO NEUTRO

2.1. La cosa

El afán poético por decir la cosa, que Olvido García Valdés ha expresado en incontables ocasiones, la sitúa en un proyecto intelectual tan atractivo como desquiciado. Al fin y al cabo, su punto de partida, la convicción kantiana según la que «solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas» (García Valdés 2021a: 109), parece incompatible con tal aspiración; más adelante, la filosofía del lenguaje no hará sino refrendar esta aserción, advirtiendo la naturaleza lingüística del mundo y la realidad. Con todo, es sabido que el mismo Kant distinguió el fenómeno del noúmeno o cosa-en-sí (aunque, apunta José Ferrater Mora en su célebre *Diccionario de filosofía*, el uso de estos términos por parte del filósofo no siempre resulta unívoco), distinción de la que la propia García Valdés se ha servido (véase 2021a: 109).

Kant llamó «cosas en sí» (*Dinge an sich*) a las realidades que no pueden conocerse por hallarse fuera del marco de la experiencia posible, esto es, que trascienden las posibilidades del conocimiento tal como han sido delineadas en la *Crítica de la razón pura*. Las cosas en sí (compendiadas con frecuencia con el nombre de «Cosa en sí», *Ding an sich*) pueden ser pensadas —mejor dicho, puede pensarse el concepto de una cosa en sí en tanto que es posible, o no envuelve contradicción—, pero no conocidas. Una cosa es pensar un concepto; otra es adscribir al mismo validez objetiva, esto es, posibilidad real y no meramente lógica (Ferrater 1984, s. v. cosa en sí).

De forma más sintética, el *DLE* define la cosa en sí como «realidad hipotética independiente de las posibilidades del conocimiento humano» (s. v. cosa). En efecto, solo el fenómeno es cognoscible; la cosa-en-sí puede ser pensada en tanto que concepto, pero no experimentada y, por tanto,

conocida.²⁵ En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, texto al que volveremos más adelante, Nietzsche denunció el engaño oculto en las verdades que denomina antropomórficas (pues surgen de poner al ser humano como centro y medida de todas las cosas), convencionalmente establecidas y aceptadas, y declaró que, por tanto, no se puede llegar hasta la cosa en sí. En su ensayo «Deseo de Marsias», García Valdés ha utilizado el concepto de «la cosa-en-sí» a propósito del cuerpo (2017a: 294), pues, con todo lo paradójico que pueda parecer, quizás por eso mismo sea una de las cosas-en-sí por antonomasia. Si ni siquiera se puede alcanzar, ¿cómo aspirar, entonces, a decir la cosa? García Valdés, consciente de esta problemática, arriesga todo a la lengua del poema.

En su tesis doctoral, Miriam Sánchez Moreiras ya inscribió *ella, los pájaros* (1994) en un compromiso con el «conocimiento de lo real» (2009) a partir de una propuesta metodológica a la que volveremos enseguida, aunque no ha sido la única en apreciar esta motivación: «être au plus proche du réel serait le maître mot d'une posture poétique» (Castro 2016a: 356), «compromiso de la poesía de García Valdés con la aspiración a la plasmación de lo real» (Ramos 2016: 38), etc. Qué sea *decir*, qué sea *lo real*, y qué implique «decir lo real» quizás no resulte tan inmediato como parece. Podría ser útil explorar esta cuestión —decir la cosa— desde otro par conceptual muy cercano, la distinción lacaniana entre «realidad» y «lo real», revisitada por Mark Fisher (2018: 43) y Julio Monteverde (2021: 16-23). En *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, el primero se sirve de ella para ilustrar de qué modo el capitalismo se ha erigido como única realidad posible, en lo que ha denominado «realismo capitalista»:

Para Lacan, lo Real es aquello que toda «realidad» debe suprimir; de hecho, la realidad se constituye a sí misma gracias a esta represión. Lo Real es una x

²⁵ Para lo que Ferrater llama la «tradición racionalista», solo la cosa-en-sí es verdadero objeto de conocimiento, en tanto que solo tal realidad «es objeto de saber en vez de ser meramente objeto de opinión [...]. Puede suceder que este saber no se alcance nunca, pero si hay conocimiento verdadero tiene que ser, según dicha tradición, conocimiento del mundo nouménico e inteligible» (1984, s. v. noúmeno). En la cosa-en-sí residen las verdaderas certezas.

impávida a cualquier intento de representación, un vacío traumático del que solo nos llegan atisbos a través de las fracturas e inconsistencias en el campo de la realidad aparente. De manera que una estrategia contra el realismo capitalista podría ser la invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta (Fisher 2018: 43).

Por su parte, en su *Materialismo poético. Aproximación a una práctica* Julio Monteverde incide, como Fisher, en el carácter represivo de esa realidad que «no es sino *la narración construida*, el sistema de relatos, convenciones y actitudes que sirven para crear un camino a través de una existencia en apariencia absurda y sin sentido» (2021: 16, cursivas del autor). Ese relato prefabricado se pretende, por tanto, explicativo, incluso justificativo —y se podría decir, en consecuencia, tranquilizador—. La siguiente cita de Monteverde es larga, pero merece la pena reproducirla:

De esta forma, la realidad, en su proceso de estancamiento, tiende a su propia consolidación. En su desarrollo, está siempre buscando y encontrando pruebas para confirmarse, para reafirmarse en una inmovilidad que le es necesaria para ganar la partida al fantasma del cambio. Su propio mecanismo es totalizante. Todo que no encuentra en ella un lugar cómodo no es asimilado más que por medio de ciertos prefijos (sub-, para-...) que lo niegan de forma directa. Esta negación se ve facilitada, como ya hemos apuntado, por la creación *ex profeso* de una ideología entendida como sistema de pensamiento *determinado*, propio de los individuos, y materializado en una especie de esquema del mundo, un conjunto articulado de explicaciones que funcionan siempre y en cualquier situación, y gracias a las cuales lo que ocurre en la realidad puede ser catalogado dentro de unas categorías y relaciones previas. Esta ideología, una vez implantada en el individuo mediante la educación y actualizada de forma constante por la propaganda, facilita que aquello que no entre a formar parte del esquema no pueda ser procesado y sea, en último término, apartado. Se podría afirmar que la definición que la realidad se da a sí misma por medio de su ideología es *aquello que existe verdaderamente*. Es fácil darse cuenta por tanto que este *verdaderamente* supone una exclusión más o menos arbitraria de fenómenos con arreglo a una necesidad anterior (2021: 16-17, cursivas del autor).

Mediante todos los medios a su alcance, la inmóvil realidad se impone, petrificada siempre en la misma posición. En el fondo, es del todo

indisociable de la ideología que la sostiene, «totalizante» y homogeneizadora: crea y establece un orden que lo abarca todo y que margina la diferencia, lo que se le escapa, o la absorbe anulando su potencial disruptivo. De hecho, por lo general no se concibe esta distinción entre la realidad y lo real, o lo que es lo mismo, la realidad consigue hacerse pasar por naturaleza. Es decir, no solo se trata de que sea excluyente: única realidad (única forma de vida) posible, «aquello que existe verdaderamente», como advierte Monteverde y que, por lo tanto, el resto no sea verdadero, sino que, además, se disfraza de evidencia inmotivada, como si esa realidad hubiese surgido como crece un árbol o se forma un océano. La realidad es lo que hay, lo que no se puede poner en cuestión. De ahí la sorpresa de lo real (lo Real) y su poder desestabilizador: lo desconocemos aunque se encuentre *ahí*, bajo el manto de la realidad que lo suplanta y lo mantiene a raya. Solo emerge en algunas ocasiones, de forma inopinada, como fractura o accidente (véase Monteverde 2021: 18-19): sin previo aviso, «lo real sucede» (2021: 18).

También Sánchez Moreiras explora el dístico lacaniano, pero lo hace desde los trabajos del filósofo francés Alain Badiou. Este plantea la realidad, en sintonía con Fisher y Monteverde, como «el mundo conocido y estructurado según reglas socialmente establecidas» (Sánchez Moreiras 2009: 26), mientras que lo real sería «el modo no evidente, invisible e indecible en que se manifiesta la verdad en el mundo» (2009: 26), o bien «aquello que no está simbolizado todavía (lo indecible, no evidente o invisible [...]) y cuyo conocimiento debe perseguir» (2009: 128). No en vano, para el francés (citado en Ramos 2016: 36), la tarea de la poesía consiste en nombrar la cosa en su singular presencia. En resumidas cuentas, aunque aplicado el par real/realidad en terrenos distintos, entre las propuestas recién expuestas afloran evidentes concomitancias. La realidad sería una fantasmagoría, un constructo naturalizado hasta el punto de que no se percibe como tal, bajo el que lo real genuino (depositario de la verdad, según Badiou) queda sometido, apenas vislumbrable; de ahí que no se pueda hablar de lo real, irrepresentable, indecible. Y a pesar de todo, esto

conformaría el utópico horizonte tanto del lenguaje poético como de un pensamiento político anticapitalista. Así, se evidencia necesario manejar una noción más problematizada de la realidad, en sintonía con la dualidad recién descrita, eso sí, siempre desde la premisa kantiana expuesta más arriba²⁶: «la realidad en la poesía de Olvido García Valdés se manifiesta de un modo doble: como una construcción del lenguaje mismo y como una confrontación con lo exterior» (González 2021).

También de Lacan y su famosa tríada parte Bernard Comment en *Roland Barthes, vers le neutre* para definir lo real (que denomina indistintamente como *lo real* o *la realidad*), lo simbólico y lo imaginario. Al primer elemento lo describe como «l'êtré-là du monde en sa continuité, une sorte de nébuleuse qui entoure le sujet, ou dans laquelle le sujet serait indistinctement plongé, sur le mode d'une fusion "originelle"» (1991: 35). A su vez, ese «estar-ahí» que es lo real está ordenado por (y enmascarado bajo) lo simbólico, «c'est-à-dire l'ensemble des codes et grilles qui organisent la saisie du réel pour une société donnée» (1991: 44). Finalmente, esta intervención de lo simbólico en lo real conforma un imaginario:

L'imaginaire désignerait enfin le monde tel qu'il résulte de son découpage par le symbolique, et qui imposerait au sujet (à une société) une image (une représentation) stable et partageable du réel au point de se confondre souvent avec lui, c'est-à-dire d'en tenir lieu (1991: 35-36, cursiva en el original).

Por lo tanto, a menudo lo que designamos como *real* o *realidad* es esa película cobertora, ese imaginario compartido surgido a partir de la categorización simbólica del mundo, lo que es lo mismo que decir que «la realidad es, por tanto, sólo un producto del lenguaje» (Hertmans 2008: 179). El problema no es tanto que esto sea así como no tener conciencia de ello (o no querer tenerla), y que el imaginario se consolide en algo falsamente natural (Comment 1991: 43). Como veremos en su debido momento, la convicción de que no hay un afuera del lenguaje, sino que el mundo es lo

²⁶ Ismael Ramos (2016: 32) alude a una actitud desconfiada ante la realidad (y el lenguaje, como veremos más adelante), que considera propiamente posmoderna.

que el lenguaje abarca, es de inequívoco signo wittgensteiniano —aunque *Sobre verdad y mentira* proporciona un buen adelanto—. Por eso mismo, varios estudiosos han entendido que García Valdés trata de operar un acercamiento a lo real pre-analítico o pre-simbólico: así Miriam Sánchez (2009: 128) para *ella, los pájaros*, y de forma más general, aunque también más breve, José Luis Fernández Castillo (2016: 279-280). Destaca entre estas la propuesta de Amelia Gamoneda (2016), apoyada en Kristeva y la neurociencia, sobre la irrupción de lo semiótico en lo simbólico y la propuesta del «animal-poema» como horizonte de esta poética.

García Valdés aboga por la capacidad del poema de decir la cosa. Sin embargo, ya en términos de una dialéctica irresoluble, ya como aspiración a un poema animal imposible, es el propio lenguaje el que dificulta, sino imposibilita, ofrecer las cosas tal y como son. A pesar de la confianza en el lenguaje poético, la fuerte autoconciencia lingüística impide —rige prudencia— que esta tensión desaparezca: ahí, en esa encrucijada, es donde se instala esta poética. Frente al afirmacionismo, por parte de Miriam Sánchez, o el apoyo en la neurociencia, en el caso de Amelia Gamoneda, pretendo explorar las tensiones aquí descritas desde una perspectiva distinta, contando diversas aportaciones teóricas, lingüísticas y filosóficas pero, sobre todo, con la noción de lo neutro desarrollada por Roland Barthes, para, finalmente, demostrar que lo real y lo neutro están estrechamente ligados. Dicho de otra manera, la ambición de decir la cosa, lo real, coincide con la ambición de lo neutro.

2.2. Lo neutro

Pero, ¿qué es lo neutro y qué tiene que ver con la escritura, con esta escritura? Para empezar, hay que decir que García Valdés lo aborda en algunos de sus trabajos (1996a, 2011a, 2012e, 2018b, 2020d) y aparece incluso en algunos de sus poemas, aunque no tenga una presencia especialmente destacada. Aparece por primera vez en su artículo «El vuelo y el ala» (1996a), donde queda puesto en relación con el sujeto poético y, además, se enuncia como una «ambición» contrapuesta directamente a un

proceder en «femenino». No obstante, y aunque tendremos en cuenta esta faceta y su relación con la escritura de las mujeres, pues forma parte de la misma cuestión, conviene tener presente que la noción de lo neutro va mucho más allá de esta dimensión específica: es una de sus caras, pero no la única.

Más de diez años después, lo neutro reaparece en «Los trazos de la canción» (2011a), si bien adquiere toda su centralidad en «De sus lenguas aéreas» (2012e), breves ensayos sobre José-Miguel Ullán, en quien esta noción adquiere una doble dimensión poética y existencial, una «actitud vital» (2012e: 241) quizá no idéntica, pero sí comparable, que creo rastreable también en la escritura de García Valdés. Además, es en estos trabajos donde la poeta parafrasea a Roland Barthes, estandarte ineludible en la cuestión de lo neutro:

[Barthes] define lo neutro como lo que desbarata o hace fracasar el paradigma, y entiende por paradigma, estructuralmente, la oposición de dos términos, de los que —para hablar, para producir sentido— se actualiza uno; el sentido reposa siempre sobre el «conflicto», sobre la elección de un término frente a otro. El pensamiento de lo neutro buscaría los modos que anulan o contrarían el binarismo implacable del paradigma (2012e: 241).

Esa doble cara de lo neutro como horizonte de escritura y conducta vuelve a aparecer en su artículo «Gramática de los confines. Un acercamiento a la poesía de Arcadio Pardo» (2018b), cuya escritura vincula, de hecho, con la de Ullán (2018b: 28) —como hace en su prólogo a Juan L. Ortiz (2020d)—. Al fin y al cabo, con lo neutro no solo alude a un aspecto gramatical como es el uso del pronombre *lo*, sino que atañe de forma más general a la construcción de una lengua que se pretende ajustada, precisa, y ligada a la asunción de la propia forma de ser o de estar en el mundo, de modo que lo neutro se querría «configurador de una visión» (2018b: 23).

Virginia Trueba Mira ya ofreció un primer acercamiento a este asunto en «Desbaratar el paradigma: lo neutro en la obra de Olvido García Valdés» (2013). En este artículo, previo repaso de lo que la «escritura de mujeres» significa para la poeta, Trueba define lo neutro como «lo que no permite ser

delimitado, codificado, lo que no entra en categoría alguna, lo que se resiste, pues, al sentido», así como «territorio no marcado» (2013: 488). A partir de ahí, identifica cuatro marcas de lo neutro en la poesía de García Valdés: una voz poética desdibujada, lo cotidiano como material de escritura, y la construcción fragmentaria, elíptica, con impresión de inacabamiento, de los poemas; todo ello daría lugar a la cuarta manifestación de lo neutro, un determinado «tono», «la única verdad del poema» (2013: 491). La autora recurre a dos grandes referentes teóricos en torno a este asunto, el ya citado Roland Barthes y Maurice Blanchot.

Para este trabajo, en clara deuda con el de Trueba, nos centraremos en Barthes y su noción de lo neutro, definida por una multidimensionalidad — «ese campo polimorfo de esquives del paradigma» (Barthes 2004a: 52)—²⁷ que, si bien resulta difícil abarcar y delimitar, creo aplicable a la poética de García Valdés. Aunque el semiólogo dedicó a lo neutro su curso homónimo impartido en el Collège de France entre 1977 y 1978, Bernard Comment considera, en *Roland Barthes, vers le neutre* (1991), que no conforma un objeto de estudio puntual sino, en realidad, un (por no decir «el») proyecto transversal en la trayectoria del francés, que abordó de forma intermitente, con notas esparcidas aquí y allá, y orientó desde diversas perspectivas. Tan múltiple y dilatado resulta el tratamiento de esta cuestión que Comment detecta incluso algunas contradicciones en el mismo, lo cual no impide, a sus ojos, que lo neutro tienda un hilo conductor a lo largo de la obra del semiólogo (1991: 14). Además, este autor desgrana la triple dimensión estética, ética y política que abarca la reflexión barthesiana sobre lo neutro, aplicable al lenguaje y la escritura, pero también a una forma de mirar emparentada con el budismo zen, e incluso a la vida misma y a la(s) forma(s) de vivirla, como veremos en su debido momento.

²⁷ Un solo vistazo a las diez acepciones que recoge la vigésimo tercera edición del diccionario de la Real Academia Española (*s. v. neutro*) nos permite comprobar su asociación a campos como el de la electrónica, la química, la zoología y la gramática, a los que se pueden sumar, como iremos viendo, el lenguaje, la escritura, una estética, lo ético-político e incluso una aplicación existencial-vital (véase también Barthes 2004a: 52).

En *Lo neutro*, Roland Barthes ofrece la siguiente definición, citada por Trueba (2013: 492) y parafraseada, como ya comprobamos, por García Valdés (2011a: 90-91 y 2012e: 241): lo neutro es «todo aquello que desbarata el paradigma» (Barthes 2004a: 51), entendiendo por *paradigma* «la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido» (2004a: 51):

Dicho de otro modo, según la perspectiva saussuriana, [...] el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido → dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir (2004a: 51, cursivas del autor).

Si lo neutro es la huida de ese paradigma en todas sus facetas y niveles es precisamente porque, como indica su etimología —«del lat. *neūter, neūtra*» (DLE, s. v. neutro)—, lo neutro no es ni lo uno ni lo otro, sino un tercer elemento que elude la oposición, un desvío del paradigma binario. Habrá que ver cuál (o cuáles, y cómo) es esa tercera opción perteneciente al «tiempo del *no-todavía*», «antes del sentido» (Barthes 2004a: 101) o, si no antes, *fuera* de sus dominios. En cualquier caso, la demanda de lo neutro echa raíces en el lenguaje; Barthes lo examina doblemente en cuanto lengua y en cuanto discurso, revelándolos represivos e impregnados por entero de ideas, valores, sentidos y usos con un germen histórico, social, cultural, de ningún modo atribuibles a ningún fundamento virgen u originario aunque, no obstante, asumidos como tal. Debido a este encubrimiento, lo real, como se adelantó más arriba, no es accesible *per se*.

Ante este estado de cosas, Barthes deposita toda su confianza en el texto literario como una posible salida al atolladero, en la medida en que lo concibe como el lugar idóneo para dinamitar esas reglas y sentidos impuestos, confiado en que «tan solo la escritura tiene la posibilidad de eliminar la mala fe que conlleva todo lenguaje que se ignora a sí mismo» (2021: 20).

Por último, la escritura es lo único que puede desarrollarse sin lugar de origen; tan sólo ella puede permitirse burlar las reglas de la retórica, las leyes del género, todas las arrogancias de los sistemas: la escritura es *atópica*; respecto a la guerra de los lenguajes, a la que no suprime, sino que *desplaza*, anticipa un estado de prácticas de lectura y escritura en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando (Barthes 2021: 164, cursivas del autor).

Esto nos lleva a su famoso título, *El grado cero de la escritura*, enunciación de un modo deseado del que Barthes encontró algunas materializaciones —o cuando menos, un acercamiento— en obras tan diversas como *El extranjero*, de Albert Camus, *Tricks*, de Renaud Camus, la escritura de su colega Philippe Sollers, y en un género como el haiku, en cuya visión nos apoyaremos, más como piedra de toque que como práctica efectiva y localizable en la poesía de García Valdés. La escritura neutra, blanca o de grado cero es lo que, de alguna manera, debería ser siempre el texto literario; no se trata, para Barthes, de *una* opción más, sino *la* opción: un texto *no tocado*, libre de condicionantes, que se revuelve contra la propia lengua que lo hace nacer y todo lo que ella conlleva. Lo importante, en definitiva, es que lo neutro no consiste en una mera práctica transgresora del lenguaje y de la literatura, sino en librarse de los lenguajes que nos dominan para en última instancia tratar de alcanzar, ni más ni menos, «un rapport transparent au réel» (Comment 1991: 61).

A lo largo de su ensayo sobre lo neutro en Barthes, Comment se plantea constantemente el mismo dilema: «la difficulté essentielle, ou l'aporie de l'entreprise que j'essaie de reconstruire, tient à ce qu'elle prétend réfuter ou absenter le langage *dans et par le langage*» (1991: 133, cursivas del autor; véase también 1991: 51, 61-62). Está claro: ¿cómo trabajar contra el lenguaje desde el mismo lenguaje? El semiólogo, sobra decirlo, era perfectamente consciente de esta contradicción, y cuando pretende, con plena coherencia, impartir su curso adaptándose a su objeto de estudio —exponer lo neutro mediante lo neutro (*neutramente*)—, reconoce el oxímoron, la imposibilidad de utilizar el lenguaje, depositario por excelencia del paradigma binario creador de sentido, para expresar lo neutro. Recordemos a Lord Chandos: él se enfrentó a un problema

semejante, pero no pudo sino exponer su malestar con el lenguaje utilizando este mismo como vehículo, como si su *Carta* fuese una última concesión. «Or comment penser le hors-sens dans le langage alors que ce dernier est précisément le cadre du sens?» (Comment 1991: 61). Hablar de lo neutro, en definitiva, es deshacerlo (Barthes 2004a: 75).

Ya hemos visto que el texto literario es el lugar donde lo neutro puede tomar forma (de la misma manera que, para García Valdés, es el poema donde la cosa puede decirse), pero, como parece lógico, no solo tiene que enfrentarse, en primer lugar, con el lenguaje, sino, además, con su propia prescripción como tal neutro. Al fin y al cabo, no escapa al peligro de convertirse en una categoría más, de pasar a formar parte del paradigma del que huye. Una escritura que se establece como escritura de lo neutro, catalogable y reproducible como tal, abandonaría ese estatus desde ese mismo instante:

Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca: los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales (Barthes 2011: 58).

Por ello, conviene Barthes, de ningún modo puede lo neutro anquilosarse, sino que debe estar en constante movimiento, huyendo de sí mismo, siempre de la mano del acto mismo de escribir (véase 2007a: 59-61). Esto explica, en parte, que sus reflexiones sobre lo neutro no llegasen a cristalizar en nada fijo ni delimitado (véase Comment 1991: 23, 61-62).

No es de extrañar, entonces, que tanto Barthes (2004a: 45) como García Valdés (1996a: 63) enuncien lo neutro como un deseo; un «horizonte quimérico» (Comment 1991: 62) o «fantasma personal» (Barthes 2004a: 58), para el semiólogo, y una ambición, en el caso de la poeta, incluso

piedra de toque de una escritura, de un modo de entender la escritura.²⁸ «La utopía», apunta Miguel Casado en *Del caminar sobre hielo*, «imagina que fuera de los discursos están las cosas, y que puede haber un momento en que las palabras se encuentren con ellas y puedan nombrarlas *realmente*. Que entonces habrá un *afuera*» (2001: 77, cursivas del autor). Ya Ingeborg Bachmann se había referido a la literatura como «utopía del lenguaje» (2012: 226) en una de sus célebres Conferencias de Fráncfort; ello no lo hace menos codiciable, ni quizás más frustrante, pues se sabe inalcanzable de antemano y, aun así, no intercepta su persecución. Por eso, aunque Casado califique igualmente de utópico el deseo de realidad, cierra uno de sus ensayos sobre el mismo destacando «la reconversión de una imposibilidad en proyecto» (2018: 205). La utopía de lo neutro no residiría únicamente en liberarse de las amarras del lenguaje, sino, por esa misma vía, dar con aquel *afuera*, transformar la forma de concebir el mundo y de estar en él, que en el fondo son las dos una y la misma empresa. Poner las cosas en su debido sitio, que diría García Valdés. Es tanto un catalizador como un trayecto sin fin a la vista, un *hacia* inconcluso, «un livre à venir, toujours à venir, parce que prématurée (qui pour l'entendre ?), ou impossible, ou intenable» (Comment 1991: 205). Así el *vers le neutre* del título de Comment, siempre *hacia* lo neutro, «ce vers quoi l'on tend, ce vers quoi l'on ne peut que tendre» (1991: 61-62).

²⁸ Comment (1991: 62) recoge una elocuente cita de Barthes donde este se refiere a lo neutro como piedra filosofal.

3. LA POESÍA, «UNA PLEGARIA A UN DIOS QUE NO HAY»

Es famosa, y recurrente, la cita en la que Kafka dice concebir la escritura como una forma de oración. Quizás no muy lejos de este planteamiento, en su intervención en el VII Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Puerto Rico en 2016, Olvido García Valdés se refirió a la poesía como «un habla necesaria e interna, una plegaria a un dios que no hay». Se trata de escribir como quien reza, ensimismada en la exigencia de una oración sin respuesta posible, sin nada ni nadie a quien encomendarse. Un hablar para sí, que se debe en exclusiva a sí misma. El afán de lo neutro no está demasiado lejos de esta plegaria, de la posición existencial que plasma esta escritura. Una posición que, por un lado, se conforma a partir de un «lugar anímico» decisivo y definitorio al que García Valdés alude con frecuencia con el término *desdicha*, y en cuya gestación participan de forma indispensable las coordenadas espacio-temporales de la infancia. Por otro lado, el modo en que quien escribe se relaciona con la muerte (sobre todo, con el horizonte de la muerte propia) condiciona también el poema y el lugar desde donde se escribe. Ambas dimensiones concilian con el hecho de que el mundo y su pertinaz hermosura estén *ahí*, también, lo uno y lo otro de la mano. Asumir esta no contradicción, y adoptar una posición vital en armónico acople a todo ello, da lugar a un continuado trabajo personal que atraviesa esta poesía de principio a fin e interpela a ese ser así las cosas, interrogando un cómo vivir. La escritura, el arte y la gracia desempeñan en todo ello una función clave.

3.1. La desdicha

La intensidad / de lo que no corresponde, como si / no hubiera
entre yo y ser adecuación, / entre bondad o belleza y vida (*Y
todos estábamos vivos*)

«[...] Una palabra que para mí es clave de todo, la palabra “desdicha”. Es decir, hay una raíz que nos impulsa a pintar, o a escribir, en mi caso; a esa raíz yo la llamo desdicha» (García Valdés en Armada 2014: 67). Germen de la escritura de García Valdés, de ella irradia todo: su relación con el mundo, la forma de percibirlo y de escribirlo; veremos, de hecho, cómo la desdicha está estrechamente ligada con un modo de percepción y, en consecuencia, con un lenguaje para darle forma.

Aunque ha sido un asunto relativamente poco explorado en la bibliografía, entre quienes han dado cuenta de este fundamento de la poesía de García Valdés están Miriam Sánchez Moreiras (2009), Amelia Gamoneda (2016) y Julián Jiménez Heffernan (2019a y b). Asimismo, recogeremos algunos apuntes de Jordi Doce (2010) y Tania Favela (2019). En *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*, Gamoneda dedica unas páginas (véase 2016: 139-156) a elucidar en qué consiste la desdicha. Su comprensión de la misma es muy abarcadora, pues traza conexiones con preocupaciones fundamentales de la obra de García Valdés como la percepción y el lenguaje, creando toda una red que confluye en aquella. Para Gamoneda, la desdicha es una «emoción» inscrita en el mero hecho de existir, enraizada en la conciencia de muerte y que, al mismo tiempo y precisamente por ello, intensifica la presencia de lo real incorporado subjetivamente en el poema:

la desdicha es el nombre de una emoción que imprime cierta perspectiva al modo en que se vive lo real y que engendra así realidad subjetiva en el poema. Irradiando desde un horizonte de muerte —de cesación de inscripción y contacto con lo real—, esta perspectiva organiza la percepción del sujeto potenciando en ella la coloración, el aspecto lumínico que «desde atrás» —un atrás espacial, pero también temporal: desde la inexistencia— muestra lo real del mundo recortado nítidamente o envuelto en luces que subrayan su hermosura (pero la convierten en extraña). En el poema —se leía— están implicados lo real y la desdicha: la desdicha se implica en lo real y crea la realidad subjetiva del poema. Por eso «lo real siempre dice yo en el poema», insisten los versos de García Valdés. La desdicha —emoción basada en perspectiva de muerte— activa dentro del poema un movimiento perceptivo y enunciativo que no puede sino afirmar la vida (Gamoneda 2016: 72).

Así, la desdicha tiñe de subjetividad la forma de percibir la realidad y de plasmarla en la escritura; más bien, Gamoneda plantea una desdicha que «crea», «engendra así realidad subjetiva» en el poema. Dicho de otra manera, proporciona una «coloración» especial a la percepción de lo real, idea presente en el discurso de García Valdés sobre la desdicha, y que Gamoneda destaca en su análisis de la misma. En línea con dicha «coloración», esta autora sugiere también que la luz juega un papel similar en el texto, convirtiéndose en «soporte» de la desdicha (véase 2016: 74) y foco de extrañeza. Ambas, desdicha y extrañeza, proceden de «un atrás espacial, pero también temporal: desde la inexistencia» (2016: 72), idea un tanto indefinida o confusa, que Gamoneda concreta al ubicar esta raíz vital «entre dos inexistencias» (2016: 71) que no son si no el espacio/tiempo anterior al nacimiento y la muerte. En esta última arraigaría esta emoción, lo que, con todo, no impide al poema «afirmar la vida» (2016: 72), como tampoco impide a la poeta vivir su día a día con plenitud. Más adelante, y en consonancia con su propuesta del «animal poema», Gamoneda (2016: 141) se referirá también a la desdicha como el resultado de cobrar conciencia de lo separados que estamos de nuestro yo-animal central o, dicho de otra manera, del reconocer la distancia que guardamos respecto al no-lenguaje original, animal (lenguaje sin *dictum*).

Por su parte, en el ensayo «Un balance mal urdido. Diminutivo y plegaria en Olvido García Valdés» (2019a y 2019b), Jiménez Heffernan se centra en lo que denomina «precariedad constitutiva», sintagma en clara consonancia con la propuesta de Jordi Doce, que prefiere hablar de una «conciencia aguda de la indefensión» (2010: 64). Jiménez la define como «una precariedad ontológica agravada (no creada) por causas socio-históricas» (2019b), es decir, que esa falta de acomodo, quizás inherente a la condición humana, se agudiza en períodos especialmente propicios para ello.²⁹ Jiménez Heffernan ofrece dos posibles reacciones ante esta

²⁹ También Gamoneda hizo esta misma puntualización: «la desdicha no tiene que ver con las circunstancias desgraciadas de la vida, sino con el hecho mismo de la existencia, con la vida y con la muerte» (2016: 71).

precariedad o indefensión: la imprecación, más activista y efímera, o la plegaria, de tono más sostenido e ininterrumpida, extraordinariamente consciente de sí misma, en la que Jiménez Heffernan inscribe la poesía de Olvido García Valdés, quien «no ha salido nunca de su tiempo de crisis: su agonía, su enigma, su inquietud» (2019a).³⁰

Si nos atenemos a lo que la propia García Valdés ha ido comentando respecto de la desdicha, daremos, para empezar, con numerosas referencias a otras obras y autores, de los que se sirve para tratar de expresar en qué consiste. Por ejemplo, contamos con una alusión a Martin Heidegger, en donde la desdicha queda rebautizada como «carencia»:

Analiza Heidegger en *Ser y tiempo* una sensación que él llama «el no-en-su-casa» como lo más original, la más radicalmente humana desde el punto de vista ontológico existencial. Y, en efecto, todos reconocemos como nuestra esa impresión de «inhospitalidad» de la vida, pero son los poetas quienes nos la muestran con agudeza más hiriente. Poetas de la carencia y de la conciencia de la carencia, lengua que transcribe el estar en un mundo que tiene a menudo el fulgor de una fiesta a la que no habíamos sido invitados (García Valdés 2000c: 31).

«El no-en-su-casa», «“inhospitalidad” de la vida», «carencia», nos devuelven a la «precariedad ontológica» que identificaba Jiménez Heffernan, una postura existencial cifrada en el malestar de un vacío original. En palabras de John Donne, citadas por la autora: «el hombre no tiene más centro que la desdicha; aquí y sólo aquí está fijo y seguro de hallarse a sí mismo. Por poco que de aquí se levante, se mueve; se mueve en círculo, vertiginosamente» (en García Valdés 2009d: 11). La cualidad ineludible de dicho «centro» queda expresada, si bien haciendo para ello uso de un término diferente, en los últimos versos de uno de los poemas más extensos de *ella, los pájaros* (2008a: 74-75):

³⁰ Restaría por mencionar el breve apunte de Valeria Guzmán (2021: 77-79), que califica la desdicha como «motor» de la escritura garcíavaldesiana y la vincula con el uso de la yuxtaposición y la indeterminación que suscita; «lo que impulsa a la poeta a crear poesía que muestre una visión desarticulada de la realidad» (2021: 79).

[...]
La alegría es misteriosa,
externa como un chaparrón,
la tristeza, en cambio, forma parte del ser,
casi constante, solapada en todo caso,
razonable siempre.

En realidad, nada invitaría a intercambiar la noción que intentamos describir con la más trillada de *tristeza*. De hecho, García Valdés lo ha dejado muy claro, evitando que se hagan identificaciones tan sugestivas como inexactas: la desdicha no consiste en «la manifestación de un sufrimiento» (2009d: 12), ni tampoco es «enfermedad, soledad, desamor, miseria» (2009d: 12). Sin embargo, la formulación que estos versos ofrecen se ajusta lo bastante como para que podamos tenerla en consideración: no es algo pasajero ni circunstancial, sino propio y permanente (aunque parezca oculto a veces), y además racionalmente justificado, como si la desdicha fuese la única manifestación posible ante esa carencia base. El fragmento recién citado resuena en otro de un poema de *caza nocturna* (2008a: 169-170), que recoge asimismo unos versos de Alane Rollings³¹ en los que miseria (quizás equiparable a la desdicha en esta ocasión) y felicidad no resultan incompatibles:

[...]
Alguien lo dijo de otro modo:
creí que éramos infelices muchas veces; ahora
la miseria parece que era sólo un aspecto
de nuestra felicidad. La dicha
no eleva sino cae
como una lluvia mansa.

Parece evidente, por lo tanto, que nos movemos en el mismo terreno independientemente tanto del término utilizado como del referente artístico, literario o filosófico aludido. De hecho, en los textos de García Valdés encontraremos también otras palabras próximas a la desdicha o que remiten

³¹ «I thought we were often unhappy; now it seems / that misery was just an aspect of our happiness» son unos versos del poema «Elementary», de Alane Rollings, traducido por Noël Valis para la antología *Las conjuradoras. Seis poetisas norteamericanas* (1993: 210-213), cuya lectura emplea García Valdés en algunos de sus trabajos (1997c, 2000c).

a sus efectos, que conforman todo un léxico identificable con esta obra poética. Es el caso de «desasosiego o aspereza», «gravedad» y «pesadumbre», localizables tanto en entrevistas o ensayos (Agudo & García Valdés 2009d: 84, García Valdés 2004d: 48, García Valdés 2008a: 442) como en poemas:

aspereza
estado terquedad
del olor animal desespero

en otros mira
 si el fantasma está vivo
hila que hila el fantasma
entre lugar y hueco

el olor no sueña
silba estigma
formas de pozo

por el fantasma viene
con ojo oblicuo
ahí

(*Lo solo del animal*, 2012a: 111)

«yo y no yo / de pronto solos, aspereza no yo, eso era todo» (*confía en la gracia*, 2020a: 51, vv. 8-9).

«el dolor del corazón, el hormigueo del mundo / desamado, la aspereza» (2020a: 187, vv. 5-6).

«aquella pesadumbre / sin raíz» (*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 333, vv. 8-9).

Igualmente asimilables parecen términos como «intemperie» (Marinas & García Valdés 2014: 38; también en Canteli 2008 y Sánchez Moreiras 2009), «sequedad», «ahogo» o «inquietud»; a esta última la autora se ha referido como «un vacío que trata de colmar, sin conseguirlo tampoco, la escritura» (García Valdés 2017b: 24-25):

intemperie
corazón comprimido
en la casa

hay animales
diminutos y negros
nadie habla
no consuela
el campo ni la luz
vacío el lugar del aceite

(*ella, los pájaros*, 2008a: 111)

«Cualidad del suspiro, / una cámara elástica, / y del ahogo, / despertar en la noche» (*ella, los pájaros*, 2008a: 76, vv. 3-6).

«espada / de azucenas el ahogo sin sutura» (*confía en la gracia*, 2020a: 223, vv. 10-11).

«de desamparo y sequedad / pues de la noche seca sale / saber de sí» (2020a: 29, vv. 11-13).

«Entre lo literal de lo que ve / y escucha, y otro lugar no evidente / abre su ojo la inquietud», «deja que estalle / la inquietud como corderos» (*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 361, vv. 1-3, 18-19).

«que la inquietud / le impida estar en sí», «la inquietud parece / culpa y es mal solo de lo que no, mal / de la vida» (*Lo solo del animal*, 2012a: 97, vv. 2-3, 8-10).

También el «pozo», que ya figuraba en el poema de *Lo solo del animal* transcrito más arriba (2012a: 111), parece aludir a esto mismo:

«la vida es blanco y negro en el espejo, / el tiempo, ahora, se mide en blanco y negro, / unidades exactas del pozo que te excavas» (*La caída de Ícaro*, 2008a: 57-58, vv. 43-45).

«un pozo entonces respirar / la pesadumbre de un pozo» (*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 352, vv. 8-9).

«el silencio hizo del mundo un pozo» (*Lo solo del animal*, 2012a: 97, v. 1).

«Iban / a venir y el pozo como un ser atrapaba / abrazaba, absorbía, sumergía, blanda / la materia bullía, cedía» (*confía en la gracia*, 2020a: 159, vv. 11-14).

Recientemente, García Valdés ha ligado ese pozo con la triple negación «mi nada-nunca-no»³², que aparece por primera vez en su ensayo

³² No sé hasta qué punto se pudiera retrotraer al «nunca, / nada, alma» (2008a: 134, vv. 6-7) de un poema de *caza nocturna*.

«Deseo de Marsias» (2017a: 285) a propósito de Unica Zürn y su «deseo de desaparición» (que atribuye al particular modo de existencia de las mujeres)³³, y más tarde, en una entrevista con Esther Peñas a propósito de la publicación de *confía en la gracia*: «En el libro aparece una expresión que dice “mi nada nunca no”, una sucesión de negaciones que sin duda alude al pozo al que me refería hace un momento y desde ahí es desde donde se escribe» (2020). Dos veces la localizamos en ese poemario:

«su / nada-nunca-no era mera / constancia» (2020a: 61, vv. 6-8).

«el nada-nunca-no / que nos envuelve» (2020a: 175, vv. 13-14).

A pesar de esta especie de sinonimia interna a la lengua garcíavaldesiana, si se la puede llamar así, el término *desdicha* no ha perdido en ningún momento su especificidad y centralidad. En realidad, el uso de esa palabra responde a una preferencia personal —«una palabra que *para mí* es clave de todo», «a esa raíz *yo la llamo* desdicha»— (García Valdés en Armada 2014: 67, cursivas mías), una forma específica de denominar lo que podría recibir otros nombres. Así, durante una conferencia impartida por García Valdés en el IES Violant de Casalduch de Benicàssim, ante una pregunta acerca de la relación entre la creación y el dolor, la poeta contesta «Yo creo que el dolor es la raíz de la creación, efectivamente» (2011: 0:33-0:37), pero enseguida apostilla: «siempre he pensado que el arte expresa la desdicha; casi prefiero llamarlo desdicha» (2011: 0:39-0:46), «lo que Heidegger llamaba *angustia*» (2011: 2:10-2:12). Se podría entender, por tanto, que asimila ambas cosas, o por lo menos, que hacerlo puede resultar ilustrativo. Poco más adelante, explica esa desdicha como un no estar bien que impulsa la escritura: «cuando uno está bien no siente necesidad de escribir para nada, no siente necesidad de expresar nada, porque la alegría se expresa en sí misma» (2011: 1:16-1:24).

Asimismo, no son escasas las ocasiones en que la propia poeta evidencia la dificultad de aprehender la desdicha, lo que explicaría la

³³ «la más aguda potencia dice: no existo, vuela / tiempo por mí más yo no soy» (primera sección de «Locus oculus solus», *Del ojo al hueso*, 2008a: 291-295, vv. 37-38).

variedad de vocablos y fórmulas empleadas para intentarlo. De ahí, también, que García Valdés haga uso de adverbios como «quizá» o «tal vez», sustantivos acompañados de un «cierto» que aplica indefinición, interrogaciones, etc. (véase García Valdés 2005b: 13; 2009d: 12-13, 17-18, 29; 2017a: 281). Igualmente, recordemos que, tanto en un fragmento de *De ir y venir* (véase 2009d: 12) como en la entrevista con Alfonso Armada (véase 2015: 67), la poeta recurre a la palabra comodín «algo», lo cual evidencia la dificultad de nombrar y hablar de la desdicha, más si tenemos presente la especial preocupación de García Valdés por la precisión. De hecho, comprobaremos también que García Valdés la formula de maneras más sutiles o complejas, sin necesidad de mencionarla explícitamente. Por ejemplo, no es infrecuente que la poeta recurra a textos u obras ajenas en los que encuentra plasmado de forma ajustada, por lo menos desde su perspectiva personal, aquello que pueda querer referir. En síntesis, abarcarla no parece tarea sencilla, y mucho menos recurriendo a una definición en un sentido convencional.

En su poética *De ir y venir* (2009d), García Valdés dedica bastante espacio a hablar de la desdicha, aclarando que no solo dirige su relación con el poema (y con el arte, en general) desde la perspectiva de quien escribe, sino también desde la de quien lee: «desde luego, comprendía bien otros modos de acercarse al poema, a la obra de arte, sus buenas razones (la construcción formal, la creación de belleza... ¿Belleza?, preguntó). De nada le servían. El arte expresa la desdicha» (García Valdés 2009d: 12). En esa doble dirección se puede entender el «acercarse al poema, a la obra de arte», es decir, como una suerte de filtro a la vez escritural y lector. Una muestra de ello sería, por ejemplo, su lectura de las *Soledades* gongorinas (véase García Valdés 1999b: 44-47), guiada a través de esta clave desdichada que demuestra, por tanto, que la poeta privilegia ciertas lecturas o miradas sobre los textos en función de esa raíz personal; a esta forma e interés de la lectura volveremos un poco más adelante. Por ello mismo la reconoce como «formulación reductora» (2009d: 12) ya que, al fin y al cabo, se impone ante

otras posibles aproximaciones al arte, como «la construcción formal, la creación de belleza...» (2009d: 12).

Merece la pena hacer aquí un breve inciso porque, en realidad, aunque comprobaremos enseguida que la desdicha mantiene una muy estrecha relación con la belleza, no se trata aquí de eso, sino de cómo y desde dónde se encara la escritura, y en García Valdés no parte, en ningún momento, de esa peliaguda noción. Y digo peliaguda por razones obvias; la propia autora manifiesta su desconfianza ante la misma al colocarla en aquel fragmento de *De ir y venir* entre signos de interrogación, desconfianza que explicita en su entrevista con Alfonso Armada (véase 2014: 67), en la que prefiere decantarse por la palabra «hermosura», menos semántica e ideológicamente connotada, viciada, que «belleza», según la autora. Asimismo, en sus conversaciones con Miguel Marinas, García Valdés aclara que «el asunto de la belleza y de lo estetizante no tuvo nunca valor para mí» (2014: 58), y desarrolla su reticencia de la siguiente manera:

O sea, una cosa que no ha sido para mí nunca la escritura, la poesía, es el lugar de lo bello. En ese aspecto, por ejemplo, hay personas para las que la escritura es un aprendizaje, un aprendizaje que tiene un tanto por ciento enorme de aprendizaje técnico, retórico, formal. Por lo tanto, estás en esa vía de la tradición [...]. Y digamos que uno de los objetivos del poema o de la escritura de poesía podría ser entrar en esa vía, y en esa búsqueda de «calidad literaria», o de belleza, tan amplio sea este concepto como se quiera, y con las correspondientes rupturas también, etc.; o escribir bien, hacer poemas que gusten. Mucho de lo que se escribe va por ahí (2014: 39).

Como de la belleza, también se aparta, por tanto, de una concepción de la escritura orientada hacia la igualmente delicada noción de *calidad*, sostenida en un conocimiento y perfeccionamiento de carácter técnico que García Valdés identifica como un camino específico, enraizado en una tradición determinada. No necesita siquiera entrar a definir en qué pueda consistir la belleza o la calidad literaria, pues su postura simple y llanamente no depende de ello, ni de lo abarcadoras o limitadas que puedan ser. Creo que hay en todo esto, en consecuencia, un desinterés total por la recepción de sus poemas, de nuevo, desde el punto de vista de lo que motiva la

escritura, puesto que tampoco se siente apelada por ese «hacer poemas que gusten» (2014: 39). Ahora, no creo que se deba inferir de ello necesariamente que García Valdés sea inmune a la recepción de su obra, o incluso que le resulte indiferente ser leída o no, pero sí que no escribe pensando en el lector, o mejor, pensando en hacerlo para agradar o gustar al lector. Asimismo, tampoco debemos pensar entonces que la asturiana desprecia o ignora el trabajo formal que la escritura de poesía supone pues, como ella misma dice haber comprendido, por mucho que uno siga su propio camino, su raíz impulsora, se necesita algo más para que el poema no fracase (García Valdés 2009d: 22).

Pero no es todavía el turno de estas cuestiones; dejémoslas por ahora y volvamos a la desdicha, sobre la que leemos, otra vez en *De ir y venir*:

Le parecía que era algo anterior, algo que llegaba de antes; con frecuencia desde el origen o de antes de haber sido concebidos. Y desde luego no era incompatible con la alegría y la exaltación, con afectos verdaderos y fuertes, duraderos, con el desarrollo de un trabajo creativo o intelectual, vitalmente intenso. Pero ahí estaba, quizá como remoto impulso de todo ello, como escondida fuente de energía; no siempre visible, pero casi al alcance del ojo, como un poso y un peso, un modo a veces de la respiración, como un saber de sí. Tenía sus efectos (García Valdés 2009d: 12-13).

Poco a poco se va desentrañando en qué consiste la desdicha, aunque para ello tengamos que apoyarnos en sintagmas del tipo «un poso y un peso, un modo a veces de la respiración, como un saber de sí», que quizás den con ella de forma más adecuada que cualquier otro intento de aproximación. Si bien en una primera lectura pueden resultar confusos o excesivamente abstractos, progresivamente se van revelando como formas ajustadas de captación de la desdicha, que se pueden añadir a la lista de vocablos y expresiones que dan nombre a esa carencia original que enumeramos más arriba. Volvemos a encontrar aquí su función como acicate poético — «remoto impulso de todo ello», «escondida fuente de energía»—, pero también una alusión a su procedencia que va acotando el terreno: «le parecía que era algo anterior, algo que llegaba de antes; con frecuencia desde el origen o de antes de haber sido concebidos». Dónde ubicar ese «antes de

haber sido concebidos» en el que había incidido Amelia Gamoneda (2016: 72) no encuentra una respuesta inmediata, pues nos sitúa en un plano casi podríamos decir anterior a la propia existencia. En cualquier caso, proporciona a la desdicha un carácter fundador, constituyente (y casi mítico).

Pero hay aún otra clave en este texto, que reside en la apromática confluencia de lo «vitalmente intenso» (2009d: 12) con la desdicha, pues «la alegría, la exaltación», los «afectos verdaderos y fuertes», «el desarrollo de un trabajo creativo e intelectual» (2009d: 12), no son incompatibles con ella. En un fragmento similar a este, pero de un artículo posterior, García Valdés alude también a esa capacidad de convivencia entre la desdicha y «la acción», «la vida», «el crecimiento personal, afectivo e intelectual» (2017a: 281). Por banal o accesoria que pueda parecer, es esta una forma de aclarar, de nuevo, que no estamos en el terreno de dolencias (o estados) absolutamente incapacitantes ni más o menos intermitentes o incluso efímeras, sino en el de ese peso y peso que viene de lejos y acompaña para siempre. Unos versos del primer poema de *confía en la gracia* lo subrayan con contundencia: «no puede / la carencia ser reparada mas no impide vivir» (2020a: 21, vv. 12-13).

En varias ocasiones, García Valdés ha señalado a *El nacimiento de la tragedia* como obra de referencia imprescindible para la comprensión de esta raíz poética. De hecho, en *La sorpresa del mundo*, segundo volumen de conversaciones con Miguel Marinas, la poeta revela la profunda impresión que, siendo muy joven, le causó la lectura del filósofo alemán. Más concretamente, García Valdés alude a la respuesta de Sileno ante la pregunta formulada por el rey Midas, «¿qué es lo mejor para el ser humano?»: «oh, raza efímera, hija del azar y del dolor, para qué me preguntas lo que más te valiera no conocer; lo mejor para ti sería no haber nacido, y después de eso, morir pronto» (2017: 57).³⁴ Para la asturiana, «eso es la tragedia, claro;

³⁴ El editor y traductor Germán Cano explica en nota a pie (2011: 34, n. 61) que Nietzsche toma la cita de Plutarco y este, a su vez, de un diálogo aristotélico perdido, si bien, en realidad, se trata de un «lugar común de los textos griegos». Merece la pena leer también la

entera» y añade: «y siempre he sentido esa frase como el fundamento, el fundamento mío» (2017: 57). Resulta evidente que las terribles palabras de Sileno verbalizan la desdicha de un modo que otras no alcanzarían a hacerlo.

3.1.1. Infancia y lugar de origen

de donde venimos / somos (*Lo solo del animal*)

Uno de los poemas (2020a: 109) de la sección «El tren de cabezas veloces» de *confía en la gracia* —el que, de hecho, le da su título (v. 15)— muestra, desde los primeros versos, claras alusiones autobiográficas, aun al margen del despiste al que juega la fluctuación de personas gramaticales que Moisés Mori (2020) señala en su aguda lectura, a la que volveré en más de una ocasión.

en el año cincuenta hasta diciembre
no había aún nacido, te estaba la negrura
como toca, como nuez, penumbra y verde
tierra y río, animales de sangre
caliente en el establo, negrura bordeando
los ojos y en su centro, si vértigo
es destino, un hilo que viniera
y aún palpita, aún fluyeran las cosas quietas
que fluían, podría recorrer un sendero
que se demora hasta el río, podría
ver la vega verde y ancha o
inundada y oscura, ver el relieve
y las piedras del camino bajo
el breve puente para el tren, ver
el tren de cabezas veloces, la luz
del tren, nuez y negrura
como toca, verde de árboles
junto al cielo de plomo

traducción de Cano de la sentencia de Sileno: «¡Mísera estirpe efímera, hijos del azar y de la ardura!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto» (en Nietzsche 2011: 34, cursivas en el original).

Las imágenes se suceden: el verdor de la tierra, vegas y senderos, el río y un puente por el que pasa, rápido, un tren, un cielo plomizo, un establo con animales; cosas, seres, elementos procedentes de un lugar y un tiempo concretos, con una fuerte huella personal. Todo ello configura una tonalidad exterior que se acaba traduciendo también en un interior, es decir, se incorpora como propia, raíz asimilada como por osmosis y sintetizada en unos versos que se repiten, con ligeras variaciones, al principio y al final del poema: «te estaba la negrura / como toca, como nuez» (vv. 2-3), «nuez y negrura / como toca» (vv. 16-17).³⁵ Ya en *Y todos estábamos vivos* se leía: «De aquella / oscuridad vengo, vertiginoso / ojo, nuez, de aquella flaca, oscura / hermosura» (2008a: 385, vv. 15-18). Esa oscuridad, impresa en los ojos de los animales del establo (vv. 4-6), la esperaba incluso antes de que hubiese llegado al mundo: la desdicha viene «desde el origen o de antes de haber sido concebidos» (García Valdés 2009d: 12), «desde la inexistencia» (Gamoneda 2016: 72). Toca y nuez, sujeción y núcleo, se trata del poder fundacional, constituyente, de esa infancia y del lugar en que se desarrolla. «El origen está marcado [...], y siempre obliga», subraya Mori, «lo que importa es la horma, aquello que determina, sea un río o un pozo, el olor de los animales o la lumbre de la cazuela: un espacio, un carácter, un cuerpo, un sacramento laico, un destino» (2020). Una huella que pervive, sin soltar el lazo: «si vértigo / es destino, un hilo que viniera / y aún palpita» (vv. 6-8).

En efecto, un aspecto fundamental de la desdicha consiste en que conforma la mirada personal, «una manera de mirar las cosas casi de cuando eres niño, niña, y es todo tan raro» (García Valdés en Armada 2014: 67): no por nada «ver» es un verbo clave, repetido, en el poema anterior. Manifiesta, por tanto, su temprana raíz en la infancia, una infancia de signo marcado; más concretamente, «lo que llamo niñez no aparece como tiempo y espacio de felicidad, sino, en todo caso, de intensidad, de la intensidad con que percibe una —quizá inherente— condición desdichada de habitar el mundo»

³⁵ Mori advierte la posible identificación madre-hija desde la palabra «toca», lectura que extiende a otros poemas de *confía en la gracia*: «Y toda la carga histórica (tiempo, mujer, cierre, opresión) se recoge en esa tela que cubre la cabeza» (2020).

(García Valdés 2005b: 13). Esa aclaración, «lo que llamo niñez», no tiene nada de gratuito; de hecho, el fragmento del 28 de diciembre de 1999 de la sección «Del libro de los líquenes o el decir», en *Del ojo al hueso*, se introduce con un «algunos rasgos que caracterizaban su infancia» (2008a: 254), para a continuación matizar: «preferiría no hablar de infancia —a no ser de aquella de las huchas del Domund—, sino de niños y niñas, de modos en que se recuerda cómo era uno de niño» (2008a: 254). Habla, por tanto, de la concreción de *su* niñez, de cada niñez, no de la infancia en lo que tiene de etapa vital común a todos, consciente de que cada una se vive de forma distinta, pero siempre crucial en la constitución de cada quien:

Todos sabemos que la coloración básica de nuestra infancia nos determina, será distinta de raíz la persona que la haya vivido como la etapa gozosa en la que disfrutó de un reino, y quien la haya atravesado y la recuerde como un tiempo de extrañeza o de desdicha (García Valdés 2000c: 27).

En su caso, todo se inclina por la segunda opción: «que no, que no / era un reino apacible ni chopos ni oropéndolas, nadie / habría pensado que era hermoso, no lo era / o lo es, solo llenaba como si fuera aire lo que solo / era angustia sin llevar ese nombre, había días / de fiesta quietos, distintos de los otros, había / invierno y poca luz, había bombillas» (*confía en la gracia*, 2020a: 155, vv. 7-13).

Claro que tan importante como el cuándo es el dónde: la niñez no solo se inscribe en un tiempo, sino también en un espacio. «En general, el campo asturiano no es el campo asturiano considerado en abstracto; es, concretamente, el espacio que yo viví de niña en Santianes de Pravia: los montes, el pueblo visto desde los montes. Es la memoria infantil, que es la raíz absoluta del ser» (García Valdés en Muñiz 2007). En una entrevista de Ángeles López, García Valdés cita las siguientes palabras de Cristina Campos:

Todo el conocimiento adquirido parece volverse entonces hacia la infancia, la casa, la primera tierra, hacia el misterio de las raíces que de día en día adquiere elocuencia. Hacia un diálogo siempre más estrecho entre el antiguo niño y los muertos, ministros velados y omnipresentes de la memoria. De tales encuentros con la propia historia, el primer mediador es el paisaje (2003: 36).

Esa memoria espacial aflora en muchos de sus poemas, plagados de tonos verdes y marrones, eucaliptos, pinos, musgo, páramos, valles, montes y cerros, pájaros e insectos, tierra oscura y húmeda, lo que parece la casa familiar, cielos opacos, luz y hasta una bombilla reincidente (véase 2008a: 45, 142; 2020a: 155, 245). En síntesis, un norte rural, cuyas claves analiza Marta Plaza (2019) en un artículo circunscrito a *ella, los pájaros*, aunque, claro está, no aparecen exclusivamente en este tercer libro.

esta luz amarilla
viene de la bombilla aquella
aquellas voces
la chapa al rojo vivo
la cal es amarilla allí
donde la masa de eucaliptus
y el barro que se adhiere
a los chanclos
es la memoria no comprende
masedumbre quien conoce
sometimiento
tampoco sirve rebelarse se está
donde nos amasó la luz
atados y violentos infelices

(*caza nocturna*, 2008a: 142)

Ahí está ese entorno de eucaliptos, cal amarilla y barro en los chanclos, un pasado, lugar de la memoria al que nos conducen los numerosos deícticos: «esta luz amarilla» (v. 1) se asocia con «la bombilla aquella» (v. 2), que arrastra «aquellas voces» (v. 3), «allí» (v. 5). Es imposible escapar de su influencia: por ello la masedumbre no tiene cabida para el que soporta estar sometido, y sin embargo, «tampoco sirve rebelarse se está / donde nos amasó la luz / atados y violentos infelices» (vv. 12-14), como el barro pegado a las suelas de los zapatos. La luz —aquella luz gris, de plomo— amasa y somete (como la aliteración de /s/ y /m/ que recorre estos versos en «memoria», «masa», «masedumbre», «sometimiento», «amasó»), moldea y ata. Por tanto, ser niño en este u otro lugar es decisivo para García Valdés, excede el mero dato biográfico, geográficamente identificativo:

A veces, entre los enunciados que me describen, «ser de Santianes de Pravia», me parece el que mejor me define. Más allá de la localización geográfica [...] es una categoría existencial. Nombra miseria y hermosura. Un tiempo, la niñez. Un modo de estar en el mundo (García Valdés 2002c: 70).

Así, resulta inevitable que haber sido una niña en Santianes module la poesía de García Valdés, pues ello configura «una categoría existencial», «un modo de estar en el mundo», de la misma manera en que ser de Villarino de los Aires determina la lengua poética de José-Miguel Ullán (véase García Valdés 2002c). Mirada y escritura se construyen decisivamente en esas precoces coordenadas. De hecho, en el fragmento de *Del ojo al hueso* citado más arriba, la niñez queda ligada a una «capacidad de atención» que enseguida vinculamos, como veremos por extenso y en sus matices más adelante, con esta poesía. Dicha capacidad se habría adquirido gracias a un aprendizaje basado en el silencio y una escucha atenta, que permitió muy pronto desarrollar un «juicio» —«aun antes del uso de razón» (García Valdés 2008a: 254)— y una finísima comprensión del habla, incluso de «las conversaciones y estados de ánimo, las relaciones de los adultos» (2008a: 254):

era importante no sólo ver, sino oír, escuchar, como si ella fuera toda ojos y oídos y alrededor se creara una cámara de aire en que las palabras quedaban suspendidas con sus entonaciones, sobreentendidos, implicaciones: lo que indicaba aquella expresión, *va con segundas*, tan inmediatamente detectable

los niños entonces escuchaban, no hablaban (*oír, ver y callar*); de aquella escucha, de aquel aprendizaje en el interpretar y desentrañar, su capacidad de atención (2008a: 254, cursivas de la autora).

Sin embargo, y a pesar de esta certidumbre en cuanto a la centralidad de la niñez, García Valdés reconoce al mismo tiempo las dificultades para recordararla. Nada más propio y, paradójicamente, nada más desconocido. La infancia no se deja aprehender, no se planta con absoluta claridad e inmediatez ante nuestra memoria. A partir de ahí se puede entender la pertinencia del exergo de *La interpretación de los sueños* de Freud que abre *Lo solo del animal*, en donde se explica que «en la memoria del adulto *no hay ya nada de sus antiguos recuerdos infantiles, los cuales han sido*

sustituídos por transferencias y por sueños» (2012a, cursiva en el original). En *confía en la gracia* (2020a: 245) encontramos la afirmación de esa ausencia y de la desdicha, unida a breves impresiones o *flashes* que la sostienen:

fantasma mía sin memoria, eco
hueco de imagen, ausencia ya
lo que dolía, ojo tónicas
de agua, magulladura de penumbra
y lana sin ventana, flaca
nuez o soleada tez oscura, como
vibra la mar, así venías
desdicha y era quieta, era
lo que había, varas de plantas
trepadoras y huevecillos blancos
de escorpión, vello verde
las hojas, lo que ya no viene
o hubo tan escaso, tan
nada que es tesoro, y ellos
grandes como lo que ahoga, las doradas
arañas del estiércol, vigas ciegas
de violencia y bramar, y era
pequeña luz, las vacas, mortecina
amarilla bombilla por do viene

Por tanto, la infancia nos sería, por un lado, una etapa vedada a su recuperación por la memoria, o cuando menos de difícil y problemático acceso, y por otro lado y en consecuencia, a su genuino conocimiento, dada esa transformación o sustitución de los recuerdos, que, ya adultos, nos acechan por otras vías. La poeta ha desarrollado su visión de este asunto en la introducción a *La poesía, ese cuerpo extraño*:

Memoria, cuerpo, muerte, enfermedad son lugares de esa extrañeza. Lo son también el paisaje y los hechos de la niñez, tan obvios, tan incuestionables —y cuánto esfuerzo para llegar a verlos—. Lo propio ha de ser aprendido [...]; el lugar de origen, aquel en el que nos hemos hecho, es lo que mejor conocemos, y, sin embargo, bien mirado, es algo que tardamos mucho en llegar a conocer, que adquiere su *forma* sólo en la distancia.

Tal vez, pienso ahora, sólo desde lejos se llega a estar dentro; sólo por la distancia volvemos a habitar los parajes, las casas y los seres que nos han conformado como somos. Lo hemos vivido entonces, pero llegamos a *conocerlo*

en la memoria y la distancia —la distancia: lo que conserva sustancia y consistencia de las cosas; lo que propicia también cierto trabajo obsesivo, fundante estéticamente, de la memoria— (García Valdés 2005b: 12-13; cursivas de la autora).

La extrañeza surge probablemente de esa paradójica mezcla de conocimiento y desconocimiento, de lo aparentemente obvio que se revela, contra todo pronóstico, misterioso. La niñez está ahí, de una forma determinante, pero no conseguimos advertirlo sino con el tiempo, y mediante un trabajo continuado. Hay una clara distinción entre *vivir* y *conocer*, así como entre creer que se sabe y, de hecho, saber; lo vivido necesita tiempo para ser procesado como objeto cognoscible. Así es que la niñez y lo que la conforma solo se disciernen («adquiere su *forma*») en la distancia, una distancia que se deshace de lo superfluo y mantiene lo esencial, «sustancia y consistencia de las cosas», pero también una distancia que sostiene una introspección incansable y define una poética. No es de extrañar, por tanto, que, aunque constituya un motivo central en la obra de García Valdés, *confía en la gracia* destaque por una insistencia notable en esa infancia.

Eucaliptus y pinos rodean
el pueblo de tu infancia
(tan distintos, los pinos,
de los que conociste más tarde
¿cuántas clases de pinos?
¿cuántas clases de infancia?
[...]
Eucaliptus y pinos
que no reconoces, que casi no recuerdas;
[...]

Este inusualmente largo poema de *La caída de Ícaro* (2008a: 46-47) nos lleva al paisaje del norte de la Península, con sus eucaliptos y pinos, que nada tienen que ver con los más redondeados y encorvados de las playas del sur, por ejemplo. Pero es quizás ese contraste, esa distancia, la que hace percibirlo. En los siguientes versos se relata el encuentro con una mujer que pide unas señas (vv. 12-29), suceso que, al recordarse más tarde, retrotrae, por un lado, a «tu niñez» (todo el poema está escrito en segunda

persona de singular, que parece funcionar como trasunto de un yo), cuya lejanía se advierte (vv. 34-35), y por otro, hace pensar en

la cara de tu hijo y cómo a veces
la sientes lejana y desconocida
como una máscara.

Es este un poema sobre la memoria y sus mecanismos, sus sorpresivas y reveladoras asociaciones, sobre lo que se recuerda y lo que no, lo que se debería conocer y, sin embargo, se desconoce. Así, la infancia y el lugar que le pertenece se revelan tan distantes e ignotos como puede serlo a veces un hijo propio.

Por eso García Valdés asocia a menudo su niñez en el rural asturiano, no con recuerdos concretos o relatos con una narrativa completa y cerrada, de estructura lineal, sino con retazos, con una serie de sensaciones corporales —«es algo físico», dice un poema de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 355)—, a veces un miedo nocturno al que se ha referido en varios momentos: «inmersa, en todo caso, se había sentido en la noche, en el miedo, en los sonidos y el silencio del campo en la noche» (García Valdés 2008a: 254), «el miedo yo lo asocio fundamentalmente al pueblo; lo asocio con la sensación que te produce la noche en un pueblo, ¿no? Como un hormigueo en la espalda, como el miedo en el campo» (García Valdés en Marinas 2014: 17-18). Las huellas de una infancia en Santianes se imprimen en el cuerpo:

Pueblos. Nada de etnias, ni siquiera una reducción freudiana (la infancia, los vínculos, las extrañas malformaciones del espíritu que se producen en familia); no, era más bien cosa del cuerpo —no más alma que el cuerpo—, de cierto hormigueo en la espalda que se llamaba miedo por la noche en el campo, de cierto torpor en las manos los días crudos de invierno, de cierto crecimiento desgarrado o disconforme que asocio con la palabra «misericordia» (García Valdés 2002c: 71).

Es inevitable, a partir de aquí, no leer en estas claves un poema de la sección *La caída de Ícaro* (2008a: 41), en el que aparecen la noche y el hormigueo conectados con el pasado:³⁶

Y la noche.
Afuera, la noche, el hormigueo,
y solo y lejano, el aullido
como un banco de niebla esfumándose.
Se te agolpan entonces
el tren que no tomaste y los paseos
por calles enlosadas
y aquella puntería atroz
de una lata jugando
tan antiguamente
que parece otra vida.
Todos los tiempos son la noche,
y la sensación de hormigueo
es siempre la misma. Sólo cambia
el nombre que la motiva
y tu piel.

La noche, un aullido, el hormigueo desencadenan una serie de recuerdos precipitados (nótese el ritmo dado por el polisíndeton y el acortamiento de los versos 7-11, en torno al heptasílabo), tan lejanos, «tan antiguamente / que parece otra vida» (vv. 10-11). Con el tiempo, la reacción física y su asociación con el final del día permanece inalterable, aunque la pueda provocar ya cualquier otra cosa y en cualquier momento, pues al fin y al cabo, «todos los tiempos son la noche» (v. 12). No en vano el poema se incluye en la sección que abre la obra reunida, «Del jardín» (*La caída de Ícaro*), donde algunos textos, como ya se apuntó más arriba, parecen retornar al mundo original, un mundo fundamentalmente rural de «tierra negra y verdor» (2008a: 54) en donde se decide una manera de ver y de estar. Los poemas de esta parte de *La caída de Ícaro* cuentan con un fragmento como preámbulo sobre el jardín de la casa familiar tomado de *Roland Barthes por Roland Barthes* que, no por casualidad, nos instala en este territorio de la infancia, los lazos de la sangre, el hogar y la memoria,

³⁶ También las reminiscencias, los recuerdos del origen suscitan una sensación física en «reconozco en la espalda» (*caza nocturna*, 2008: 129).

más todavía si tenemos presente la intensa atracción que el francés siente por esa etapa de su vida, confesada en su particular autobiografía:

De mi pasado es mi infancia lo que más me fascina: sólo ella, al mirarla, no me hace lamentar el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible: todo lo que todavía está en mí, por acceso; en el niño, leo a cuerpo descubierto el reverso negro de mí mismo, el tedio, la vulnerabilidad, la aptitud para las desesperaciones (afortunadamente plurales), la conmoción interna, cercenada desgraciadamente de toda expresión (Barthes 2004b: 38).

Al margen de las particularidades exclusivas de la infancia barthesiana, próxima quizás a la de nuestra autora en el tono de lo que arrastra —«el reverso negro de mí mismo»—, hay una coincidencia reseñable con el planteamiento de García Valdés: la permanencia de ciertos trazos que surgen ahí y en ese momento, eso «irreductible» (no «irreversible») que conforma una categoría existencial y además, en el caso de quien escribe, una escritura.

La visión que cada poeta tiene del mundo toma como base pulsiones de la infancia; las imágenes o motivos que esas pulsiones van ocupando varían con el tiempo; el ritmo de esa variación semeja una espiral. El arte lo sabe todo del cuerpo del artista, por eso algunos poemas dicen cosas que tal vez quien los escribió no sabía (García Valdés 2008a: 430).

En espiral recorren sus poemarios esas pulsiones: aparecen aquí, se retoman allá, intermitente pero constantemente; la desdicha es una de ellas. En el número 5 de *El signo del gorrión*, la «Carta a S. I. Witkiewicz» de Bruno Schulz (1994: 53-56) expone una visión de la relación entre la infancia y el artista cercana a la que posee García Valdés, declarada lectora del polaco (véase «Después de *caza nocturna*», 2008a: 436): «y no sé cómo se forman en nosotros, durante la infancia, ciertas imágenes de una significación decisiva. Juegan el papel de hilos sumergidos en una disolución, a lo largo de los cuales cristaliza el sentido del mundo» (1994: 53). Schulz (véase 1994: 53-54) habla de «imágenes precoces», «premoniciones y sensaciones semi conscientes» que hacen el mundo, le dan un sentido, pero que solo pueden llegar a explorarse más adelante,

cuando el bagaje labrado a lo largo de una vida permite «filtrarlas».³⁷ Tan pronto queda, entonces, marcada la producción de un artista, que vuelve constantemente a esas impresiones germinales. A lo máximo que se puede aspirar es a tratar de revelarlas o entenderlas «cada vez mejor» (Schulz 1994: 54), lo que explica que «por eso algunos poemas dicen cosas que tal vez quien los escribió no sabía» (García Valdés 2008a: 430); aunque, con frecuencia, según Schulz, se fracase en el intento. Volvemos a García Valdés:

Sí, tal vez hay un punto de vista esencial o constitutivo en cada poeta, que subyace a todo lo demás, y que quizá sigue siendo el modo de mirar y de escuchar el mundo que tenía a los siete u ocho años. Ese modo de escuchar y de mirar tiene su luz y su extrañeza, un interior en la casa —una cocina, aromas y colores, quizá diminutos animales, alguna fobia—. Mira a los otros —¿la madre, el padre?—, *escucha* cómo se hablan. Salvo porque todo ello es atmosférico y parece inagotable, tiene algo de emblema donde ha cuajado la vida. Cuando un poeta habla de su poesía, tendría que hablar de ese lugar; aunque acaso no, porque precisamente todo eso está implícito en su escritura y sus poemas, en su peculiar modo de acercarse a las cosas; y sus lectores, quizá no muy conscientemente, lo conocen (García Valdés 2016a, cursiva de la autora).

No se requiere, por tanto, que la poeta tenga que hablar expresamente de su niñez en los poemas, porque esta se manifestará de todas maneras, no como tema o motivo más o menos narrativo, sino en tanto que estos reflejan un modo concreto de percepción, que García Valdés gusta de identificar con

³⁷ «Tales imágenes constituyen la riqueza del espíritu y su programa, ofrecidas muy temprano en forma de premoniciones, de sensaciones semi conscientes. Creo que nuestra vida ulterior transcurre en la interpretación de esas ojeadas, en filtrarlas con la ayuda de todos los contenidos que nos llegan más tarde, utilizando toda la extensión de la inteligencia que podamos alcanzar. Esas imágenes precoces delimitan las fronteras de la creación artística, que fluye de principios ya establecidos. Los artistas no descubren nada nuevo, aprenden sólo a entender cada vez mejor el secreto que les ha sido confiado al principio, y su creación es una exégesis continua, un comentario de ese único versículo impuesto. Además, el arte nunca ilumina hasta el fondo tal secreto. Ese nudo del alma no es un falso nudo que se deshace con sólo tirar de un cabo. Al contrario, se aprieta más. Le manejamos, seguimos el hilo buscando el extremo, y el arte surge de esas manipulaciones» (Schulz 1994: 53-54). Téngase presente también el título de la obra reunida de Schulz, *Madurar hacia la infancia*.

una luz que tiñe todo lo que el poeta escribe, una coloración asentada desde sus primeros años de vida y que determina «su peculiar modo de acercarse a las cosas». Como no podría ser de otra manera, las figuras materna y paterna, las conversaciones oídas, así como el hogar familiar, ejercerían un papel destacado en este proceso, si bien «todo ello es atmosférico y parece inagotable», probablemente por lo inabarcable, así como por la falta de recuerdos nítidos que convierte esa etapa vital en una amalgama de sensaciones e imágenes más o menos difusas.

Es como un olor o una manera
de contemplar la luz,
quizá el otoño,
llevas el pelo recogido,
caminas hacia casa
y eres otoño, luz
y el aire un poco frío
rozando las mejillas
(has estado jugando).
Eres tú entonces
y miras como ahora.

Este poema de la sección inicial de *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008a: 40), cuyas claves ha identificado Amelia Gamoneda (2017) en un breve comentario, proporciona una buena muestra de lo que vengo mencionando. Gamoneda ve en este poema «la construcción de una perspectiva de la mirada» (2017: 25) en la que presente y pasado concurren hasta el punto incluso de confundirse, si bien dicha concurrencia se hace explícita en su distinción en los dos versos finales: «Eres tú entonces / y miras como ahora» (vv. 10-11), es decir, «en la mirada de la niña se reconoce el mirar de la adulta» (Gamoneda 2017: 25), un mirar que es «otoño». Esa mirada, o lo que es lo mismo, esa «manera / de contemplar la luz» (vv. 1-2) —de nuevo, la luz es clave, como ya había advertido antes (véase Gamoneda 2016: 74)— no ha cambiado desde aquellos primeros años. Además, se apela a la niñez mediante sensaciones físicas o brevísimas impresiones (el juego al aire libre, frío otoñal en las mejillas que intuimos sonrosadas por el ejercicio, pelo recogido) con las que, como ya hemos visto, se identifica dicha etapa vital.

No hay ya duda sobre el dónde y el cuándo, pero esa «categoría existencial» a la que dan lugar, la desdicha, aquella «negrura» que ejerce de «toca» y «nuez» (2020a: 109), sigue rehuyendo una aprehensión satisfactoria. En un texto citado unas páginas más arriba, García Valdés asociaba el hecho de ser de Santianes de Pravia con «cierto crecimiento desgarrado o disconforme» (2002c: 71) que creo la esencia misma de la desdicha. «Ese sentimiento contradictorio de pertenencia y otredad es quizá uno de los ejes de la poesía de Olvido García Valdés» (2021), declara Luis Marigómez en su reseña de *confía en la gracia*; a esa tensión me refiero, y para muestra, un poema de dicho libro (2020a: 141):

soy letrada y campesina y no me adecuó (si lo
digo como ha de decirse es de Vallejo y si lleva
tilde no funciona), lo campesino debe ser
mi raíz o calavera, y lo letrado, desajuste
aspeza disconforme, lo letrado me recorre como tiempo
herrumbroso de lo dicho (lo pintado, lo hecho)
penetra o se despega según azar y necesaria
ósmosis, lo campesino es terco, es despertar
desabrido y hace arista en el filo de lo gris
no frío, hierve como escalofrío, no muñeca, no
muñón, y atisba una dulzura tintineo en la soldada
fracción de tubería, lasca o dulzura encerrada
allí en el suelo, en Leganés, en la cerrada casa
de puertas abiertas, había verde, había locura
que sí, que no, había cristales, ventanas
de madera y había verde, verde de invierno, no
de vida, era quieta la casa dulce
de techos altos, de paredes escritas
por encerradas, punzantes mujeres

Son dos las dimensiones que definen a la voz lírica de este poema, lo campesino y lo letrado, si bien no acaba de trabarse entre ellas un engranaje armonioso, bien engrasado. Lo campesino es origen, «mi raíz o calavera» (v. 4), terca y persistente, que «hierve como escalofrío» (v. 10), mientras que lo letrado, sin embargo, parece que viene y va, «penetra o se despega según azar y necesaria / ósmosis» (vv. 7-8) sin lógica aparente, como una aguda conciencia de desgaste, «tiempo / herrumbroso de lo dicho (lo pintado, lo hecho)» (vv. 5-6). La falta de adecuación entre ambas se vive

como esa «locura / que sí, que no» (vv. 14-15) de tintes no casualmente femeninos, encarnada en esas «encerradas, punzantes mujeres» (v. 19) de la casa de Leganés.

Yo he amado el sonido de esos nombres, Khorkom, Villarino de los Aires, Santiago de Chuco, como si unirlos absurdamente con el mío, Santianes de Pravia, fuera el único modo de dar alas a un deseo o ambición, la que se situaba, imposible, en el terreno absoluto de la escritura y el arte, vale decir de la carencia (García Valdés 2002c: 71).

Ahí reside la desdicha, la carencia o «desajuste / aspereza disconforme» (vv. 4-5), el deseo de lo que se siente como un imposible, de ese terreno al que se sabe no pertenecer. Descompensación, desequilibrio. También Moisés Mori lo ha percibido: «y siempre lo potencial concuerda con la condicionalidad, el deseo con lo que no es, el alma con el subjuntivo» (2020). No en vano, García Valdés identifica los lugares de nacimiento de Gorky y Vallejo —que, quizás no por casualidad, reaparece en este poema (v. 2)— con el surgimiento del arte y la poesía modernos (2002c: 70). En otras palabras, máximos exponentes de un mundo ambicionado que no es el suyo, lugares al que le gustaría añadir Santianes para sentirlos, quizás, un poco más a su alcance, con una mayor posibilidad de comunión. Es la imagen del tren del poema con el que da inicio esta sección, «el tren de cabezas veloces» (2020a: 109) que, frente a la negrura fundacional, aporta luz; un tren, no obstante, visto desde fuera, en el que no se va, que se desplaza mientras la niña campesina se queda bajo aquel cielo de plomo, con las vegas, los eucaliptos y el río. El tren que lleva la verdadera vida consigo. «Desenvolverse, cómo desenvolverse en el mundo, cuando parece que lo que de uno tira es la tierra» (García Valdés 2005f: 17).

3.2. «Lo raro es vivir»

Fácil lo nimio, la muerte propia / es banal e impregnada de angustia; tranquila / la vida, salvo un desasosiego (*Lo solo del animal*)

La desdicha, es decir, ese cuerpo indecible, es decir, la sangre y lo mortal («Deseo de Marsias»)

Algunos poemas de García Valdés, como el siguiente de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 319), dan inmejorable cuenta de la disposición anímica que es la desdicha, que se traduce también a la disposición de un cuerpo:

Son sandalias alegres como un baño,
como un verano, como alegría
del cuerpo o la salud,
sandalias que ciñen pies que hubieran sido
alegres —por gráciles, ligeros— si no fueran
de quien son, si toda el alma
en el cuerpo no cayera pensando
que no es lo que quisiera, y que sabe bien
qué es. Cuenta también con desdichas
que podrían ocurrir como ir perdiéndose
y que en vez de ampararla
y conducirla, la fijaran
a una silla en casa extraña hasta querer
morir, y morir. Podría ocurrir
que deseara caminar por no tener
que sentarse; mover sin término los pies,
sin ligereza o alma, por no volver
a sentarse. Son estas sandalias
rojo y carne alegres como un baño, si no
pesaran en vez de volar sus pies alados.

Son varias las oposiciones en juego en este poema: alegría y desdicha, alma y cuerpo, quietud y dinamismo, peso y vuelo o ligereza. Unas sandalias color «rojo y carne» (v. 19), «alegres como un baño, / como un verano, como alegría / del cuerpo o la salud» (vv. 1-3) que contrastan con la pesantez de unos pies, sin embargo, «gráciles, ligeros» (v. 5), incluso «alados» (v. 20), elementos que delinear un desajuste constitutivo. Es el alma la que, carente de la cualidad ingrávida que comúnmente se le asocia, se coseiza y cae con todo su peso en el cuerpo, con «desdichas» que apuntan bien a un estatismo total y definitivo, bien a un movimiento frenético e incesante (vv. 9-18). Un objeto transformado por el cuerpo que lo porta y lo hace suyo; un cuerpo grácil que, no obstante, no tiene nada que hacer contra

la gravedad del alma que lo impregna todo, pues en realidad, todo es cuerpo o, como ha recordado a menudo García Valdés, «El alma muere con el cuerpo. / El alma es el cuerpo» (vv. 16-17 de «La caída de Ícaro», 2008a: 67-69; véase también García Valdés 2009d: 24; en Marinas 2014: 132-133).

José Luis Fernández Castillo, que advierte «resonancias bercedianas» (2015: 27) en este poema, localiza en él la convicción en la incapacidad del alma de acceder a una cierta «ligereza» (2015: 27) —término al que volveremos en otro momento—. Esta conciencia sin paliativos se debe, como muy bien ha estudiado este mismo autor, a la inscripción de la poesía de García Valdés en un radical materialismo heredado de una «crisis del espiritualismo» (2015: 20) por los que la tradicional y platónica distinción entre alma y cuerpo desaparece para sumergirse la primera en el segundo. También para Nietzsche, citado por García Valdés en *De ir y venir*, «alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo» (en 2009d: 23): es decir, el alma se ha hecho carne y, en consecuencia, se desliga de cualquier posibilidad de trascendencia, negando así la escapatoria al fin. En ello coincide también Marcos Canteli (véase 2008: 198-200; 2014a: 134), que afirma su indivisibilidad «hasta el punto en que ésta [el alma] se agota en él [el cuerpo]» (2008: 199), si bien encuentra todas las menciones al alma como el «reconocimiento de una genealogía de escritura relacionada con lo espiritual» (2008: 198), desde Spinoza a Tàpies, entre otros.

escribir el miedo es escribir
despacio, con letra
pequeña y líneas separadas,
describir lo próximo, los humores,
la próxima inocencia
de lo vivo, las familiares
dependencias carnosas, la piel
sonrosada, sanguínea, las venas,
venillas, capilares

Estamos ante una poética (*caza nocturna*, 2008a: 174), como advierte la propia autora (García Valdés 2009d: 9-10), en la que, de nuevo según Fernández Castillo, se ponen en directa relación «la angustia ante la finitud y la elaboración de una minuciosa escritura del cuerpo» (2015: 31). «Lo

próximo», es decir, el propio cuerpo irreductible e «inocente» que somos, es, por un lado, y paradójicamente, lo que peor conocemos (véase García Valdés 2008a: 440; 2017a: 294), y por otro, aquello que nos ancla a nuestro fin. El miedo (y la extrañeza) surge en el descubrimiento de esa intrascendencia corporal como realidad única: *solo* se es un cuerpo, y un cuerpo inmanente, mortal. Esa forma de escribir pausada y meticulosa — «escribir / despacio, con letra / pequeña y líneas separadas» (vv. 1-3)— «no sería más que una forma de atenuar el miedo a lo desconocido» (López Castro 2017: 114), quizás la ilusión de cierta toma de control. El progresivo internamiento, de la «piel / sonrosada» (vv. 7-8) a los «capilares» (v. 9), no halla sino más materia: por mucho que se mire hacia adentro, solo se encuentra más cuerpo. De ahí la asimilación entre escribir el miedo y escribir el cuerpo, lo familiar, lo próximo. En definitiva, «no más alma / en el cuerpo que la que el cuerpo / expresa» (García Valdés 2008a: 280).

Este poema es la viva demostración de que la toma de conciencia de la materia que se es conduce a una mayor atención e indagación sobre el propio cuerpo, que se ve potenciada, por razones obvias, en el dolor y en la enfermedad (véase Mora y Lama 2020: 69), circunstancias en las que el hecho de ser apenas un montón de carne y huesos se hace patente como en ninguna otra.

Por ejemplo, en mi poesía hay una carga fuerte de temporalidad; hay también una presencia insistente de enfermedad: un poeta —como cualquier persona— se hace, me parece, sobre todo con sus enfermedades. Enfermedad es palabra que apunta en dirección a la muerte; es, tal vez, otro nombre del cuerpo y de su percepción del tiempo vital, por la enfermedad llegamos a saber quiénes somos, sabemos de la gravedad, de la pesadumbre (García Valdés 2004d: 48).

«Un poeta se hace con sus enfermedades» es precisamente el título de esa entrevista. La enfermedad, anticipo de la muerte, es un recordatorio de la condición caduca; empuja a cobrar conciencia de que somos un cuerpo, y un cuerpo con fin previsto. Por eso mismo funciona como inmejorable medio de autoconocimiento, porque vuelve la mirada sobre lo que se daba por sentado y, por el contrario, se revela incógnito, invitando entonces a la

introspección: «mi experiencia de la enfermedad —una enfermedad pulmonar y un cáncer— es la que aparece a través de los poemas. Es una parte clave de mi vida; creo que es la parte de la vida que mejor nos hace conocernos» (Agudo & García Valdés 2009: 82-83).

Como acabamos de leer, García Valdés relaciona su escritura con la experiencia de un cáncer, adscrita sobre todo a su poemario *Del ojo al hueso* (véase Mora 2006: 86, etc.). Reseñas y trabajos sobre el mismo (véase, por ejemplo, Gamoneda 2016: 82-85, Guzmán 2021) enseguida se hicieron eco de esta traza autobiográfica, perceptible en algunos de sus poemas, incluso más allá del libro más implicado en ello. De hecho, «Un muchacho habla del cáncer» (2008a: 167) pertenece al poemario inmediatamente anterior, *caza nocturna*, y, aunque quizás no responde a la vivencia de la enfermedad en propia carne, refleja igualmente la fuerte impresión, la angustia, y la extrañeza en la forma de relacionarse con el mundo que trae consigo. Ya en *Del ojo al hueso*, parece evidente que un poema como «oye: al renunciar» (2008a: 272), en donde leemos versos como «acude cada día / a administrar el cuerpo, a recaudar / las invisibles radiaciones» (vv. 5-7), hace referencia, como ha comentado Carlos Ortega (2002: 100), a una sesión de quimioterapia, posiblemente recogida aún en otro poema del mismo libro (2008a: 285), dedicado a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (véase el extenso comentario de Fernández Castillo 2018: 269-271), en el que se entretajan reflexiones sobre materia y forma, preguntas, sensaciones, el canto de colirrojos y vencejos, con el proceso mismo del tratamiento y los consejos médicos («Sé fuerte, / toma frutas, verduras de hoja»):

Un colirrojo, el primero aquí arriba
emite su canto con extraña
pureza. Dónde va el cuerpo
cuando baja y baja, me pregunto
con la aguja en la vena
mientras ella pregunta *¿todo va bien?*
[...] (vv. 1-6)

A la experiencia del cáncer nos lleva también una cicatriz, «fina, / desnuda y rosada la línea / en el lugar del pecho» (vv. 1-3) en «entraban ella y una anciana —fina,» (2008a: 352), de *Y todos estábamos vivos*, y a una

etapa marcada por la proximidad del abismo, «un pozo entonces respirar / la pesadumbre de un pozo» (vv. 8-9).

La muerte es la única conclusión posible. En un momento de su conferencia en el instituto de Benicàssim, García Valdés identifica la «inquietud existencial» o «desdicha» con el reconocimiento de que «no vivimos en el tiempo, vivimos tiempo, [...] vida es tiempo» (2011: 2:14-3:09) y que ese tiempo es limitado. No resultaría sorprendente que la desdicha participase de una lúcida conciencia de finitud; de hecho, hacia esa concepción apuntan los trabajos de Miriam Sánchez Moreiras (2009) y Amelia Gamoneda (2016). Más arriba expusimos ya la propuesta de esta última; en cuanto a la primera, definió lo que llama «intemperie» (la desdicha, de nuevo) como «ese estado de extrañeza que resulta de la conciencia de la muerte y del dolor inherentes a nuestro estar en el mundo y que [...] es el principio fundador de estos poemas» (2009: 129). También Marcos Canteli y Virginia Trueba han destacado la centralidad de la muerte en esta escritura, calificándola como «la relación fundadora de la vida humana» (Trueba 2010: 329), «como si esa presencia de lo que se va fuera el núcleo insoslayable de su escritura» (Canteli 2012: 4). Sin embargo, creo conveniente hacer una precisión: la desdicha es una cosa y la conciencia de finitud, otra; ambas se sostienen en el convencimiento de que el alma es el cuerpo, porque es su punto de partida, pero aquel desajuste original no se puede confundir con el impacto de un saber de muerte, aunque todo invite a la identificación. Más que nada, porque la particularidad de la desdicha no puede quedar oculta tras una experiencia, por decirlo de alguna manera, algo más generalizada.

La experiencia de la enfermedad en las propias carnes hace de la muerte propia una realidad verificable, que hasta entonces podía permanecer atenuada, como lejana expectativa, y es que «ser mortal», en palabras de Barthes, «no es un sentimiento “natural”» (2005: 36).³⁸ Siendo más

³⁸ También él constató la relevancia de esta asimilación, que asocia a la madurez: «ser mortal no es un sentimiento “natural” (de allí que haya tantos que se estrellan contra un árbol persuadidos de que son inmortales). La edad conlleva esta evidencia: “Soy mortal”»

precisos, no se trata tanto (aunque también) de asumirla en plural, esto es, como destino común, sino de percibir verdaderamente el horizonte real e ineludible de la propia muerte; así leo la significativa rectificación del demostrativo en estos versos de *Lo solo del animal*: «el tiempo / limitado todo lo trastoca, ese animal / que va a morir, *este* animal que va a morir» (2012a: 95, vv. 3-5, cursiva mía). La transformación que eso supone, cómo se digiera (o no), constituye, asimismo, uno de los trazos decisivos y constitutivos, un verdadero punto de no retorno. «Todo proceso de individuación, de asunción de una misma como sujeto, conlleva un enfrentarse personal a la muerte: la de los otros, la propia» (García Valdés 1999c: 15).

La muerte florece una vez, la flor
de la muerte pide otro cuidado, como hilo
de voz. Sustancia del afecto
se entreteje leve o retirada
a la muerte la voz.

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 347)

Por eso «la flor de la muerte florece una vez», en el verso original de Paul Celan.³⁹ A partir de ahí se trabaja en ello («la flor / de la muerte pide otro cuidado») y, en función de cómo se construya ese cuidado, esa relación con la certeza de la propia muerte, se *incorpora* (en el sentido más estricto, pasa a formar parte del cuerpo) como un trazo más de nosotros mismos. Solo a partir de ese momento, cuando ese asumir es honesto y real, la percepción de todo queda radical e irremediabilmente trastocada. Dicho de otro modo, «la vida cambia cuando percibes que tiene un final. Lo que vives, miras o te ocurre adquiere una intensidad especial», afirma García

(Barthes 2005: 36). «*Sabíamos* que éramos mortales (todo el mundo nos lo ha dicho, desde que tenemos orejas para oírlo); de repente, *nos sentimos* mortales (no es un sentimiento natural; lo natural es creerse inmortal; de ahí tantos accidentes por imprudencia)» (Barthes 2021: 400-401, cursivas del autor).

³⁹ Este breve poema de *Y todos estábamos vivos* toma prestado un verso de Paul Celan que aparece en el número 20 de *El signo del gorrión* (2000: 124), en traducción de Carlos Ortega: «La muerte es una flor que florece una vez. / Y no hay nada que florezca como ella. / Pues florece a su antojo, y no cuando le toca».

Valdés, y añade que «la escritura tiene que contar con eso para no ser vacía» (en s.a. 2018).

una cenefa añil guarda la huella
en el ojo del reposo de un cuerpo
la cabeza expresaba como si humana
fuera dolor de la existencia *eso*
que en la expresión guarda la vida

(*Lo solo del animal*, 2012a: 135, cursiva mía)

Es la de esta autora, por tanto, una mirada tocada por la proximidad de la muerte, proximidad que el poema exige y que se infiltra manifestándose en esa «intensidad», la «extrañeza» resultante de esa conciencia, de la que hablaba Sánchez Moreiras (2009: 129) y que uno de los poemas de la sección inicial de *confía en la gracia*, «soy una jirafa dice el niño cuyo nombre es del hermano» (2020a: 57), hace especialmente explícita, resaltando el contraste. En él se mezclan varios acontecimientos: una fiesta de cumpleaños o de disfraces con su «palmoteo / de invitados» (vv. 6-7), una boda y su «palpitar / de rostros» (vv. 8-9), un futuro nacimiento: todo exclama vitalidad. Está presente también el parentesco y la mezcla de generaciones en niños, adultos, ancianos que comparten a veces nombre, claro acento en el paso del tiempo. Y en medio de todo ello «fluye la muerte / por los entresijos» (vv. 12-13), una muerte que intensifica, destaca todavía más la alegría; necesaria para que, de hecho, esa intensidad tenga lugar: de ahí que ponga «los lobos en los globos» (v. 15) —verso que, no por casualidad, da título a la primera sección de *confía en la gracia*, donde esta dinámica se repite con frecuencia—, la amenaza del fin en medio de una expresión de lo más corriente del placer de vivir.

En realidad, el germen de esta relación personal con la muerte se encuentra ya en los primeros textos de García Valdés; más concretamente, en «La caída de Ícaro» (2008a: 67-69), largo y fundamental poema dividido en dos partes, originario de *Exposición*. Su «núcleo», según reconoció la poeta en entrevista con Marta Agudo, «lo conjugan cuerpo, enfermedad y muerte» (2009: 81): en él se declara la decidida materialización del alma («El alma muere con el cuerpo. / El alma es el cuerpo», I, vv. 16-17), la

experiencia de la enfermedad («La descompensación / entre lo interno y lo externo», II, vv. 12-13), la constatación genuina del paso del tiempo y la certeza de la muerte propia («Terminada la juventud, / se está a merced del miedo», I, vv. 51-52⁴⁰). Por tanto, es este un poema seminal en muchos sentidos, pero sobre todo, y en relación con lo que aquí nos ocupa, en tanto que enuncia por primera vez ese *ars moriendi/vivendi* que creo volcado en esta obra poética. Como se ha dicho ya en otra parte (véase García-González 2021), el mito de Ícaro —atravesado por la versión plástica del famoso lienzo anónimo tradicionalmente atribuido a Pieter Bruegel el Viejo, con el que el poema entabla un particular diálogo, ajeno a la écfrasis más convencional— integra para la poeta un aprendizaje vital consistente, entre otros aspectos, en la constatación de la propia mortalidad.

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 & García Valdés 2009: 81).

Pero si hacemos caso a sus palabras, y esto es absolutamente fundamental, no se trata únicamente de aceptar que *yo* voy a morir, sino de ser capaces, con ello, de apreciar «ese presente inasimilable y asombroso» que es «la hermosura del mundo»; o, como el propio poema dice, en sus versos finales, saber que «si yo hubiera muerto / eso sería también así» (II, vv. 24-25). El mundo sigue más allá de uno mismo, como muestra el supuesto Bruegel, con su Ícaro ahogándose, casi invisible, desplazado a una esquina del cuadro. Estos versos de García Valdés condensan una convicción, la base de un saber de vida (y de muerte) que exige un trabajo

⁴⁰ Estos dos versos, en realidad, son una cita de *Los años sin excusa* (1978), segundo volumen de las memorias de Carlos Barral. En otro poema de esta primera sección de *Esa polilla que delante de mí revolotea* se lee también: «ya sólo existe el miedo, / ese yo que es el miedo» (2008a: 57-58, vv. 52-53). Recuérdese, asimismo, lo comentado más arriba sobre «escribir el miedo es escribir» (2008a: 174): escribir el miedo es escribir el cuerpo, aquello que se es y que, sin embargo, conocemos mal.

de atenuación del propio yo (al que volveremos más adelante), y que continúa desarrollándose poemario tras poemario, con los matices y los obstáculos que hemos ido (y seguiremos) apuntando.

Por ejemplo, ya se ha mencionado la importancia de la enfermedad en *Del ojo al hueso*, un libro que «explora el cuerpo, eso que la enfermedad y la sombra de la muerte nos entrega como desasosiego o aspereza —y como aguda percepción también de la hermosura del mundo» (Agudo & García Valdés 2009: 84). En él aparece también el motivo del ciclo vital. Versos como «En las podres / entrañas zumban, bullen, / brotan en nubes y formando / racimos» (2008a: 222, vv. 2-5), o «De lo podre nacen las abejas, / de lo que fermenta y bulle, / de lo que se inflama», «como abejas / en el odre podrido de la res» (2008a: 301, vv. 6-8, 21-22) aluden a un pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio identificado por Mora y Lama que funciona como «un símbolo de esperanza, un testimonio de que la vida puede surgir de los cuerpos consumidos y de que esa energía puede continuar de otras formas, o en forma de metamorfosis» (2020: 70). Esa concepción (y, no menos importante, aceptación) de lo todo lo existente como un proceso ininterrumpido que aúna vida y muerte toma muchas otras formas:

Dobla su cabo el año,
mecanismo del que brotaran al girar
grumos en ramas, materia
amarillenta envuelta en sí,
verdecidos gusanos diminutos.
Abajo, farolillos de flores, fiesta
del aire. Corresponde
al hueco del estómago esta luz,
la cadena en que la muerte bulle, fiesta
larvada donde la vida prolifera.

(2008a: 214)

Todo fin supone un nuevo principio, y viceversa. Vida y muerte conforman coordinados engranajes de un único «mecanismo» (v. 2), eslabones yuxtapuestos de una misma «cadena» (v. 9) que insufla vida a la materia, hace surgir «grumos en ramas» (v. 3) y «verdecidos gusanos diminutos» (v. 5), mientras, al mismo tiempo, «la muerte bulle» (v. 9). Esa

cadena es cese y origen, «fiesta / larvada donde la vida prolifera» (vv. 9-10), larvada porque no se nos antoja como tal, porque solo con el tiempo —tras la caída de Ícaro— se revela así, porque de ella forman parte, en perfecta sintonía, tanto esos «farolillos de flores» (v. 6), la «fiesta del aire» (vv. 6-7) y la luz (v. 8) como la muerte cuya cruda presencia abre un hueco en el estómago.

La pregnante presencia de Perséfone y su mito en *Y todos estábamos vivos* nos sitúa en esa misma concepción cíclica del mundo (véase Yagüe 2009); no en vano, García Valdés ve una conexión muy estrecha entre este libro y el anterior (véase Trenas 2007: 48). El mecanismo sin fin de la sucesión de las estaciones, muerte y vida que se siguen, determinadas por el tiempo que Perséfone pasa junto a su esposo, Hades, y el que retorna junto a su madre Demeter. Así el penúltimo poema de este libro (2008a: 411), en el que, según la lectura de Pilar Yagüe, Perséfone vuelve a la tierra y, con ella, la vida, la primavera, «el despertar de la larga noche» (2009):

Renueva ahora los brotes, envía
primero la amapola a los caminos,
que el chopo tome fuerza y el álamo,
el almendro. Anuncia del trigo las espigas
azules, la crespa hoja del roble, acoge
como tuyas las alas de esos árboles cipreses
que te saludan pajarazos.
Envía dulce la amapola, y gusanos
de agua recorran sibilosos
los campos. Verde y azul, humedal
de flores y de sauces.

Para terminar, una constatación como aquel «y si yo hubiera muerto / eso sería también así» de «La caída de Ícaro» se encuentra, aunque desde otra perspectiva, tras el siguiente poema de *Lo solo del animal* (2012a: 185), en el que la contemplación de un mundo completamente ajeno a una muerte reciente causa una profunda extrañeza en quien reflexiona sobre ello:

Simple tordos junto al arroyo. Si alguien
ha muerto, cuando miras los chopos
piensas: aquellos chopos y aquel río, en su
cabeza estaban. Y éstos, aquí, que agita
el viento, entrando por los ojos, ráfagas, nubes.

La sencillez de la escena no hace sino acentuar la extrañeza: un arroyo, unos chopos y unos tordos, eso es todo. «Simples», y sin embargo, persistentes: a diferencia de quien ha muerto y los ha visto, ya estaban ahí entonces y seguirán estando; nada cambia la muerte. Quizás no siempre sean los mismos, como parece advertir el uso de los deícticos: frente al pasado de «aquellos chopos y aquel río» (v. 3), el radical presente del «éstos, aquí» (v. 4), que entran «por los ojos» (v. 5), azotados por el viento. Lo que los hace distintos, que sean «estos» y no «aquellos», es el momento, su carácter único: la intensidad de la presencia imperturbable, del aquí y ahora, dada precisamente por el radical contraste con la fragilidad y la fugacidad de la vida. Lo real potenciado por los ojos de la muerte, o bien: «lo raro es vivir».⁴¹

3.3. «El mundo es un jardín»

No hay sol sin sombra y es necesario conocer la noche (*El mito de Sísifo*, Albert Camus)

La hermosura del mundo / encierra partos, niños muertos,
barro, / mugidos en la noche (*Del ojo al hueso*)

El siguiente poema (*caza nocturna*, 2008a: 189) parece recoger una anécdota del tipo de las que ya acostumbramos a encontrar en la prensa u oír en los telediarios, y que nos sobrecogen por lo impactante del suceso. Una mujer sufre un accidente por el que queda impedida de una pierna y atrapada entre unas rocas durante cinco días, con el precario sostén de una piedra, de la que depende enteramente su supervivencia. Tan frágil es su punto de apoyo que el salto de un rebeco podría precipitarla al «abismo» sobre el que está «suspendida»; su vida pende casi literalmente de un hilo.

Había resbalado y quedó suspendida
sobre el abismo
con una pierna rota;
cinco días estuvo con una única piedra

⁴¹ Título de Carmen Martín Gaité, citado por García Valdés (en Tanarro 2007).

como un punto de apoyo. Temía
a los buitres que volaban
muy cerca que le atacasen
los ojos a causa de la quietud, temía
también a los rebecos,
que la piedra temblara
con sus saltos. Veía atardecer
y amanecer, cada vez parecía
la última. Era muy hermoso.

Ante un panorama de tintes tan dramáticos, la oración con la que el poema termina podría, entonces, resultar chocante, incluso impertinente: las preocupaciones ante el peligro no suelen incluir apreciaciones paisajísticas o estéticas. Y sin embargo, la agonía de la incertidumbre, ante la posibilidad *de facto* de morir de un instante a otro, hace apreciar la hermosura de amaneceres y atardeceres que, ahora (y no antes) *se sabe*, podrían no volver a repetirse: «es, precisamente la muerte, la que imprime su peso a la vida, la que permite que la hermosura del mundo se manifieste» (Favela 2019: 99). De ahí también el temor a que los buitres la tomen con sus ojos. No se trata tanto, que también, del evidente rechazo a la ceguera; más que nada, perder la vista en esas precisas circunstancias la privaría del espectáculo recién desvelado. Por lo tanto, la muerte, que se convierte aquí en una amenaza muy real, casi inmediata, tiene ese efecto inesperado. Por fortuna, situaciones como esta no forman parte de nuestro día a día, pero de alguna manera, la conciencia de finitud que suscitan —apremiante, consciente del azar— es la que García Valdés posee o considera que deberíamos poseer.⁴²

Pensaba que cuanto más viva resulta en un autor la presencia del mundo — Dickinson, Rulfo, Clarice Lispector—, más actúa en él, como el envés de un tapiz, la raíz de la desdicha. Lo había pensado leyendo *El porvenir es largo*, el testamento autobiográfico de Althusser: el deslumbrante mundo natural que de niño vive junto a sus abuelos —aquel primigenio jardín del guardabosques—, la intensidad y hermosura que transmite, y la desdicha que trasluce. Se le ocurrió

⁴² Supongo que el poema contiene también una posible lectura simbólica, que considero, no obstante, innecesaria a la luz de la recién propuesta. La situación puramente anecdótica reflejaría de modo extremo lo que en realidad es la arbitraria, aunque no por ello menos real, fragilidad de la propia existencia, sostenida en igualmente frágiles puntos de apoyo y siempre «suspendida» ante el «abismo» que es la muerte.

entonces que tal vez lo que llamaba *desdicha* era el envés de la percepción de la hermosura y de su extraña intensidad —¿su condición de posibilidad?—, como un fondo de la vida (García Valdés 2009d: 17).

García Valdés comprueba que, en todos los autores que menciona, no solo encuentra la desdicha como un «fondo de vida» (2009d: 17), sino que esta siempre va de la mano de «la percepción de la hermosura y de su extraña intensidad» (2009d: 17). El mundo se revela con intensidad (más adelante veremos por qué la califica de «extraña») cuando la desdicha modula el modo en que se percibe, hasta el punto de que la poeta se pregunta si no será incluso su *conditio sine qua non* (¿y viceversa?), tal es la relación de necesidad, el lazo que las une. Es decir, la falta de conciencia de la desdicha desmerecería la hermosura del mundo, o cuando menos restaría intensidad a la misma. Por ello se plantea en este texto, a modo de hipótesis, que la desdicha sea «esa coloración afectiva que desde atrás lo iluminaba todo, lo que potenciaba cierto modo de recepción» (2009d: 17-18), propuesta que Amelia Gamoneda considera «ajustada definición» (2016: 73) de entre todas las tentativas incluidas en *De ir y venir*. Esto es, aún una posición existencial y un modo de percepción.

Poemas como «Había resbalado y quedó suspendida» (2008a: 189) captan de forma inmejorable el funcionamiento de esta dialéctica. La intensidad en el contraste o, como queda dicho en el siguiente poema de *caza nocturna* (2008a: 185), el «mecanismo / giratorio no dramático» (vv. 9-10) que conforman la desdicha, la muerte, y la hermosura del mundo:

ahí detrás está
más blanca su luz cuando aparece
entre las nubes negras
perfila entonces los bordes
y es intensa como míseros
los galgos desabridas
las calles

ésa es la fuerza
de lo que se hace ver mecanismo
giratorio no dramático
aquí abajo los vivos y los restos
de los muertos recientes

Tres agudas imágenes plasman la intesidad de esa mirada tocada por la desdicha y la conciencia de finitud, aquella «coloración afectiva» (García Valdés 2009d: 18): el escuálido aspecto de los galgos (vv. 5-6), las calles «desabridas» (vv. 6-7) y, sobre todo, el acentuado contraste de una luz blanca que viene de «detrás» (v. 1) «cuando aparece / entre las nubes negras» (vv. 2-3). Subraya e intensifica, da una presencia inusitada a las cosas, «la fuerza / de lo que se hace ver» (vv. 8-9). Y frente a esa luz, «ahí» arriba, «aquí abajo» conviven «los vivos y los restos / de los muertos recientes» (vv. 11-12), el reconocimiento de la proximidad material de la muerte que participa de forma central en esta mirada extrañada. El «mecanismo / giratorio» (vv. 9-10) puede ser también una forma de entender la existencia, como aquel «dobla su cabo el año» (2008a: 214): la rotación constante entre dos posibilidades, vivir o morir, que sin embargo, y esto no es un detalle menor, nada tiene de «dramático». En *Del ojo al hueso* (2008a: 283) encontramos una fórmula similar:

Bajo el signo de lo que huye todo vibra,
indistintas la casa que se renueva
o la que se repliega y amortigua. Vivir
de prestado, mariposa
al calor del pavimento. La desdicha
ampara curvas de caracol, abre
un ojo grande: huertas
con flores, pulpa roja,
interiores de un sueño, tablas
desportilladas te han de astillar.

Intensidad, vibración: todas formas de nombrar el mismo efecto en la percepción, la impronta sobre lo contemplado atravesado por un saber de lo transitorio. Años más tarde, lo volvemos a encontrar en un poema de *confía en la gracia*: «las cosas que mira fijamente reverberan» (2020a: 243, v. 11). Las cosas vibran, reverberan, se perfilan desde que caemos verdaderamente en la cuenta de que ellas van a seguir allí cuando nosotros ya no, que lo nuestro es «vivir / de prestado, mariposa / al calor del pavimento» (vv. 3-5), efímera oportunidad. Esa misma es una de las «curvas de caracol» que la desdicha «ampara» (v. 6), es decir, una de las obsesiones que, como vimos más arriba, germinan en la niñez, a las que la poeta vuelve poemario tras

poemario: recuérdese la imagen de la concha del caracol (véase Caballero 2009). Así es que la desdicha «ampara» muchas otras obsesiones, que son las que dan esa coherencia y continuidad a la obra garcíavaldesiana, empezando por ella misma. Al mismo tiempo, «abre / un ojo grande» (vv. 6-7), lo que podemos entender en un doble sentido: por un lado, en tanto que la desdicha nos hace estar alerta, multiplica la atención, y por otro lado, en tanto que, como venimos comprobando, potencia la hermosura de que se ve. No en vano, tras el recordatorio de la vida «de prestado» (v. 4), aparece el contrapunto del color intenso, las «huertas / con flores» y la «pulpa roja» (vv. 7-8), balanceadas de nuevo con la amenaza de las «tablas / desportilladas» (vv. 9-10). En definitiva, un ojo bien abierto a lo bello, sin que ello implique cerrar el otro al pozo de la pesadumbre y la miseria constitutivas.

Es decir, partiendo de lo que hay: la desdicha, la enfermedad, la rutina y el sufrimiento, la pobreza, el frío, todas las cosas negativas que podemos pensar de la vida humana, y más en el mundo contemporáneo, especialmente duro y difícil; teniendo todo eso presente, decir, a pesar de todo: «el mundo es un jardín», yuxtaponiendo esa hermosura, y la capacidad de generar que tiene esa imagen, a todo lo otro. En realidad, ésa es la frase que le dicen los animales a Zaratustra cuando está convaleciente: «ven, el mundo te espera como un jardín», que se une con el profundo dolor del que viene el personaje (García Valdés en Ramón 2010: 70).

Nótese que, en la enumeración que inicia este fragmento, la poeta repite una operación que ya ha llevado a cabo en otros textos al distinguir la desdicha de toda una serie de elementos —aquí, «la enfermedad, la rutina y el sufrimiento, la pobreza, el frío»— con los que no se podría identificar, si bien de alguna manera también la integran o, al menos, como ya vimos ha sugerido Jiménez Heffernan (2019a y b), la acentúan, «y más en el mundo contemporáneo, especialmente duro y difícil». A todo ello, García Valdés opone una idea contenida en un sintagma clave que ha tomado del *Así habló Zaratustra* nietzscheano y que ha dado título incluso a varias antologías de su obra —lo cual da la medida de su relevancia—: «el mundo es un jardín».

Si prestamos atención, advertimos que la poeta no *opone* realmente la hermosura del mundo a la desdicha, sino que los reconoce como el haz y el envés de una misma realidad, las dos caras de la moneda; de ahí que esa declaración de que «el mundo es un jardín» no acabe con el «profundo dolor» de Zaratrusta, sino que se le «*une*» (García Valdés 2009d, cursiva mía). Es decir, más que una oposición (porque no la hay o no exactamente), su discurso se decanta por una dinámica de yuxtaposición que expone con más justeza la quizás insólita, pero no por ello menos común relación que se establece entre ese binomio; relación que, de hecho, la propia autora ha explicitado —«*yuxtaponiendo* esa hermosura, y la capacidad de generar que tiene esa imagen, a todo lo otro» (en Ramón 2010: 70, cursiva mía)—. Literalmente, la ecuación quedaría en algo así como: *desdicha*, «*el mundo es un jardín*». Nada tiene que ver esta declaración de un estado de cosas, con el juicio o valoración que implicaría el mero añadido de un *pero*, o un *sin embargo*.

En su tesis doctoral, Miriam Sánchez Moreiras (2009) propone una lectura de *ella, los pájaros* que guarda evidentes concomitancias con lo que vengo presentando. Para esta autora, el recurso a la yuxtaposición contiene una nueva episteme, no es sino la plasmación de una dialéctica afirmacionista (Alain Badiou)⁴³ irresoluble y ajena a jerarquizaciones que se expresa ya desde el propio título del poemario: «al lugar anímico de la pesadumbre [...] *se yuxtaponen* el lugar de la dicha [...] Pesadumbre y dicha, muerte y vida, cuerpo de muerte y cuerpo glorioso; o bien: *ella, los pájaros*» (2009: 147, cursiva mía, véase también 2009: 130, 133, 153).⁴⁴ Al fin y al

⁴³ «Éste es el reto de la nueva dialéctica: afirmar la existencia simultánea de dos términos incompatible [sic] sin que la existencia de uno suponga la negación del otro, la hegemonía de uno sobre el otro; así funciona la dialéctica afirmacionista de Badiou» (Sánchez 2009: 173). Esta dialéctica determina la posibilidad de conocimiento poético en García Valdés, en consonancia con una nueva episteme ajena a una verdad única y trascendente (véase 2009: 20, 126).

⁴⁴ «La puesta en evidencia de lo real, de la condición de muerte que lo caracteriza, de su tristeza “que forma parte del ser” es la condición previa (la operación previa) a la afirmación de la vida» (Sánchez 2009: 137). También Sharon Keefe Ugalde localiza esta tensión irresoluble en los contrastes entre el asombro de la vida y la conciencia de muerte o la inestabilidad y el ansia de fijeza del lenguaje (2012: 288-289).

cabo, no es casual que esta autora se haya referido a esta obra como poesía de la intemperie y que hable de pesadumbre, dos términos que, como se vio más arriba, podríamos identificar con el de desdicha. Con todo, lo que Sánchez Moreiras aplica a un poemario concreto, identificando la intemperie con la muerte de la madre, se extiende por toda una trayectoria poética, como vengo demostrando en estas páginas.

Véanse, si no, las palabras que García Valdés dedica, en el apéndice *De la escritura*, incluido en *Esa polilla que delante de mí revolotea*, al título del que, por entonces, era su último poemario publicado, *Y todos estábamos vivos*: «el título del libro es como un móvil, una escultura o enunciado móvil. Tiene algo de pirueta o de broma, irrealidad y celebración, pero también aspereza, roce, pesadumbre» (2008a: 442). Vuelven a aparecer las dos caras de la moneda, la «broma, irrealidad y celebración», opuestas aunque inseparables de la «aspereza, roce, pesadumbre»; todo reunido en ese título, y se podría entender que, en consecuencia, en el poemario en cuestión. Más adelante, sigue:

Aquellas palabras del Libro de Job, «y no me vieran ojos» («¿Por qué me sacaste de la matriz? Habría yo expirado, y no me vieran ojos.») / y el título, *Y todos estábamos vivos*, / los dos lugares anímicos: está la dicha del aire —del aire en el aire, del aire en la piel— y lo irreal (el lugar desde el que se mira) de esa dicha; y está la negrura de la cueva, la densidad de una pesadumbre sin raíz; / en el poema habla quien se acercó a la muerte: la dicha entonces de la paulatina naturalidad de la vida, / y, a la vez, la bullente penumbra de esa proximidad (García Valdés 2008a: 442).

He aquí de nuevo esa duplicidad, esta vez englobada como «los dos lugares anímicos» —quizás esta sea una buena etiqueta o categoría para la desdicha—. Por un lado, «la dicha del aire», dada por algo tan modesto y, sobre todo, tan común como casi inadvertido, como el roce «del aire en la piel». A esto se le añade «lo irreal (el lugar desde el que se mira) de esa dicha», la irrealidad impresa por la huella de la muerte. En un fragmento ya citado de *De ir y venir*, la poeta no habla de irrealidad, sino de una sensación igualmente próxima, «extraña intensidad» (2009d: 17); sea como fuere, queda claro que la desdicha determina la forma de mirar dando lugar

a una percepción diferente, cuya especificidad consiste en estar impregnada ya de extrañamiento, ya de irrealidad, términos, en el fondo, intercambiables.

El otro «lugar anímico» es la desdicha, plasmada en la cita del Libro de Job que expresa el dolor que supone simplemente el hecho de existir y que se asimila a «la negrura de la cueva, la densidad de una pesadumbre sin raíz» (2008a: 442). Más allá de la primera imagen, relativamente convencional, el último sintagma de la cita nos habla de la desdicha como una raíz sin raíz. Su origen se localiza en ese «atrás» un tanto indefinido que ya hemos contemplado; sin embargo, no tiene motivo aparente, no surge por algo concreto. Al fin y al cabo, la existencia constituye su punto de partida —recordemos la cita de John Donne (véase García Valdés 2009d: 11) en la que la desdicha es el «centro»—, o lo que es lo mismo, aquí decir existencia equivale a decir desdicha.

Esta forma de concebir la existencia queda reflejada en la gran mayoría de textos garciavaldesianos, y no exclusivamente en su poesía. Al principio de este capítulo mencioné de qué manera la desdicha influía no solo en la creación, sino en su modo de recepción, y aludía al ejemplo de su lectura de las *Soledades* gongorinas. En ellas ve esta duplicidad, «la desdicha, el desarraigo o la muerte», por un lado, y «lo gozoso», «la bondad» (1999b: 44-45), el «consuelo» proporcionado por una «hermosura del mundo» que se sabe «exterior, libre y ajena» (1999b: 44), por otro. Ahora, aclara que no hay nada que nos permita inclinarnos por uno u otro componente de la ecuación: «la tensión entre sombra y luz, entre esplendor y ruina conserva toda su fuerza impidiendo que la balanza se incline y proporcione un mensaje de fácil descodificación» (1999b: 45). Los mismos derroteros toma su lectura del *Lenz*, de George Büchner:

Esa es la vertiginosa dinámica del relato: en la inquietud se abren claros de afectiva experiencia religiosa, con una luz diáfana y llena de dulzura; las lágrimas embriagan entonces el corazón del personaje y le aportan reparación y consuelo; hasta que de nuevo la aspereza y la zozobra lo controlan todo y el abismo sin fondo recupera la escena. De poco sirve que a esa fluctuación del espíritu, cada vez más acelerada hacia la pendiente oscura, se le pueda dar un

nombre científico; ni reconocer ese vacío y una progresiva conciencia atea como la que será nuestra condición contemporánea. Importa la hermosura y la extraordinaria viveza de las descripciones, la relación con la naturaleza como el correlato de la intimidad más insobornable, y la expresividad y el grado de implicación que logra en quien lee, tanto en la armonía envidiable como en la inquietud. En *Lenz* se hace movimiento y relato nuestra *desorientación*, una muy aguda forma de percibir el arte, la escritura en su vínculo doloroso con la vida (2017b: 21-22, cursiva de la autora).

Pero no solo la literatura pasa por este filtro; también la pintura adquiere estos tintes, se contempla desde este mismo lugar. Así dos poemas de *confía en la gracia*, en los que una escultura de «la reina / de hermoso cuello de algunos siglos / antes» (vv. 5-7), Hemma von Altdorf («era el Danubio y a lo lejos la isla», 2020a: 81), y la écfrasis de un retrato de Mariana de Austria («la reina Mariana es real pero tiene bucles», 2020a: 129)⁴⁵ extraen de ellas la viva imagen de la hermosura y la desdicha: «es tal vez la hermosura ese gesto / del cuello, un rostro oval, era también / desdicha» (2020a: 81, vv. 7-9), «no es blanda la desdicha, los versos / y el gesto de aquel cuello lo sabían» (vv. 17-18).⁴⁶

Las similitudes entre la pugna (no necesariamente excluyente) que protagoniza buena parte de *El nacimiento de la tragedia* y la que García Valdés describe en los poemas y fragmentos que acabamos de leer parecen evidentes. Dice la poeta que la respuesta de Sileno a Midas que leíamos más arriba resume lo que es la tragedia; como el propio título de su obra sugiere, Nietzsche trata de explicar por qué surge ese género dramático precisamente en la etapa más esplendorosa de la sociedad griega (recuérdese la otra parte del título de la obra, *Helenismo y pesimismo*). Como es sabido, encuentra la respuesta en la fusión de dos impulsos artísticos en pugna constante,

⁴⁵ Probablemente alude a alguno de los retratos de la reina (1634-1696) pintados por Diego Velázquez.

⁴⁶ Garcilaso funciona como insólito engarce entre ambos poemas: en el primero se hace referencia a su exilio en una isla del Danubio, con la posibilidad de que también el poeta áureo contemplase la estatua de Hemma von Altdorf en la abadía de Sankt Emmeram. En el segundo, «el enhiesto diría / cuello breve» (vv. 4-5) es un recuerdo de su célebre soneto XXIII.

personificados en las divinidades de Apolo y Dioniso: lo apolíneo, vinculado con el orden y la belleza, así como con las artes figurativas, en general, y lo dionisiaco, asimilado a la música, así como vehículo y contenedor de un conocimiento terrible sobre la existencia. De hecho, Nietzsche introduce el episodio de Sileno y Midas citado más arriba para advertir lo que se esconde tras la exuberancia y el arrollador vitalismo de la cultura griega del momento, que habría emergido, contra todo pronóstico, como respuesta a la revelación del sufrimiento humano esencial contenido en la verdad dionisiaca; asegura, incluso, que los griegos tuvieron que crear el panteón olímpico para poder seguir viviendo: «el griego conocía y sentía los estremecimientos y horrores de la existencia; para poder vivir tuvo que colocar delante el brillante nacimiento onírico de los Olímpicos» (Nietzsche 2011: 35).

Desdicha e impulso dionisiaco se alinean de la misma forma que ese sintagma «el mundo es un jardín» parece encontrar paralelo en el impulso apolíneo. En otras palabras, la revelación dionisiaca bien podría corresponderse con la desdicha y la conciencia de finitud, mientras que, por su parte, el reconocimiento de la hermosura del mundo y la necesidad de la misma emparenta más bien con la tendencia apolínea. Los puntos de enlace no terminan ahí. La mutua exigencia que define el vínculo entre Dioniso y Apolo se encuentra también en el discurso de García Valdés: la muerte y la desdicha, a pesar de todo, no solo permiten sentir igualmente la hermosura del mundo, sino que además la intensifican haciendo que se perciba con especial nitidez. Quizás, siendo más exactos, la identificación sea más justa aplicada a la noción de *impulso* en sí y no tanto en relación a lo que moviliza. Quiero decir, no se trata de que todo aquello que conforma la belleza del mundo sea lo apolíneo, sino que la capacidad o incluso la necesidad de percibirla es lo apolíneo en la misma medida que la tendencia hacia la desdicha conformaría el impulso dionisiaco.⁴⁷

⁴⁷ Valeria Guzmán advierte en una nota de su tesis de maestría que, en principio, su intención era trabajar sobre estas nociones nietzscheanas, con una interesante hipótesis: «la propuesta de lectura era que los aspectos de la poesía de García Valdés que hablan sobre lo

Nombrar mas no decir: que pasen una a una
cuentas sin término, madera
dulce, fósiles huellas del mundo: duramos
menos que un árbol, más que una mariposa, tanto
como una urraca: huesos incinerados, cerro
de greda. Es tu turno, agita
el dado y tíralo, objetos crecen, aletazos
de milano encerrado; así se hace
más apetecible y rubia la cerveza, más
gruesos los palos de esta silla, las hojas
del geranio más suaves y rizadas y olorosas:
el mundo es fantasmal y está vivo, retícula
de manchas y poros en la piel; todo
cuando atardece se dora con la luz, en ella
escucho aquel dibujo negro, blanco, verde
y azul tornasolado de la urraca, ya entonces
junto a la casa era así. Sobre lo que remueve,
sobre lo que se inclina busca
flores espigadas de tierras de maíz,
a mar de oro raíz de sombra.

En realidad, este poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 223) dedicado a Javier Fernández de Molina incide en las mismas cuestiones que vengo resaltando, la intensidad que cobra la vida cuando se tiene conciencia del lugar que se ocupa en ella. La voz lírica lleva a cabo un necesario ejercicio de ubicación, contextualización y distanciamiento en los primeros seis versos, en los que «el tiempo del ser humano se relativiza en el momento en que lo concebimos como una medida integrada en un contexto biológico más amplio» (Fernández Castillo 2018: 274). En otras palabras, se sitúa adoptando una vara de medir más integradora, sobre cuya configuración hablaremos más adelante. Asimismo, las «fósiles huellas del mundo» (v. 3) recuerdan que otros han pasado antes, y otros vendrán cuando uno no esté, mientras el mundo seguirá ahí; en resumen, nos enfrentan con la muerte implacable. En efecto, parte de esa toma de perspectiva consiste en cobrar conciencia de lo azaroso de la existencia: «Es tu turno, agita / el dado y tíralo» (vv. 6-7).

externo (las descripciones de paisajes o circunstancias) correspondían a lo apolíneo, y los que vienen de los pensamientos y la vida interior, a lo dionisíaco» (2021: 6).

Son la necesidad de esa escritura y una rara transparencia las que dan a los textos su naturaleza cristalina e hiriente, a la que sólo se llega por despojamiento, por tener que mirar cara a cara los días que se van, disfrutarlos, saborearlos sabiendo que ese pájaro, esa taza de té, esa luz se desliza hacia lo último (García Valdés 2008a: 429).

Asumir lo aleatorio y caduco, ganar con ello en intensidad de lo que hay, que las cosas *sean*, crezcan ante nuestros ojos (v. 7); «así se hace / más apetecible y rubia la cerveza, más / gruesos los palos de esta silla, las hojas / del geranio más suaves y rizadas y olorosas» (vv. 8-11). Pero para ello, no se puede olvidar la ecuación final, síntesis de una convicción determinante que podría haber dado título a este apartado: «a mar de oro raíz de sombra» (v. 20).

3.4. Lo neutro y la gracia

«Sí. Tener presente la vida, es decir, el desasosiego, la aspereza y la enfermedad, el sufrimiento, la rutina y lo desabrido, la pobreza, el frío... Y desde ahí, decir: el mundo es un jardín» (García Valdés 2009d: 32, cursiva mía). Desde luego, tal planteamiento no parece fácil: son muchos los obstáculos que se empeñan en ocultar o disminuir ese jardín. La clave está en disponer de otra mirada sobre los mismos. La conciencia de la desdicha, de la muerte y de todo lo demás, lejos de imposibilitar el acceso a la hermosura del mundo, proporciona un cierto anclaje, una sujeción. A esa conclusión llegó Tania Favela en su ensayo sobre García Valdés, en donde afirma que el poema muestra «lo implacable de la vida, su dureza» (2019: 97), para «ver, entonces, lo terrible y lo hermoso con precisión, sin sentimentalismo alguno, sin blanduras» (2019: 98). Me interesa insistir en este punto porque es fundamental para entender el funcionamiento de esta raíz poética: no entra en las intenciones de la poeta enmudecer todo eso. «Escuchar la sombra, / como un ovillo, escuchar la sombra», dice ya uno de los primeros poemas de García Valdés, de *La caída de Ícaro* (2008a: 44, vv. 1-2). Esto es, según Ingeborg Bachmann, la responsabilidad del escritor: no hacer oídos sordos a una realidad dolorosa sino mostrarla, «abrir los ojos» al

sufrimiento, pues «ese dolor secreto nos vuelve sensibles a la experiencia, sobre todo a la de la verdad» (2012: 113). Este discurso va de la mano de un posicionamiento se podría decir que ético, incluso político:

Le parecía que en esa escucha había aún una actitud política, que la poesía escrita desde ahí guardaba su carga política, como si al leerla desembarcara con ella una respuesta a una pregunta no formulada, la vieja pregunta sobre cómo vivir. Le parecía que en los poemas teje la vida, que son lo que queda de su ir y venir, que quien escribe va dejando en las palabras, en su materialidad obstinada, sus propias señales (García Valdés 2009d: 32).

La escritura, la poesía, es a la vez reflejo y parte de un trabajo sobre uno mismo, con uno mismo, que es lo que, según García Valdés, hace que la vida, a pesar de todo el sufrimiento que conlleva, a pesar de la desdicha y de la muerte, merezca la pena ser vivida. Un trabajo que apunta hacia el *quid* de todo, «la vieja pregunta sobre cómo vivir», sintética guía de una ambición existencial. Esa noción de trabajo es precisamente el centro del ensayo de Jérôme Thélot titulado *Le travail vivant de la poésie*, en el que se desarrollan algunas ideas cercanas a esta forma de plantearse la creación poética.

Le «travail vivant» [término tomado de Marx], c'est la mise en œuvre effective des forces créatrices de l'individu réel, c'est l'accomplissement de ces forces en tant qu'éprouvées affectivement, et c'est le mouvement des facultés physiques et intellectuelles s'exerçant sur une matière, de telle sorte que soit donnée à celle-ci *une forme utile à la vie* (2013: 17, cursiva mía).

El francés concibe la escritura de poesía como un trabajo (partiendo del hecho de que muchos poetas y artistas utilizan ese preciso término para referirse a su labor y a su obra) y propone que, además, los poemas resultantes de dicho trabajo «réciproquement *nous* travaillent» (2013: 14, cursiva del autor), es decir, que tiene lugar una suerte de retroalimentación: el poeta trabaja el poema y viceversa. Así, el «rendre à ma vie sa hauteur inévaluable» del poeta francés Joë Bousquet conforma la finalidad de su particular tarea, que Thélot califica de «l'acte *éthique* par excellence» (2013: 22, cursiva del autor). Este motor personal y existencial sería precisamente lo que distingue a la poesía de la literatura, que para Thélot no son

identificables, ni la una abarca a la otra: «la poésie n'est pas la littérature en ce qu'elle est d'abord non pas une écriture, mais ce travail: un ressaisissement de la vie pour elle-même, une reprise par la vie de son propre absolu» (2013: 22). Algo de todo esto encontramos también en García Valdés:

Yo digo a veces que un poema es un lugar raro donde se guarda la vida; y es cierto, la vida merece más la pena si hacemos en ella una especie de trabajo sobre nosotros mismos; un trabajo de tomarnos en serio, de crecer espiritualmente. Los poemas son en cierto modo el resultado de ese trabajo, donde se deposita ese trabajo. El mundo, que es muy hermoso, lo que te ocurre, la luz, el campo, la pena, los sueños, la desdicha... forman parte de ese trabajo, de ese depósito de palabras y vida que teje el poema (García Valdés en Fabrellas 2018).

Los poemas de García Valdés hacen aflorar ese laborarse, nos lo muestran, y al mismo tiempo son la viva materialización del mismo, forman parte esencial de él y de su resultado, mostrando el proceso en cada una de sus idas y venidas. En él, como ya hemos visto, la muerte juega un papel incuestionable: «la muerte trabaja, lo mismo que la vida va trabajando la relación que cada uno mantiene consigo mismo. En cierto modo, la poesía es un ir dando cuenta de ese trabajo» (García Valdés 2012e: 237). Y los lectores lo percibimos, apreciamos los matices, los vericuetos, los logros y las dificultades de esta tarea.

En una entrevista muy reciente, y a propósito de este tema, Bernardo Álvarez le pregunta a la poeta si para ella la poesía, o el arte en general, proporcionan «una forma de construir una religiosidad sin Dios» (2021), a lo que García Valdés responde afirmativamente, aunque, alejándose del terreno religioso —la poeta se ha situado, como mucho, en el agnosticismo (2001c: 24)—, prefiere hablar de «una vida del espíritu» que identifica con lo que Nietzsche (más concretamente, en *La ciencia jovial*) llamó un «arte monológico», definido por una «soledad radical», frente a un «arte de testigos» como el de quien escribiese desde la fe, por ejemplo (véase Álvarez 2021). En efecto, el poeta, por lo menos tal y como parece entenderlo García Valdés, no tiene a nadie —una comunidad, una

referencia, una autoridad— a quien rendir cuentas ni un dogma establecido que cumplir a rajatabla; lo suyo es, de nuevo, «una plegaria a un dios que no hay». El camino se va construyendo, virando y decidiéndose con el tiempo, y el único testigo de este proceso es uno mismo: de ahí la intransitividad desde la que esta poeta entiende su labor, a la que volveremos más tarde. Un proyecto vital en toda regla en el que aprender a lidiar con la desdicha, en resumidas cuentas, la pregunta sobre el cómo vivir, ocupa un lugar destacado, pues todo converge en ello. Los poemas indagan en esa pregunta, desde los primerísimos hasta los últimos y más recientes, como comprobaremos en las siguientes páginas. Ese proceso no se manifiesta en giros sorprendentes, es decir, no se produce una evolución en forma de radicales cambios de postura, sino en un progresivo y continuado rumiar, labrar una convicción de enorme envergadura, y hacerlo a conciencia.

para poder vivir, fue su respuesta y
percibió el ahogo
 guarda los días, los días
de guardar, movía la yema
del pulgar sobre el papel como una zarpa
jugando, enronquecida
respiración
 la mañana, desde el coche
las montañas, los sucesivos planos
entre la niebla y el sol, parecía el paisaje
de un film japonés, no de Ozu desde luego
no de Ozu, la felicidad requiere
un esfuerzo, tal vez el primer año
no se consigue ni el segundo, a veces
hacen falta cinco, a veces diez, un esfuerzo
en el que persistir, la vida breve

(*Lo solo del animal*, 2012a: 33)

Aunque la felicidad no sea quizás el nombre más exacto para el propósito de ese trabajo vital que García Valdés entabla consigo misma, el tono de este poema —«para poder vivir»— y su advertencia del necesario «esfuerzo / en el que persistir» (vv. 13-14) le tienden un lazo. En realidad, los consejos sobre la felicidad están tomados de una película del cineasta japonés Yasujirō Ozu, *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949). Más

concretamente, de una poderosa escena próxima al desenlace, en la que el padre de la protagonista, Noriko, le aconseja sobre su futuro matrimonio, la paciencia y el empeño que hay que invertir para llegar a buen puerto (vv. 10-13).⁴⁸ Claro que, si dejamos a un lado el éxito conyugal, como hace el poema al apropiarse de las palabras del filme, estas toman una aplicación mucho más general. Aceptar por igual la desdicha y que «el mundo es un jardín», hacer de la propia vida un trayecto satisfactorio no es algo que se consiga de la noche a la mañana: como la felicidad en la película de Ozu, requiere también un esfuerzo continuado, obstinado, del que algunos poemas de García Valdés han dejado constancia. Veamos, entonces, en qué consiste.

Ya que la noción barthesiana de lo neutro es central en esta investigación, no querría dejar de lado la particular aplicación de la misma en lo relativo a este punto, que intentaré desgranar rápidamente. En los preliminares de *Lo neutro*, Barthes aclara que su deseo homónimo integra también «una introducción al vivir, una guía de vida (proyecto ético)» (2004a: 56). Esta se regiría por el principio que ya citamos más arriba, desbaratar el paradigma (2004a: 52), y para ello, Barthes propone un método, prestar atención al matiz (2004a: 52, 56). Como veremos más adelante, para el semiólogo francés dicho matiz conforma un mecanismo eficaz ante la arrogancia inherente al discurso (2004a: 186), en tanto que apunta a la diferencia, por mínima que sea, frente a los extremos del paradigma y su tendencia a la estandarización. Este proceder sutil y vigilante orienta su exposición de principio a fin, pero pretende a la vez regir con ello su día a día, adoptar una disposición abierta a percibir la diferencia sin despreciarla frente al paradigma que la subestima y la ahoga, que engaña al ocultarla bajo los extremos. Acoger la gradación, los estadios

⁴⁸ «Es posible que el matrimonio no signifique la felicidad desde el principio. No hay que esperar una felicidad tan inmediata, a veces lleva algún tiempo. No hay que esperar encontrar la verdadera felicidad, hay que trabajar por ella, esforzarse por merecerla. El matrimonio no es la felicidad, lo es la creación de una nueva vida juntos, de un nuevo hogar, el vuestro, esa es la felicidad. Puede que tardes un año en alcanzarla, o quizá dos, o cinco o diez. La felicidad solo se logra a través del esfuerzo» (Ozu 1949: 1:33:25-1:34:10).

intermedios, el *muaré*;⁴⁹ en definitiva, abandonar los juicios y las actitudes de brocha gorda tanto en la escritura como en la propia experiencia.

Se puede anotar aún otra razón que lleva a Barthes a desear lo neutro, que explica lo que introduce en los preliminares como su «manera de buscar —libremente— mi propio estilo de presencia en las luchas de mi tiempo» (2004a: 53): su afán de huir de la elección, de todo posicionamiento fijo.⁵⁰ El semiólogo encuentra que la sociedad contemporánea exige insistente y agresivamente tomar posición y mostrar vivo interés por todo. Sobre quien detenta el estatus de intelectual se redobra la demanda, conminado a tener una opinión sobre cualquier cosa, a menudo con la intención de obligarlo a significarse públicamente (2004a: 269). El progresivo aumento de la información empeoraría la situación en tanto que, para Barthes, supone menos conocimiento (por inabarcable), con lo cual la opinión, el posicionamiento en que deriva, deviene «más parcial (terrorista, dogmática)» (2004a: 269). Con todo y con ello, el «no sé», la respuesta desplazada que Barthes reivindica con plena conciencia y responsabilidad, ni siquiera se contempla como una opción, pues parece que no ha lugar negar la respuesta a cualquier pregunta, es «escandaloso como una expresión agramatical: no forma parte de la lengua del discurso» (2004a: 270). En el fondo, lo que Barthes desea, el neutro experiencial que ambiciona, supondría escapar de condicionamientos sociales, de reglas no escritas que se siente obligado a seguir pero que íntimamente rechaza; sustraerse de la sociedad que le violenta y de la que, a no ser que recurra a salidas radicales como la vida eremita —no en vano una de las figuras de lo neutro es el retiro (véase 2004a: 195-210)—, no podría escapar (véase 2004a: 271).

A esta disposición vital de lo neutro queda aún algo que añadir. Justo antes de empezar con la exposición de las figuras, movido por

⁴⁹ «Lo Neutro es el *muaré*: lo que cambia finalmente de aspecto, quizá de sentido, según la inclinación de la mirada del sujeto», «este espacio totalmente y como exhaustivamente matizado es el *muaré*» (Barthes 2004a: 101).

⁵⁰ Lo comenta al final de la figura de la fatiga (Barthes 2004a: 64) y en la del *donner congé* (2004a: 269-272).

circunstancias personales —el duelo por el fallecimiento de su madre— Barthes distingue dos neutros: el primero de ellos es aquel que, desde que surgió la idea del curso, se erigió en su motivo central, «la diferencia que separa el querer-vivir del querer-asir: el querer-vivir es entonces reconocido como la trascendencia del querer-asir, la deriva lejos de la arrogancia» (2004a: 59). El «querer-vivir», la salida del paradigma y de los conflictos, una especie de deseo intransitivo, despojado, que abandona la pretensión de dominio («querer-asir»): la apuesta por *vivir* frente a *vivir-para*. Por su parte, la segunda e implícita noción de lo neutro consiste en «esa distancia difícil, increíblemente fuerte y casi impensable» (2004a: 60) entre el ya mencionado querer-vivir y la «vitalidad desesperada» de Pasolini, «el odio a la muerte» (2004a: 60). Ese matiz distintivo tiene su origen en un sentimiento, independiente de creencias religiosas, de disconformidad ante la coexistencia de amor y muerte. «Lo Neutro es el *No* irreductible: un *No* como suspendido ante la dureza de la fe y de la certidumbre, e incorruptible por una y por otra» (2004a: 60, cursivas del autor). La vitalidad desesperada se descompensa hacia la certeza de la muerte definitiva, mientras que el querer-vivir mantiene el equilibrio —podemos entender que no sin esfuerzo— entre dos arrogancias; la fe y la certidumbre lo son por cuanto creen saber, poseer la verdad. En lo neutro quizás radique el impulso hacia una *vita nuova* a la que, con la inspiración directa de Dante —«*Nel mezzo del camin di nostra vita...*» (véase 2021: 400, también 2004a: 206-210)— y guiada por estos principios, Barthes reconoció aspirar.

3.4.1. *El buen medio*

Lo neutro contemplado por García Valdés cuenta también con esta doble dimensión escritural y vital, ese trabajo consigo misma quizás asimilable al «querer-vivir» barthesiano, que ha desgranado a propósito de la poesía de José-Miguel Ullán (2011, 2012e). La lectura de los textos del salmantino suscitaría «la perturbación de lo neutro» (García Valdés 2012e:

240), aludiendo con ello a algo que acompaña lo escrito, de donde surge.⁵¹ Aparte de la obligada alusión a Barthes, García Valdés se refiere a lo neutro como «un buen *término medio*», «una buena distancia» (2012e: 241, cursivas de la autora), apoyándose en la ironía kierkegaardiana y en el *mesótes* aristotélico:

Así, para Aristóteles, esa buena mediación, que no desconoce las posiciones enfrentadas, no se refería a la cosa, sino que era relativa a nosotros; por ejemplo, entre el miedo y la temeridad, sería el valor; entre prodigalidad y tacañería, el buen medio sería el de la generosidad (2012e: 241).

Esa «buena mediación» requiere del matiz que Barthes reclama para sí, la capacidad de ver, de pensar, más allá del binarismo: para encontrar lo que media «entre prodigalidad y tacañería», «entre el miedo y la temeridad» se necesita una mirada entrenada en la sutileza, que perciba la particularidad que deshace el falso sinónimo. No se trata de que no existan o se ignoren los extremos, sino más bien de huir de ellos, rescatar lo que queda oscurecido bajo el dominio de la generalidad. De este modo, lo neutro no está tanto en las cosas como en la manera de acercarse a las mismas, quizás esa «mirada oblicua» con la que Barthes se propone contemplar sus figuras de lo neutro (2004a: 56).

Estar bien, temperatura que toma
como pauta la fría y húmeda
de la tierra, del humus
o mantillo; consiste en caldear
la casa hasta que el frío
en las paredes de piedra y tierra y cal
retroceda, que las sábanas reduzcan
el espasmo de estar aún mojadas y la espalda
no avise, que el pulmón no se haga sentir,
el bienestar consiste en no sentir, y sentirse
de ese modo bien.

Observar el gesto
de quien se acerca al radiador dejando fuera
por el momento la intemperie, guardar

⁵¹ «Personalmente, para mi propia escritura, me interesa más [la obra de José-Miguel Ullán] como posición vital, como raíz de la escritura, que como obra poética, aunque esta me guste muchísimo y me parezca de primer orden» (García Valdés en Marinas 2014: 41).

conciencia, saber que todo es
por el momento. No ser quien dice:
yo no tengo recuerdos, era una niña campesina,
estudiar, segar hierba, pero no lo recuerdo,
es algo físico, no está, vivo ahora
tres días en Madrid y el resto
en Bilbao, me organizo, trabajo mucho.
Palabras de la prensa, sonrisa de leve
desafío, pedir guardar memoria, no
perder conciencia del frío que hace.

Este poema de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 355) examina ese «buen término medio» en una doble vertiente: aplicado, por un lado, a una realidad física, y por otro, a un comportamiento, una praxis vital. En consecuencia, se podría dividir el poema en dos partes: la primera abarca los once primeros versos, y la segunda, los restantes, con unos cinco versos de transición y enlace entre ambas. El verso once, truncado, marca visualmente el corte.

Hasta el undécimo verso, se describe lo que es «estar bien» como una cuestión de temperatura: «consiste en caldear / la casa hasta que el frío / en las paredes de piedra y tierra y cal / retroceda, que las sábanas reduzcan / el espasmo de estar aún mojadas y la espalda / no avise, que el pulmón no se haga sentir» (vv. 4-9). Se trata de ir haciendo desaparecer el frío y la humedad, no de substituirlos por el calor; por tanto, ni un extremo ni el otro, sino una temperatura intermedia que no se haga notar, pues «el bienestar consiste en no sentir, y sentirse / de ese modo bien» (vv. 10-11): el buen medio, lo neutro. Conviene tener presente, además, que ese bienestar solo se entiende desde el frío, es «temperatura que toma / como pauta la fría y húmeda / de la tierra, del humus / o mantillo» (vv. 1-4).

El desvío de los siguientes versos no parece guardar relación alguna con los anteriores: «[...] No ser quien dice: / yo no tengo recuerdos, era una niña campesina, / estudiar, segar hierba, pero no lo recuerdo, / es algo físico, no está, vivo ahora / tres días en Madrid y el resto / en Bilbao, me organizo, trabajo mucho. / Palabras de la prensa, sonrisa de leve / desafío [...]» (vv. 16-23). Podríamos estar ante la reproducción de fragmentos de una entrevista («palabras de la prensa») en la que se confrontan presente y

pasado, una vida ajetreteada en grandes ciudades con una infancia rural de la que, al parecer, la entrevistada no recuerda nada, sino que, más bien, se habría convertido en una manifestación del cuerpo, algo que se puede sentir más que recordar («es algo físico»). Sin embargo, ¿cómo entender la negativa del sujeto lírico a identificarse con quien pronuncia esas palabras?

En realidad, la clave nos la dan tanto los versos finales como los que median entre ambos fragmentos. El poema termina con una invitación a «[...] pedir guardar memoria, no / perder conciencia del frío que hace» (vv. 23-24), máxima que da unidad al conjunto y que conecta claramente con los versos que unen una parte y otra: «Observar el gesto / de quien se acerca al radiador dejando fuera / por el momento la intemperie, guardar / conciencia, saber que todo es / por el momento» (vv. 12-16). Aplicado a la primera parte, el sentido parece inmediato: es necesario recordar que al instante de bienestar le precede el frío. Pero igual de evidente parece que la literalidad de la sentencia demanda una lectura de otro orden, indudable a la vista de los versos que le siguen. El «pedir guardar memoria» tropieza con la insistencia en la falta de recuerdos de la niñez («yo no tengo recuerdos», «pero no lo recuerdo», «no está»); sin embargo, el recuerdo es sustituido por una sensación física, lo que nos lleva de nuevo a la primera parte del poema. Haber logrado una vida agradable, incluso próspera o acomodada (bienestar), no puede suponer el olvido de la dureza del pasado (el frío), ni de la fragilidad de esa prosperidad. Esto da sentido a la negativa, el no querer identificarse con quien habla de sí de esa manera, si bien ello se puede entender de varias formas.⁵² Una posibilidad apunta a la voluntad de disociar de uno mismo la figura pública, la que concede entrevistas (y podríamos añadir: publica, gana premios...) y responde a una imagen externa, creada; hilando un poco más fino, leeríamos incluso una advertencia ante los peligros de la *vanitas*, del calor de los halagos de una

⁵² «No ser quien dice» puede leerse como un rechazo a la lengua de uso en los medios, que puede mentir; sin embargo, el poema, como a menudo repite García Valdés, no miente nunca. En la misma línea, otra posible lectura es que, quizás, quien habla en el poema encuentra falso lo aseverado en la entrevista, de ahí la negativa a «ser quien dice» todo eso: no identificarse con quien parece desconocer el frío.

cierta fama o notoriedad, contra lo que conviene mantener la «buena distancia» (García Valdés 2012e: 241) que es lo neutro, que da una ajustada y matizada medida de las cosas. Pilar Yagüe lo ha condensado a la perfección: «porque estamos en situación de perenne desamparo, y no podemos olvidar que del desamparo partimos, aunque caldear la casa sea posible» (2009).

Pero la exposición de lo neutro en «De sus lenguas aéreas» (2012e) no termina ahí:

Un raro conocimiento práctico —hecho de reflexión y experiencia— que exige a un tiempo actividad y pasividad, y que conlleva una peculiar y frágil —propia, íntima— armonía. Plegarse no a la *hybris*, al exceso de que se impregna la visión trágica, no a la tensión insostenible que modernamente hace bascular el ego, sino atemperar los extremos en otras perspectivas, distanciarse mirando con la mirada benigna del humor (la distancia es el alma de la bondad, pensaba Simone Weil) (García Valdés 2012e: 241).

Lo neutro, una disciplina o «un raro conocimiento práctico» ni inmediato ni circunstancial, sino labrado —aunque con cierta dosis de pasividad, también: eso que va tomando forma por sí solo— en el tiempo, a lo largo de una vida, que implica repensar la relación con uno mismo hacia esa armonía «peculiar y frágil». «El deseo de lo neutro conlleva una actitud vital que implica suspensión del narcisismo; se apoya en modos de retención, de contención, en cierta reserva» (2012e: 241).⁵³ Lo neutro es también, por tanto, la práctica tenaz de la distancia de sí. Si el yo ocupa el centro, lo neutro se aleja, un temperamento egocéntrico nunca podrá llevarlo a la práctica. De ahí que la poeta hable de la fragilidad de la armonía conseguida, pues se sostiene amenazada por el ego que se resiste a apartarse, tentado a abandonarse a la *hybris*, que solo un arduo y prolongado ejercicio personal de contención puede mantener a raya.

⁵³ Encontramos una reflexión muy próxima en Jordi Doce: «saber vivir pasa por aceptar por igual ambas caras de la moneda, mirar de frente lo que la vida tiene de muerte y viceversa. Es un aprendizaje, un proceso gracias al cual disipamos los fantasmas castradores del narcisismo, esa insistencia nuestra en ser la medida de todas las cosas» (2013a: 156).

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explica la interdependencia de los impulsos apolíneo y dionisiaco, y advierte que, mientras que el primero exige «medida» y el «conocimiento de uno mismo», la «desmedida» y la «exagerada presunción del individuo» serían rasgos del segundo, personificado en la osadía de Prometeo y Edipo, entre otros (2011: 40-41). El comportamiento de ambos se reconoce como prototipo de *hybris*, concepto clave en la tragedia griega, sinónima de «exceso, desmedida, soberbia, transgresión u orgullo que atraen un castigo» (García Álvarez 2019). Traspasar la línea de lo que, como seres humanos, nos está reservado, pretender más (¿o menos?) de lo que se puede, «ir más allá de sí mismo, desconocer la condición humana era precisamente caer en *hybris*» (García Álvarez 2019).

Así, por ejemplo, «el desatino de no querer / morir» (vv. 7-8) enunciado en un poema de *confía en la gracia* (2020a: 47) es la máxima expresión de una *hybris* incapaz de asumir la propia finitud, unida a una desesperanzada plegaria por lo que se anhela y no puede ser: «si / la angustia aminorara, si el frío / y los animales del bosque, aquellos suyos, no / velaran, si hubiera un no pensar, un no sentir / benigno y luego nada» (vv. 10-14). Quizás desear un «no pensar», «no sentir», una «nada» sea también, de algún modo, una forma de *hybris*. Varios poemas de García Valdés reflejan esta «tensión insostenible» (2012e: 241) que se intenta aplacar, «atemperar», con esa disposición a lo neutro.

Este conocido temblor
de las hojas con la brisa y este verde
de abril como un vómito
en la luz. Suficientes
aún las antiguas palabras:
no percibe el cadáver
dulzura ni calor y sí, en cambio,
el silencio y el frío,
puesto que se percibe lo que se es.
Discontinua vivencia, *porque todas
aquí somos iguales*. Como mirlos
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro
intercambian sonidos:
acepta la vida, el acorchamiento

de la vida, desecha
la vieja hybris, nada
pierde quien muere, nada gana
tampoco. Es nítido
el sonido tras la lluvia,
se percibe ahora el tren
con violencia veloz, el obsesivo
zureo de palomas.

Mariano Peyrou ha llamado la atención sobre la construcción por «montaje» de este poema de *caza nocturna* (2008a: 137)⁵⁴: una yuxtaposición de cinco fragmentos (uno por cada punto) aparentemente inconexos en una lógica «discontinua», como parece indicar el propio texto en el décimo verso, en consonancia con el modo no lineal en que opera la percepción (Peyrou 2020: 97-99). Esta clase de saltos, de cambios repentinos y registros entreverados en forma de *collage*, incluso el paso de la descripción a un discurso distinto, de carácter más reflexivo, no son infrecuentes en esta poesía. Tan desconcertante como el hilo entre los fragmentos es el resultado de la depuración de algunas partes, incompletas y desprovistas de contexto. Véanse si no los versos 10-11: ¿cómo explicar esa relación de causalidad? ¿A qué *nosotras* remiten, quiénes o qué son «todas»? ¿En qué son «iguales»? ¿Cuál es su «aquí»? Habría que preguntarse también a qué responde el cambio tipográfico, que para Peyrou introduciría una voz o contexto distintos (2020: 98), pero que podría ser también una forma de dar énfasis. Las «antiguas palabras», ¿respecto a qué son «suficientes», y por qué «aún»? Por otra parte, ¿cuántas voces hay en el poema? Contamos una tercera persona singular, una primera plural y un imperativo de segunda singular que, siendo estrictos, podría ser también una tercera singular. Ahora, ¿son todas la misma o no?

⁵⁴ Mera curiosidad: este poema se ha antologado hasta la saciedad (localizo por lo menos diez publicaciones distintas): *Norte y Sur de la poesía iberoamericana* (1997: 346), *Ellas tienen la palabra* (1997: 138-139), *El último tercio de siglo* (1998: 434-435), el n° 47 de *Diario de Poesía* (1998j: 32), *Las ínsulas extrañas* (2002: 847), *Di yo, di tiempo* (2005: 120), *20 poetas españoles del siglo XX* (2008: 87), *El mundo es un jardín* (2009b), en el n° 6 de *Adarve* (2013d: 26) y *Hacia la nueva democracia* (2016: 406).

A pesar de estas dificultades, Peyrou advierte que, tras una primera lectura, se empieza a vislumbrar lo que une todos los fragmentos, sus relaciones; no obstante, considera que «la gracia está en no establecerlas; en captarlas de un modo más bien inconsciente; en verlas con el rabillo del “ojo de la mente”» (2020: 100). Intuir sin explicar, no determinar un sentido donde podría haber muchos más, también forma parte de la enseñanza de lo neutro.⁵⁵ Es cierto que, sea lo que sea lo que conecta el todo, no viene dado ni se nos ofrece fácilmente, pero tampoco es necesario obstinarse en encontrarlo. No hay duda de que el texto aborda la muerte y la forma de relacionarse con ella, hasta el punto de que los versos 14-18 conforman una suerte de *ars moriendi* (o *vivendi*, según se mire) que, con la mención a la *hybris*, nos devuelve a la última parte del texto sobre Ullán citado más arriba («plegarse no a la *hybris*, al exceso de que se impregna la visión trágica»): «acepta la vida, el acorchamiento / de la vida, desecha / la vieja *hybris*, nada / pierde quien muere, nada gana / tampoco». Toda una invitación a lo neutro, a una praxis vital que conlleva aprender a asumir el progresivo deterioro, así como un «*consentimiento* (sin creencia religiosa alguna)» (García Valdés en Agudo 2009: 83, cursiva de la autora) de la muerte propia, con plena y verdadera conciencia de ello, desprovisto de resentimiento. Renivelar la muerte a la par de los mirlos, la brisa y el verde de la luz de abril, sin la insolencia de la *hybris* que priva de todo ello. Es, de hecho, la disposición de lo neutro que revela el poema, la mirada hacia fuera de los versos iniciales y finales, de tantos y tantos poemas de García Valdés, que la descentralización del yo —ese ejercicio «de contención» (García Valdés 2012e: 241)— favorece.

Partimos, por tanto, de un poema en el que la *hybris* se define en oposición a un aprendizaje que obliga a reconceptualizar la muerte, a modificar nuestro discurso en torno a ella. Pero teoría y práctica no siempre van de la mano. La conciencia de esta disonancia queda recogida en «Viene enero con la muerte» (2008a: 383), de *Y todos estábamos vivos*, en donde la parca, personificada en una «anciana / de dulces rasgos y cáncer / en vena

⁵⁵ Esto se retomará en el último capítulo, «Para “dar caza a la cosa”».

cava y cóncavos / huesos del cráneo» (vv. 2-5), pasa rozando al yo lírico: «La miro / ahora, no sé si podré luego / como a quien viene —porque / así ha de ser— sin rencor» (vv. 9-12). Vivir la muerte de otro(s), aun con todo el dolor que ello pueda acarrear, no sería parangonable a *asumir* «sin rencor» nuestra singular finitud. En palabras de la poeta, la clave reside en «hacernos cargo de la propia muerte (*yo voy a morir, en vez de todos tenemos que morir*)» (García Valdés en Agudo 2009: 82, cursivas en el original), pero como parece advertirse en este poema, saber lo que se debería hacer, la actitud que se debiera adoptar, no implica hacerlo, o mejor, conseguirlo. Por ello resulta complejo abordar lo neutro fuera del campo del deseo, pues la realidad opone resistencia y la *hybris* puja intermitentemente por imponerse:

sale cada día a la rapiña, a ver
qué encuentra que calme
un no tener a qué volverse,
qué,
no objeto sino causa
mediata o móvil, no nudo o nuez
de la rapiña, sino que huye, que
ni se piensa o sabe
que no hay, que es qué
lo que le falta y sale, busca
cualquier cosa, cualquier
nada que alimente, aunque nada
más cerrar la mano o mirar
vea que el hueco se mueve
y no se llena

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 342)

La propia poeta ha explicado que este «es seguramente un poema de la ansiedad, del horizonte, del deseo, del sentido de la vida misma, que está siempre, como sabemos, más allá» (García Valdés en Muñiz 2006a). En efecto, todo en el texto recrea la desesperación ante la incesante («cada día») y frustrante búsqueda de una suerte de inasible asidero existencial. El propio término *rapiña* no puede ser más significativo: la cruda, incluso violenta, imagen de las aves carroñeras, que alude a la reacción animal ante una frustración, no obstante, íntima y exclusivamente humana. A ello hay

que añadir la construcción formal del poema, ajustada a la perfección. La repetición del pronombre «qué» hasta en cuatro ocasiones, a las que podemos sumar el «que» nexa que aparece ocho veces e incluso un «aunque», junto con otras reiteraciones —«rapiña», «sale», «cualquier», «nada»—, favorecen el efecto iterativo y ágil del poema, como ya señaló Pilar Yagiüe, para quien ese ritmo «transmite sensación de búsqueda, movimiento y desasosiego» (2009). La falta de pausas fuertes en la puntuación, una sucesión de comas sin principio ni final, refuerza todavía más ese discurrir.

En la entrevista antes citada, García Valdés destacó la centralidad del *qué* en la estructura del texto, pronombre que encarna, más que la ausencia de referente, «su amplitud y su indefinición referencial» (en Muñiz 2006a); igualmente, el uso de «cosa» y «nada» en epanadiplosis (vv. 11-12) apunta a esa vaguedad. Solo sabemos que lo buscado no es un objeto, sino una causa (un *porqué*) huidiza, no inmediata, (vv. 5-7). La desesperación es tal que «cualquier cosa, cualquier / nada que alimente» (vv. 10-12) calmaría esa ansiedad, pero engañosamente, sin colmarla, pues cuando se cree que se ha podido apresar ese *qué*, resulta que no acierta a encajar, no cubre, y el hueco sigue siendo eso, hueco. En realidad, el sujeto que rapiña sabe que lo que busca es tan inasible que «ni se piensa o se sabe / que no hay» (vv. 8-9): la búsqueda se reconoce fallida de antemano, abocada al fracaso, bien porque no hay nada que encontrar o porque ello no sería conceptualizable. Y sin embargo, aun a sabiendas de la nula garantía de éxito, no se puede renunciar: de ahí esa disconformidad hasta violenta, la constante vuelta a empezar del deseo insatisfecho, el horizonte inamovible que ni se acerca ni se aleja. Quizás la *hybris* no esté tanto en la pregunta, inscrita en la condición del ser humano, sino en la exigencia de una respuesta, en pensar que pueda haberla, o en inclinar la balanza hacia la «visión trágica» (García Valdés 2012e: 241) que yerra al privilegiar la existencia humana, obstinada en otorgarle un sentido que no tiene.

Así es que, como advertía García Valdés, el difícil sostén de la armonía de lo neutro puede tambalearse y, en algunas ocasiones, la *hybris* se desata, o cuando menos amaga peligrosamente con hacerlo:

Acedía, cólera, puntas
del boomerang, de un ataque
que regresa a la carne, bajo
la uña a roer. Un sueño en contrapunto
propone otra sustancia,
desalojo de lo airado o inerme.
En el sueño se hallaba
y era yo no expresamente, no civilmente
línea negra, margen, y entonces
cálido colorcillo de alegría
sabrosa, luz del ojo. El poema iba
allí, adonde sin querer
llega dulzura, aporta
fuga o arrebató, humor amansa.

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 327)

A pesar del carácter unitario del conjunto, rápidamente identificamos tres bloques interrelacionados. El primero (vv. 1-4) describe, en una imagen espléndida por cuanto enormemente representativa, el *modus operandi* de la *hybris*, que se manifiesta aquí bajo la forma de la cólera y la acedía, cada una de las puntas de ese boomerang que, como sabemos de antemano, ha de regresar tras alejarse (alejarse); quizás por ello habla el poema anterior de «discontinua vivencia», ya que va y viene. Arduo trabajo, pues, el de contener la *hybris*: requiere una tenacidad constantemente renovada, una férrea voluntad de ánimo que debe resistirse a desfallecer ante la sensación de inutilidad del esfuerzo invertido cada que vez que ese peculiar boomerang retorna para infiltrarse por cualquier resquicio, «bajo / la uña a roer» (vv. 3-4). Moisés Mori describe este movimiento a propósito de otro poema, de *confía en la gracia*:

El poema habla del verderón y la acacia, hace brillar el sol y respirar a las hojas: recoge, insufla vida, transmite aire al olivillo, emana, detecta, siente o nombra, diría y dice *dulzura, alegría, hermosura, beatitud...* Y aun así persisten tercamente *pérdida, desdicha, lo que falta, tristeza, carencia, nada-nunca-no* (2020, cursivas del autor).

Con todo, un sueño (segundo bloque, vv. 4-11) se acopla al boomerang y contrarresta su ataque, desarmándolo e imbuyéndolo de «otra sustancia», quizás lo que se describe en los versos 10-11. El contenido de ese sueño es incierto: por un lado, no sabemos exactamente qué es lo que «se hallaba» en él (¿el boomerang, la «otra sustancia»...?), pero sí que, sea lo que sea, parece asimilarse a un yo que, sin embargo, se muestra en el sueño de otra manera, «no expresamente, no civilmente» (v. 8), como cuando, aun adoptando una apariencia que no nos corresponde, o incluso ninguna clase de apariencia, uno se sabe presente en un sueño. Era yo, pero a la vez no era yo: sujeto difuminado, de identidad frágil, al límite del autorreconocimiento. Quizás tenga algo que ver, e incluso se pueda identificar, con lo que, por otro lado, resulta todavía más complejo comprender, esa «línea negra, margen» (v. 9): el mecanismo pasivo del sueño ofrece un distanciamiento, pone a raya (nunca mejor dicho) la *hybris* y permite, solo «entonces» (v. 9), que surja esa sustancia distinta, esa alegría cálida. Al fin y al cabo, García Valdés se ha referido a esa especie de poder *curativo* del sueño en «Sueño, imagen, poema»: «bien sabemos que en ellos [en los sueños] nos hablamos de otro modo, en otra lengua, y que escuchar esa habla, oír lo que nos dice —ello ahí— nos ayuda como una respiración honda, en que la desdicha o la ansiedad hallaran cabida y consuelo» (2010c: 41, cursiva de la autora).

Los últimos versos (vv. 11-14) parecen aludir a la labor del poema —posiblemente, tanto de modo general (el poema) como a este texto en particular (este poema)— en todo este proceso: resguardar lo que mitiga (y a su vez, mitigar) la intermitente amenaza de la *hybris*. A veces contribuye a eludirlo, encuentra la manera de esquivarlo («fuga») aunque fugazmente, y/o aporta ese transporte emocional que es el «arrebato», pero también puede encararlo con «la mirada benigna del humor» (García Valdés 2012e: 241) que proporciona el distanciamiento necesario. No se trata tanto de que cada poema *per se* participe en la consecución de lo neutro, sino que a menudo refleja el trabajo vital que ello comporta y, desde el momento en que escribir poesía forma parte importante de ese trabajo, construye también

camino hacia lo neutro. Como sin pretenderlo («sin querer»), el poema va en la misma dirección que ese «sueño en contrapunto», apunta hacia ese espacio «adonde sin querer / llega dulzura», o bien es él el que la «llega», es decir, el que la proporciona.

3.4.2. *El consuelo del mundo, la escritura y el arte*

Y es que «la poesía, para este nuestro torturado mundo, es una voz que acompaña y a veces —de alguna forma misteriosa— cura» (Riechmann 2006: 14). También la escritura, acabamos de verificarlo, es para García Valdés una forma de lidiar con la desdicha y la *hybris*:

muchos de mis poemas provienen de ese desajuste, de cierto malestar casi constitutivo o cierta desesperada decepción [...] que se manifiesta como necesidad de escritura, de recuperar la respiración; no me refiero a un desahogo, sino un ensanchar y ver, dar cabida casi orgánica, respiratoria, sí, a todo ello (García Valdés 2017a: 281).

El trabajo de lo neutro, del poema, no consiste en desentenderse ni en negar ese «desajuste» esencial sino de «ensanchar», «dar cabida casi orgánica» —«toma / el mundo por cuerpo, decía, como un ciego / el bastón, respira ahí como si fueras todo» (*confía en la gracia*, 2020a: 225, vv. 5-7)—, es decir, incorporarlo, integrarlo como parte de uno mismo.

Pero por qué, mira por qué vienen
canciones hilvanadas, frases
o palabras de memoria. Entre «a mí
una pobrecilla mesa de amable paz bien abastada
me baste» y «ansias de aniquilarme sólo siento»
hila la vida. Una muesca
o inciso por el que cupiera, pudiera
caber la rama respirable de la acacia
que ante la casa crece. Algo para
decir y repetir, murmurar por el rumor,
por un girar de ecos. Un hueco entre sustancias.

Reflejo de ese proceder interminable es este poema de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 403), en el que dos citas (cuyo origen identificó Pilar Yagüe en su artículo de 2009) recogen las aspiraciones contradictorias que rigen el existir de la voz lírica, que trata de encontrar una forma de

bogar entre ellas. Por un lado, en la referencia a la «Oda a la vida retirada», de fray Luis de León —«a mí / una pobrecilla mesa de amable paz bien abastada / me baste»—, el deseo de una calma sencilla, de una sobriedad de tintes epicúreos. Por otro, el amenazante contrapeso de lo contenido en el verso de la «Oda a Julián del Casal» de José Lezama Lima —«ansias de aniquilarme sólo siento»—, expresión del exceso dionisiaco, que conduce a la propia destrucción. «Entre el deseo de vivir una vida de sosiego y el descenso a las profundidades» (Yagüe 2009), entre ambos afanes, ni en lo uno ni en lo otro, se conduce, «hila la vida» (v. 6), buscando una fórmula, «muesca o inciso» (vv. 6-7) respirable entre ambas, que permita vivir.

A veces, apenas unas palabras, «algo para / decir y repetir» (vv. 9-10), pueden funcionar como fuente de consuelo y calma: «La no materialidad de las palabras / nos da calor y extrañeza, mano / que aprieta el hombro, / aliento cálido sobre el jersey» (2008a: 169-170, vv. 32-35), «Hay un consuelo en esas palabras, / una compañía nocturna» (2008a: 90, vv. 4-5), «palabras / repetidas hallan su música, oírlas / es amor, salvoconducto» (2008a: 226, vv. 25-27), «Dice algunas / palabras repetidas, consuelo / busca» (2008a: 262, vv. 7-9). También ciertas actividades, ciertos gestos: «aquel aroma —clavelinas— abría los sentidos, ella / casi no hablaba pero hacía y cuidaba, flores / y gatos eran su cuidado, y el silencio, su orden / y limpieza, lo que la vida deja, lo que / sostiene hasta que la vida cae al río o al pozo» («tú quien oye 2», 2020a: 235-237, vv. 45-49). Incluso en lo que no invitaría a ello «hay compañía, / pensé escribirle, también en la blancura / de las paredes desconchadas» (2008a: 261, vv. 17-19). El mundo mismo, la naturaleza, aunque terrible, también puede actuar como «refugio / de lo sin refugio» (2020a: 117; vv. 5-6), como en el siguiente poema de *confía en la gracia* (2020a: 27):

¿Cómo uvas en árido desierto o lluvia
de primavera prunos florecidos
vendrías alegría a soltar
aquel nudo? Sería debajo
del estómago leve
respiración y lágrimas
decían más no sé. ¿Florezilla

entre tejas rápida luz nube
de marzo serías
inesperada sobre el valle
caricia entre las cejas
mirar el mundo dulce
y como es?

El más mínimo detalle imprevisto, no premeditado —recuérdese aquello de «la alegría es misteriosa, / externa como un chaparrón» (2008a: 74-75)—, puede aliviar ese nudo bajo el estómago, como una «caricia entre las cejas» (v. 11), como unas uvas o lluvia en pleno desierto, en medio de la carencia más absoluta: una pequeña flor, el fugaz destello de la luz pueden ayudar a «mirar el mundo dulce / y como es» (vv. 12-13), lo que, al fin y al cabo, es el objetivo último de esta poética. En otro poema del mismo libro, «refugio para el miedo es el olor / a menta» (2020a: 127; vv. 5-6), y en *Lo solo del animal* (2012a: 97), «casi inaudible / una música recién / aprendida, átona casi, llegaba / al corazón en su consuelo» (vv. 5-8), contrarrestando el pozo y la inquietud, «mal / de la vida» (vv. 9-10). También leíamos más arriba que García Valdés reconoce como estrategia mitigante un «distanciarse mirando con la mirada benigna del humor» (2012e: 241):

El poema iba
allí, adonde sin querer
llega dulzura, aporta
fuga o arrebato, *humor amansa*.

«qué risa fui (laico sacramental)», dice uno de los apartados de *confía en la gracia*, un título que, según la autora, «se refiere a cualquier vida humana» (en Peñas 2020). Lo humorístico es también una forma de desapego y de asimilar este saber de muerte: desprender, quitar peso. Si el distanciamiento favorece la mirada crítica, la visión atravesada por el humor y la ironía (que no el cinismo descreído) pueden de hecho conducirnos a una forma más adecuada de comprender y ponderar la existencia, poniendo las cosas en su sitio (y muy especialmente a nosotros mismos). Podría parecer extravagante ligar el territorio de la risa, del chiste, con la poesía de García Valdés, en buena medida por su tono predominantemente austero, descriptivo, reflexivo, incluso grave, a veces, en el que parece no haber

lugar para la comicidad. Pero es que no encontramos en sus poemas un humor en el sentido más convencional, espectacular, y quizás por eso nos cueste identificarlo. Es más, creo que el de García Valdés se podría calificar de humor negro, o incluso macabro, por aquello hacia lo que enfoca: lo impronunciable, lo que nos aterra. A veces advierte la ironía del sinsentido, como en el inicio del siguiente poema de *confía en la gracia* (2020a: 91), de claro regusto barroco con la calavera, la ceniza y la *vanitas* que aparece unos versos más adelante:

cuido mis dientes de calavera, su
marfil y corona delgada, para el fuego
los cuidó, para el dulce color
de la fina ceniza
[...]

O la (aparente) crueldad impasible en este otro de *Lo solo del animal* (2012a: 151), en el que el toque casi cómico de la interjección «ea», como quien da ánimos o pronuncia un veredicto, pareciera la única forma de afrontar esa realidad, de hacerla soportable:

a los enfermos e
impedidos diles ea
solos estáis

De la misma forma que la escritura es una forma de procurar consuelo o atemperar, también el arte puede surtir el mismo resultado, y no solo restringido al punto de vista de la creación, sino también desde la recepción. «Pienso también que el arte cura, con una terapia que se produce más allá — o más acá— de la conciencia» (García Valdés 2004d: 48). Con un proceder en buena medida inadvertido, el arte puede ejercer también como «una caricia entre las cejas» (2020a: 27, v. 11); así se podría entender, quizás, la compañía que, según García Valdés, le proporcionaron Uccello, Malevich y Gorky durante los años de creación de *caza nocturna* (1997), como muchos otros y otras artistas presentes a lo ancho y largo de su obra.

De nuevo, esta idea figura también en el séptimo epígrafe de *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche asegura que, en sintonía con la tarea de contener el terror existencial que el coro trágico desempeñaba, «el

arte es capaz de dar la vuelta a esas repulsivas ideas en torno al carácter espantoso y absurdo de la existencia y transformarlas en representaciones que permitan al hombre vivir» (Nietzsche 2011: 60). Al fin y al cabo, proporciona una vía para construir una religiosidad sin Dios (véase Álvarez 2021), esto es, sin promesas, garantías ni supervisión. Asimismo, merece la pena destacar la asociación que la poeta establece entre el arte, el poema, y los fenómenos transicionales:

Un poema, una pintura: no un objeto —inseparable de la experiencia que lo hizo posible; inseparable también de la experiencia que lo hace posible reconstruyéndolo—. / Un poema, una pintura: no una experiencia interior: algo que está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse con los materiales que la expresan. / Esa imagen —tan bien descrita en los objetos transicionales de Winnicott— sirve no sólo para el amor o para las cosas que ocupan su lugar, sino para un poema, para todo el arte (García Valdés 2008a: 444).⁵⁶

Así, un poema de *confía en la gracia* declara: «no hablen de los objetos / transicionales, el poema, el arte, eso / que a nadie interesa más que al niño / el osito, la esquina de la manta» (2020a: 167, vv. 5-8). Como el peluche para el niño, el poema se erige como intermediario en la relación entre el yo y el mundo: externo y, a la vez, cargado de aquello que cada quien vierte en él, es decir, no tanto el objeto en sí como su incorporación, y en ese sentido, útil solo para esa persona. En otras palabras, el arte hereda esta función paliativa, ejerce como factor de compensación, ayuda a equilibrar la balanza, aunque solo sea por un instante. No puedo dejar de citar un fragmento del ensayo sobre la *Vida de Rancé* de Chateaubriand, en donde Barthes, ante la pregunta sobre la utilidad de la literatura, apunta: «Este conjunto de operaciones [la literatura], esta *técnica*, sobre cuya

⁵⁶ La noción de «objeto transicional» fue desarrollada por el pediatra y psicoanalista Donald W. Winnicott. Con él hace referencia a cualquier clase de objeto (o, de modo más general, gesto, actividad, fenómeno) que toma el rol del vínculo entre el niño y con la madre en el proceso de separación de la misma (es decir, de ruptura de la ilusión de unidad con ella, de su concepción como algo separado de él) y que el niño concibe como propio (véase Laplanche & Pontalis 1996, s. v. objeto transicional).

incongruencia (social) es necesario preguntarse siempre, tal vez sirva para *sufrir menos*» (2011: 113, cursivas del autor).

A veces falta cierta ordenada
manera. Si se ignora en qué sentido
giran las agujas, se abre abrupto el hueco,
sume los ojos el caracol.
Si, en cambio, se lee que la artista —Agnes Martin— en sus
cincuenta últimos años no miraba la prensa, o que el artis-
ta —Anselm Kiefer— construyó siete torres, siete altos pala-
cios celestiales y grises moldeados en cemento, erizados de
hierro y lastrados con plomo —para que puedan al inclinar-
se temblar— en una inmensa factoría abandonada,
uno respira esa
burbuja calma o aire
o luz del cielo.

Tanto este poema (*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 360) como «sale cada día a la rapiña, a ver» (2008a: 342) comparten un mismo punto de partida, «el hueco [que] se mueve / y no se llena» (2008a: 342, vv. 3, 14-15), la falta de sostén: «A veces falta cierta ordenada / manera. Si se ignora en qué sentido / giran las agujas, se abre abrupto el hueco, / sume los ojos el caracol» (2008a: 360, vv. 1-4). La diferencia se encuentra en qué se hace para afrontarlo: mientras uno plasma a la perfección la angustia que ello provoca y la búsqueda desesperada a la que esa carencia incita, este poema apunta hacia una momentánea vía de escape.

Esa primera oración de condicional —«Si se ignora..., se abre»— encuentra un paralelismo con la siguiente, pues ambas confrontan dos estados anímicos, aunque la segunda se construye de manera ligeramente diferente. En efecto, la subordinada —«Si, en cambio, se lee...»— ocupa por entero el fragmento en prosa en torno a dos artistas, la canadiense Agnes Martin y el alemán Anselm Kiefer. De la primera se recoge una anécdota —«en sus cincuenta últimos años no miraba la prensa»—; en cuanto a Kiefer, se alude a sus *Siete palacios celestiales* (2004, Hangar Bicocca, antigua factoría Pirelli, Milán).⁵⁷ Tras la larguísima subordinada (tanto que nos obliga a volver atrás para recordar su inicio y recomponer el sentido de la

⁵⁷ Pueden verse en: <https://pirellihangarbicocca.org/anselm-kiefer/> [consultado 15.03.2022].

oración), la condicional se resuelve en una concisa proposición principal que apenas ocupa tres versos de seis, siete y cinco sílabas: «uno respira esa / burbuja calma o aire / o luz del cielo». Es decir, saber de la negativa de Martin a leer la prensa, de la instalación milanese de Kiefer, proporciona esa sensación de tranquilidad, una respiración incluso sinestésica. Nótese que, por lo tanto, aquí ni siquiera se trata del encuentro directo con la obra, sino de llegar a ella a través de un escrito («se lee»). El simple hecho de tener conocimiento de su existencia —dejando al margen su significación, sus posibles lecturas⁵⁸— proporciona esa calma, que podemos asociar con la descripción de lo neutro que veíamos más arriba, especialmente con la noción de «levedad», la falta de peso, en la que insistiremos enseguida. Ahora bien, la barroca burbuja del penúltimo verso se encarga de recordarnos tanto lo aislado como lo momentáneo de ese respiro —«estar bien», «dejando fuera / *por el momento* la intemperie» (2008a: 355, cursiva mía)—.

Frente a la muerte no hay salvación. Dicho esto, sí, es verdad que el arte atempera o consuela, el arte cura (dijo, entre otros, la artista extraordinaria que fue Ana Mendieta). Con esa actividad se produce un espacio, un lugar en el que se puede estar de verdad, se crea algo como un refugio; hay ahí consuelo o calidez, formas de la emoción (o su negativo, su ausencia); es un modo de entrar en nosotros mismos (somos eso que estamos haciendo), conlleva esos efectos. / Pero de nuevo: dicho esto, esa actividad nos deja enseguida otra vez en el punto de partida, a la intemperie (Ana Mendieta, como recordarás, parece que se suicidó) (García Valdés en Agudo 2009: 82).

⁵⁸ No pretendo decir que la elección de Martin o Kiefer sea indiferente, sino que, independientemente, el poema describe su efecto, que es lo que aquí nos interesa. Pilar Yagüe ofrece algunas claves: «estas referencias no están tomadas al azar. La pintora minimalista americana tiene una obra donde se resalta la dimensión espiritual. Son trabajos que precisan de atención y complicidad, leer cada línea. De Kiefer y sus *Siete palacios* se han destacado las claves místicas de la obra. La lucha entre el Universo y Dios. Los trabajos escultóricos de Anselm Kiefer suelen ser de gran tamaño y en ocasiones gigantescos, como estas torres; podrían ser interpretados como un juego de símbolos del desafío a Dios y el correspondiente castigo (Babel) o como homenaje a la fragilidad de las obras terrestres» (2009). El castigo divino, la fragilidad de esas torres vibrantes que apuntan al cielo, hace pensar, de nuevo, en la *hybris*.

El arte puede apartar de la vista el hueco, pero no por mucho tiempo; lo mismo ocurre con la poesía: «en cierto modo la escritura consuela, pero luego te deja donde estabas, a la intemperie» (García Valdés en Marinas 2014: 38). No son la panacea, pero cimientan, labran lo neutro vital, esa «cierta ordenada / manera» (vv. 1-2) que es su disciplina o su contemplación y que, aunque fugazmente, crea un «espacio» pasajero para el «consuelo o calidez» o incluso la «ausencia» de emociones; o como dice Pilar Yagüe, el arte *neutraliza* «la angustia de la historia» (2009) —quizás convendría dejarlo solo en «angustia»—. Ese es el efecto de los palacios de Kiefer, de la decisión (no tanto de la obra, en este caso) de Agnes Martin, como también del *Lenz* de Georg Büchner y de los ángeles del poema de *Lo solo del animal* (2012a: 73-74) que veremos a continuación: limar la aspereza, contener la *hybris*, otorgar momentos de calma, aunque no pueda evitar, como la escritura misma, retornar al punto de partida.

A pesar de las dificultades, el trabajo de lo neutro no cesa, como demuestran textos como «Este conocido temblor» (2008a: 137), «Acedía, cólera, puntas» (2008a: 327), o el siguiente, de *Lo solo del animal* (2012a: 73-74), que sintetiza todo este recorrido en apenas cinco palabras:

La limpieza de líneas que dibujan
una cocina, las aristas y la luz espaciosa; una foto
con la grisura matizada de un dibujo a lápiz, un
Le Corbusier trazado a mano. La curva
de un pez fresco sobre la encimera, junto a la jarra
de loza y una cafetera de aluminio; se abren
al campo, casi del todo acristaladas, las paredes
en ángulo, los árboles del bosque y el césped
del jardín. Ir a poner el pescado en el horno sería
la acción próxima, es el pez quien dice que la casa
es habitable y habitada, lugar para una vida
buena, con té y prolongadas sobremesas. Ir
a morir sería una certeza de aristas
leves, el bienestar de una lectura —el *Lenz*
de Büchner— y memoria de un arte —aquel ángel
u otro, ángel olvidadizo, con caminante y
despedida—. La angustia o el temor vendrían
matizados por un saber y una calma que se dibuja
a lápiz. El gran pez, ojo redondo, boca

abierta, se aplasta, dientecillos punzantes, frío
sobre los azulejos de la encimera blanca.

El poema empieza con la descripción de una fotografía de la cocina de Villa Stein-de-Monzie, de Le Corbusier (vv. 1-9)⁵⁹, en la que la voz poética imagina el desarrollo de una escena doméstica (vv. 9-12). Se resaltan dos contrastes que, en efecto, llaman la atención al contemplar la imagen: por un lado, frente al aspecto desangelado de la cocina, potenciado por los grises de la fotografía, sobresale la presencia de contados utensilios —el poema recoge «la jarra / de loza y una cafetera de aluminio» (vv. 5-6); en la fotografía vemos también un ventilador metálico y algunas ollas—, pero sobre todo la del pez en la encimera, como única indicación de que alguien vive o podría vivir, incluso confortablemente, en ese lugar (vv. 10-12). Por otro lado, precisamente «la curva / de un pez fresco» (vv. 4-5), pero también «los árboles del bosque y el césped / del jardín» (vv. 8-9) desentonan con la impresión casi aséptica de la simplicidad aparente, la rectitud y «limpieza de líneas» (v. 1) de la arquitectura de Le Corbusier, con sus «aristas» (v. 2), «las paredes / en ángulo» (vv. 7-8) y «casi del todo acristaladas» (v. 7) e incluso «la luz espaciosa» (v. 2) que consigue; o, como lo plantea José Luis Fernández Castillo, el contraste «entre naturaleza y técnica» (2018: 274).

En esas circunstancias, «Ir / a morir sería una certeza de aristas / leves, el bienestar de una lectura —el *Lenz* / de Büchner— y memoria de un arte —aquel ángel / u otro, ángel olvidadizo, con caminante y / despedida—. La angustia o el temor vendrían / matizados por un saber y una calma que se dibuja / a lápiz» (vv. 12-19). A pesar de la clara continuidad, el poema ha dado aquí un ligero corte. Entre estos versos, una suerte de constatación de la muerte como un hecho seguro aunque mitigado, y la fotografía de la cocina de Villa Stein, se establece una asociación, como si la contemplación de esta y la ilusión de una vida en ella motivasen la reflexión, como si hubiese un cierto paralelismo entre ambas. Antes que nada, una serie de

⁵⁹ José Luis Fernández (2018: 274) la identifica como una fotografía de Villa Savoye (Poissy, Francia, 1929) de Ruth Torne; sin embargo, la Fundación Le Corbusier indica que se trata de la cocina de Villa Stein-de-Monzie (Garches, Francia, 1927), aunque desconocen al fotógrafo o fotógrafa. Véase Fondation Le Corbusier (s.d.).

recurrencias afianzan la conexión a modo de indicadores directos, meramente textuales: las «aristas» (vv. 2 y 13), el «dibujo a lápiz» (vv. 3 y 18-19), lo matizado (vv. 3 y 18), e incluso la «vida / buena» (vv. 11-12) y el «bienestar» (v. 14). Con todo, ¿qué podría desencadenar esta asociación?

Fernández Castillo considera que la presencia del pez funciona como «el recordatorio de una caducidad que la geometría de la casa, con sus formas perfectas, destinadas a la duración como realizaciones materiales de modelos ideales, parece en principio negar» (2018: 275). Sin embargo, estos versos plasman, más que un mero *memento mori*, el resultado de un *ars moriendi*: es del todo innegable que abordan la muerte, pero lo hacen fundamentalmente desde el *cómo* se encara. Si bien es cierto que el pez puede funcionar como advertencia de nuestra mortalidad —animal y ser humano unidos en el mismo fin—, también se puede entender (y así se lee en el poema) como lo que permite imaginar una vida agradable en un lugar que, a tenor ya del comentario de la voz lírica, pero también si se observa la fotografía, en principio no invita a ello: al fin y al cabo, «es el pez quien dice que la casa / es habitable y habitada, lugar para una vida / buena, con té y prolongadas sobremesas» (vv. 10-12). Por lo tanto, el detonante de la reflexión no sería tanto el pez-recordatorio de la fugacidad de la vida frente al propósito de permanencia de la villa, sino, de un modo un tanto más difuso, la impresión que suscita la composición de la fotografía en su conjunto, el raro contraste entre dureza y hospitalidad que la define, homologable a esa noción de la muerte introducida más adelante como «una certeza de aristas / leves» (título de la sección del poemario que incluye este texto). En otras palabras, la fotografía y la muerte reflejan una matización similar: morir es una certeza, sí, con aristas que podemos suponer cortantes, duras, ásperas, que sin embargo se han limado, han sido suavizadas de la misma manera en que tanto el efecto dibujado de los grises como el pez de la fotografía rebajan su sequedad, su dureza.

La enunciación de la propia mortalidad como «una certeza de aristas leves», «no hiriente ni lastrada de peso dramático» (Gamoneda 2016: 159), no es una mera constatación del final, sino que a mayores revela el trabajo

de lo neutro, que implica la adquisición de un saber de muerte que bebe de los repertorios del arte y la literatura (vv. 14-17), fuentes de «bienestar».⁶⁰ Recordemos, de hecho, que Roland Barthes se refirió a la literatura como «código de matices» (2004a: 57), y que ese matiz desempeña en él, pero también aquí, un papel crucial: la educación de la mirada en la atención al detalle y en el rechazo a generalizaciones burdas, dan lugar a «un saber y una calma» (v. 18) que controlan «la angustia o el temor» (v. 17), ya que los pone en su sitio y, al hacerlo, les resta pertinencia, los *neutraliza*. Sin embargo, continúa estando presente el recuerdo de la fragilidad de esa armonía alcanzada con uno mismo, tanto en la imagen de la precariedad del dibujo a lápiz, que se desvanece con tanta sencillez, como en la adopción del condicional para los verbos de ese fragmento («sería», «vendrían»), que van más allá del modo hipotético de la recreación. Finalmente, el poema retoma la descripción del pez sobre la encimera —que Fernández Castillo (2018: 275) y Trueba (2016: 608) han comparado con una naturaleza muerta—, dejando una sensación, cuando menos, un tanto inquietante (la boca abierta y los dientes «punzantes» aplastados sobre la encimera fría: quizás eso sí sea el *memento mori* en toda su crudeza).

3.4.3. Deseo de ligereza, confía en la gracia

En resumidas cuentas, los poemas vistos hasta aquí evidencian el camino que media entre aquel «y si yo hubiera muerto / eso sería también así» («La caída de Ícaro», 2008a: 67-69) a «lo mismo es / la parte y el todo, cruz del árbol, el nada-nunca-no / que nos envuelve y la vida hermosa que continúa / en el mundo» (*confía en la gracia*, 2020a: 175, vv. 12-15). En el fondo, lo que se constata en unos versos y en otros no resulta muy lejano: el esfuerzo radica en su asimilación, pero, ¿cómo aceptarlo partiendo de ese «nada-nunca-no», de la desdicha que lo impregna todo? Sobre todo ello

⁶⁰ La referencia a los ángeles, «memoria de un arte —aquel ángel / u otro, ángel olvidadizo, con caminante y / despedida—» (2012a: 73-74), no es específica y resultaría casi imposible delimitarla en una historia del arte plagada de esas criaturas. Sin embargo, si salimos de la esfera de la pintura, podemos pensar en *El cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin)* (1987), de Wim Wenders.

conversó García Valdés con Miguel Marinas, a quien la poeta aseguró que aprender a vivir es lo más difícil (2014: 139), pues implica liberarse de la culpa,

lo que tira de ti para abajo y lo que siempre está mal. Deshacerse de eso, con todo lo que conlleva, y apostar por lo que nunca se consigue, pero que en realidad es lo único que merece la pena, que sería cierta levedad, lo contrario de esa pesadumbre... Ligereza, algún tipo de ligereza. Yo creo que vamos caminando a ver si vamos encontrando un poco más de ligereza, de levedad. Sin encontrar mucha, tal vez, pero a ratos sí (2014: 139).

La culpa es lo que, de modo natural, «tira de ti para abajo», junto a aquella *hybris* que lleva aparejada como un boomerang: aplacar todo esto y «apostar por lo que nunca se consigue», una disposición sin garantía de éxito, por tanto, hacia una levedad efímera, parpadeante. «(¿Y las chispas de lo ligero, de lo leve / y el júbilo?)» (2008a: 387, vv. 6-7), se pregunta un poema de *Y todos estábamos vivos*. Ponderar, compensar, conseguir un cierto equilibrio. Ahora bien, y esto es fundamental, esa apuesta por la levedad, aclara García Valdés, «no implica que no haya consciencia agudísima de todo, sino que hay como una aceptación de la naturalidad del escaparse de las cosas, de verlas fluir» (en Marinas 2014: 141). Ni siquiera se trata de dejar la pesadumbre atrás, lo cual, de hecho, sería un error, sino de «escuchar la sombra» (2008a: 44), o lo que es lo mismo, guardar consciencia del frío (2008a: 355), ir, desde ahí, hacia aquella levedad ansiada. En esa aceptación de la no permanencia y la integración de dos lugares anímicos opuestos pero no excluyentes reside precisamente la actitud vital que puede calificarse como neutra o «lo neutro»:

Entre la levedad que asciende con la alegría del aire y la desesperanza de la sombra que se posa en los hombros, el sostenido *estar* de lo neutro; un mantenerse, sin resignación ni negativa, casi sin peso, en «así son las cosas». [...] Lo neutro es de una gracia que conoce pesadumbre (García Valdés 2012e: 240, cursiva de la autora).

Lo neutro conforma una aspiración a un «modo de estar en el mundo» que oscila entre la levedad y la desesperanza, entre la alegría y la sombra, entre ascensión y descenso. «Enjugar, / sostener, confortar: mirar la noche»

(*caza nocturna*, 2008a: 158-159, vv. 31-32). Exige asumir la desdicha, no obstante, sin resignarse —pues nada pide la resignación ni nada se obtiene de ella, un cómodo e irreflexivo dejarse ir— ni tampoco abandonarse por entero a la sombra, sino esforzarse por «mantenerse» en el *entre*, en el buen término medio: ese «así son las cosas» plenamente consciente de lo que ello significa.

Resulta imposible no tender un puente entre aquella afirmación final, «lo neutro es de una gracia que conoce pesadumbre» (García Valdés 2012e: 240), y la invitación que da título a su último poemario publicado, y que figura hasta en cinco de sus poemas (2020a: 59, 67, 133-134, 185-186, 225). *confía en la gracia* conforma una etapa más del proceso iniciado en *La caída de Ícaro*, de ese trabajo personal e improrrogable que conforma la aspiración a lo neutro, en plena coherencia y continuidad con el discurso desarrollado desde los primerísimos poemas hasta los últimos. En otras palabras, hay un camino recorrido desde la conciencia adquirida en un poema como «La caída de Ícaro» y el deseo de confianza en la gracia, camino que creo haber delineado en estas páginas. Así, no es casual, como advierte José Ángel Cilleruelo (2021) en su reseña del último poemario de García Valdés, que este contenga una mezcla de sentimiento existencial y *carpe diem*, una revalorización del paso del tiempo a favor de lo positivo que ello ofrece, de la gracia que acompaña a la desdicha.

Enseguida viene a la cabeza el título de Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, más si tenemos en cuenta, primero, que la autora aparece citada en el liminar que precede a *confía en la gracia*, y segundo, que encontramos varias citas a esa obra en este poemario, aunque ninguna de ellas sea explícita. La primera, «el mundo / recordó, en cuanto enteramente / vacío de Dios, es Dios mismo» (vv. 10-12, «no sabía la dirección de», 2020a: 61), remite de forma casi literal a un fragmento del apartado «Aquel al que hay que amar está ausente»: «En cuanto totalmente vacío de Dios, este mundo es Dios mismo» (Weil 2007: 147). La segunda, «toma / el mundo por cuerpo, decía, como un ciego / el bastón» (vv. 5-7, «el lomo negro con mechaz claras se volvió», García Valdés 2020a: 225) parafrasea un pasaje de «El

sentido del universo»: «Tome el alma del hombre a todo el universo por cuerpo [...] Sea para mí el universo entero con respecto a mi cuerpo lo que el bastón de un ciego con respecto a su mano» (Weil 2007: 173).

Pero al margen de estas citas, la noción de la gracia que García Valdés maneja bebe indudablemente de las ideas de Weil. Nada más empezar *La gravedad y la gracia*, leemos: «todos los movimientos *naturales* del alma se rigen por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción la constituye la gracia» (2007: 53, cursiva de la autora). José Luis Fernández Castillo (2015: 26-27) recoge esta misma cita y pone la gracia en contraste con la convencida cualidad matérica garcíavaldesiana: «la ley de gravedad actúa en su poesía como impedimento de un afán ascensional de inevitables resonancias trascendentes» (2015: 27). Vuelve a insistir en ello aún en otro trabajo posterior, en el que toma el testigo de aquella ambición de levedad que García Valdés reconoció a Marinas:

el contraste entre ligereza y gravidez, levedad aérea y pesantez terrenal atraviesa muchos de sus textos y determina tanto el afán del sujeto poético por alcanzar una experiencia de lo ligero como la constatación de que su inexorable condición material se lo impide (Fernández Castillo 2018: 268).

En «Son sandalias alegres como un baño» (2008a: 319), visto más arriba, aparecía ya esta misma oposición entre pesadumbre y ligereza, gravedad y levedad. Asimismo, varios versos de García Valdés parecen confirmar esta lectura sujeta a lo corporal, a lo material: en *caza nocturna*, «se hace sólo peso el peso del cuerpo / vivir sin ligereza» (2008a: 154, vv.12-13), y más tarde, en *Y todos estábamos vivos*, «La vida se adhiere a intestino / y mandíbulas, cualidad de lo grave, / caediza condición que requiere / sutura» (2008a: 375, vv. 1-4). Tendemos al descenso que conlleva la gravedad, la culpa, pero la gracia, ascensional, va en dirección contraria. Las palabras introductorias de Weil nos llevan inmediatamente a aquellas de García Valdés, «lo neutro es de una gracia que conoce pesadumbre» (2012e: 240), o lo que es lo mismo: «sin duda, del cuerpo son también lo placentero y la gracia, la exaltación de lo amoroso, pero esa ligereza, esa levedad es evanescente; la poesía arraiga, sabe más de la pesadumbre» (2004d: 48). La

pesadumbre ya la tenemos, constante: es necesario, entonces, apostar por la posibilidad de unos instantes de gracia.

Tanto Jordi Doce (véase Radio 2021) como Moisés Mori (2020) han recordado la carga religiosa del término —la sombra de Weil, aun en su originalidad, apunta también a esa dirección—, una connotación que también García Valdés ha reconocido, de la que se ha querido alejar y por la que explica, entre otros motivos, su inicial rechazo al título implicado (véase la entrevista con Luis Muñiz, 2021). Pero aun apartándola de esa tradición, cualquier reminiscencia restante se transforma para despojarse de ese regusto teológico. «En un mundo vacío de Dios, la gracia recibe aquí resonancias (panteísmo, zen, mística) de una trascendencia adaptada; una gracia espiritual y lírica que bien podríamos llamar (recogiendo el título de una de las secciones del libro) *laico sacramental*» (Mori 2020). Queda, así, una noción de gracia *desacralizada*, «cercana al *bien: benévolo, benéfico, quietud, dulzura, benigno...*» (Mori 2020) que afecta también a otros términos cercanos a lo teológico y lo divino, «como *santo, sagrado, beatitud* o incluso *Dios*» (2020), cuya presencia recorre *confía en la gracia*, marcando con ello una novedad respecto a los poemarios anteriores.⁶¹

Como Mori (2020) y Fernández Castillo (2015, 2018) advierten sin dificultad y venimos comprobando, de la misma forma que la desdicha encuentra expresión en términos más o menos equivalentes como gravedad, aspereza, inquietud, sequedad, etc., el deseo de gracia se puede comparar con un anhelo de dulzura, ligereza o levedad: «[...] la alegría importa muchísimo, es lo que más me interesa, el mismo título, *confía en la gracia*, está claramente adscrito a ese deseo de levedad, de ligereza, de luz, de sentido» (García Valdés en Peñas 2020). Aunque prefigurado en libros anteriores, solo toma la forma específica de la gracia de forma algo más

⁶¹ Lo cual no tiene nada que ver con que nunca se haya situado esta poesía en la trascendencia. «No hay en este libro, nunca lo ha habido en la escritura de Olvido García Valdés, un ámbito trascendental separado del mundo (“el mundo / recordó, en cuanto enteramente / vacío de Dios, es Dios mismo”), ni un más allá de la propia inmanencia de cada instante o momento infinitamente cercano» (Ortega 2021: 180).

tardía.⁶² Lo encontramos, por ejemplo, en un breve texto titulado «Después de *caza nocturna*», donde esta aspiración queda confirmada como una constante, «un muy antiguo deseo de ligereza»:

Parece que cesó la violencia, la soterrada ira, la autopunición. No así el *luto*, su demorado ánimo meditativo. Pero hay también un muy antiguo deseo de ligereza. Y en ese sentimiento de lo aleatorio a veces parpadea *alear*: cobrar aliento quien convalece, reparar algún afán o trabajo (García Valdés 2008a: 436, cursivas de la autora).

Alear, entre aire y ala, un «cobrar aliento quien convalece» que a veces toma otras formas. «Yo lo llamo / dulzura, la música dulzura que conforta / o hidrata la aspereza» (2008a: 158, vv. 10-12), dice un poema de *caza nocturna*; sin embargo, en otro de *confía en la gracia* se matiza: «una dulzura lenta / al margen de la vida» (2020a: 229, vv. 8-9), quizás porque no nos pertenece, solo la gravedad es connatural. Y a pesar de ello, la convicción de que «hace falta / dulzura para ser» («Locus oculus solus», *Del ojo al hueso*, 2008a: 299, vv. 49-50).

Pero, dejando a un lado sus equivalencias y su oposición a la gravedad, ¿qué es la gracia? La propia García Valdés asegura no saberlo; reconoce incluso lo absurdo que, en un primer momento, le parecía optar por *confía en la gracia* como título para su libro (véase la entrevista con Esther Peñas, 2020):

Es algo de lo que no sé... tal y como la percibo en los poemas y como se contextualiza en el conjunto, es algo de lo que no sabemos, algo físico, corporal, orgánico, es decir viene de la parte de nuestro organismo que no conocemos; el

⁶² La palabra «gracia» aparece en «Deseo de Marsias» (2017a: 298) y en la «Carta a Toni Marí» (2018a: 111), pero aún de forma más temprana en «hubo el martinete» (2008a: 419) —«por su aparente falta / de peso y gracia era real (como si / gracia y peso no compitieran)» (vv. 7-9)—, de los inéditos de *Esa polilla*, y en un poema de *Lo solo del animal*, «Fue primero una manifestación de Ajmátova, no» (2012a: 165-166), en el que la gracia encarna en una mujer entrevista en el aeropuerto: «Así debió de ser, pensé, la risa y la pálida / piel transparente, los directos ojos, algo / como un bienestar de la vida o la confianza / en el cuerpo, un poder que era sólo / un estar, la alegría de sentirse, icono / de gracia inagotable como la húngara / Virgen de Pötsch en Dom zu St. Stephan» (vv. 9-15). Esta gracia física, ligada a la alegría y al bienestar, como «confianza en el cuerpo», adelanta lo que *confía en la gracia* confirmará unos años más tarde.

cuerpo es lo que conocemos y no conocemos, y la gracia viene de la parte del organismo que no conocemos tanto. La intuyo como lo que deseamos que ocurriera cuando estamos cayendo a un pozo. Es decir, cuando todo va mal, en ese momento en que la precariedad o vulnerabilidad es absoluta, que la gracia se convierta en una nueva respiración, en una manera de respirar posible, así es como la veo (García Valdés en Peñas 2020).

Llama la atención que, de lo poco que García Valdés puede decir de la gracia, la identifique con una suerte de mecanismo físico; ahora bien, eso no puede resultar extraño desde que, recordemos una vez más, «el alma es el cuerpo». Igualmente desconcertante puede resultar el que esté en nosotros, pero nos sea absolutamente desconocida: el qué, el cómo, el dónde, son esquivos. En cualquier caso, parece que se presenta como una respuesta orgánica de cualidad aérea —«una nueva respiración», «una manera de respirar posible»— ante el ahogo de la desdicha, una forma de salir a flote. Quizás porque, si la pesadumbre posee una raíz firmemente material, de la misma naturaleza ha de ser su contrapartida.

el lomo negro con mechaz claras se volvió
manto de lluvia y eucaliptus, espacio
respirable, vuelo o visita
a lo que fue, había sido la luna
ligera y poderosa en la noche, toma
el mundo por cuerpo, decía, como un ciego
el bastón, respira ahí como si fueras todo, silenciosa
y redonda, ajena y mía, de ellos, de quienes
ya no están, no *a lomos de un*
tigre como el tiempo, sino un tigre
benigno de mirada tranquila, confía
en la gracia, querría decir, querría oír decir
si no supiera, melena de eucaliptus al sol
al día junto a la carretera

(*confía en la gracia*, 2020a: 225)

Es algo del cuerpo, la gracia, capaz de incorporar el «mundo» como parte de sí, como recomendaba Simone Weil, de integrarse en el todo y hallar ahí un «espacio / respirable» (vv. 2-3), que haga posible la respiración. Disposiciones muy similares, en las que lo corporal juega un

papel clave, se localizan también en otros poemas; de nuevo en *confía en la gracia* (2020a: 37), una exhortación:⁶³

déjate, dice, reposar sobre la pelvis, cuenco
de huesos, alas arrancadas del temblor, ahí
en la pelvis aquíétate, date tiempo, que otra
dulzura llegue, halle cabida, otra calma
te acoja

En esta línea sugiere Mori que «confiar en la gracia también es buscar la calma dentro de esa penumbra, caminar en ese sentido, llegar lo más lejos posible» (2020). Quizás esta calma es la que se busca también ante la impresión de que el propio hijo pueda llegar a resultar desconocido, en un poema de *ella, los pájaros* en donde en el gesto tranquilizador interviene la respiración y el sentimiento del propio cuerpo: «Coloca entonces / tu mano en el estómago, / la palma abierta, y respira / profundo» (2008a: 85, vv. 5-8).

Las incógnitas que la gracia formula explican también que García Valdés la plantee como «una especie de deseo o exhortación» (en Peñas 2020) y no como algo conseguido, ni siquiera adquirible con plena seguridad. La gracia es lo imprevisto (Doce en Radio 2021), algo que no se puede *activar* a antojo ni estrictamente buscar (pues no se sabe lo que es), lo cual, no obstante, no es incompatible con una suerte de entrenamiento, si se puede decir así, hacia su consecución. Requiere, por tanto, preparación y azar al mismo tiempo, como un «don natural [...] que nos llega, o no, a través de un trabajo que hemos ido haciendo con nosotros mismos a lo largo de la vida» (García Valdés en Radio 2021: 46:30-46:44). Frente a la norma de la gravedad, Weil otorga a la gracia una dimensión sobrenatural (2007: 53; véase también Fernández Castillo 2015: 27), lo cual quizás posea un cierto correlato (no exacto, claro está) con la ignorancia sobre la misma que García Valdés reconoce. Puesto que la desconocemos, solo se puede confiar

⁶³ Frecuentes son, en la poesía de García Valdés, esta clase de imperativos exhortativos, que guardan plena coherencia con la dimensión de aprendizaje que recoge: los poemas de esta sección conforman una buena demostración. El título *confía en la gracia*, claro, es paradigmático.

en ella y, en buena medida por eso mismo, no depende de uno que aparezca, no se puede convocar: «la gracia es, efectivamente, una especie de don, maravilloso si se produce, pero enteramente natural, está en nosotros mismos» (en Muñiz 2021). Hay un trabajo que apunta hacia ella, sí, pero no es ninguna garantía, la gracia solo llega de forma inesperada.

En palabras de Simone Weil, se trata de un don externo que aparece en la más absoluta falta de esperanza —y que, por lo tanto, hace de esta un requerimiento—:

En todo asunto, sólo lo que nos viene de fuera, graciosamente, por sorpresa, como un obsequio de la fortuna, sin que lo hayamos buscado, es júbilo puro. Paralelamente, el bien real no puede venir más que de fuera, nunca de nuestro trabajo [...] De modo que el trabajo dirigido verdaderamente hacia el bien no debe llegar al mismo: sólo tras una larga y estéril tensión que acaba en desesperación, una vez que ya no hay nada que esperar, es cuando de fuera, oh maravillosa sorpresa, viene el don (Weil 2007: 92).

De ahí el doble movimiento, paradójico, de «renunciar a todo cuanto no sea la gracia, y no desear la gracia» (2007: 63), en la medida en que buscarla, tenerla en el punto de mira, es perderla. Confiar como si no dependiese de uno, esperarla sin esperanza, mantenerse en esa espera sin recompensa segura ni inmediata.

confía en ti, se dijo, y sintió que volvía
la frase, confía en la gracia, eso que está
en ti, la nada y el miedo que hay
en ti te ayudarán, y la fatiga, que la energía
vaya a menos, que para quienes quieres
sea leve, la gracia te ayudará

(*confía en la gracia*, 2020a: 59)

En el primer poema en que figura este peculiar mantra, la gracia se presenta de nuevo como algo que está en uno mismo. Más sorprendente todavía resulta que guarde relación con «la nada», «el miedo», «la fatiga» y una especie de descenso o ralentí de «la energía», pues se podría pensar que es precisamente a propósito de todo eso que esperaríamos que la gracia surgiese. Pero García Valdés ha advertido la presunta paradoja al pensarla

como «en cierto modo una sabiduría, un dejarse caer en lo más frágil de uno mismo» (en Álvarez 2021). Quizás una afirmación de la propia fragilidad sin la que la gracia no es posible.

Otro de los poemas de *confía en la gracia* que hace referencia al título del poemario es un largo texto en prosa, «He conocido bien a Louise Bourgeois» (2020a: 133-134). No por casualidad vuelve a aparecer la figura materna, acompañada de la artista francesa. Señala Moisés Mori (2020) que entre ellas y la propia García Valdés se establece una identificación total, como si sus vidas resultasen del todo intercambiables: «LB era una madre yo misma», «porque la vida fue la misma para las tres», pues «todo es transitivo y equivalente si de las vidas la evidencia lo dice». El poema da cuenta de esas evidencias; al fin y al cabo, se acumulan los lazos tendidos entre las tres, «ese universo compartido está hecho de *alfileres que habría que clavar, una violencia y no dormir, la locura cristalina —hacerse añicos— y la plegaria*; y, en definitiva, de un desgarró interior que se manifiesta de esa manera (*casi frenética*)» (Mori 2020, las cursivas son fragmentos del poema de García Valdés). Un modo de estar en el mundo que es el mismo en todas ellas, hecho de violencia e insomnio, locura y también plegaria: «dos silenciosos monjes rumiando la desdicha, la palidez y lo negro, la finísima piel de quien vive en habitaciones interiores dedicado a la rumia y la plegaria en actividad constante, casi frenética». Este, reconcentrado e ininterrumpido, el trabajo de García Valdés; también, el de la madre y el de Bourgeois.

Y sin embargo, el deseo de confiar en la gracia («He pedido un deseo») conduce a tomar un camino distinto del apuntado, de lo que parece que, con estos antecedentes, iría de sí. También Mori advierte el tono esperanzado del tramo final del poema: hay una misma raíz desdichada y una «emocionante proclamación de identidad» (2020) en el reconocimiento de un linaje femenino, pero la apuesta por la gracia es una apuesta por un manejo otro de la desdicha que consiste en «entregarse a la positiva medida de lo factible y confiar en la gracia, en lo benigno». Como decía Barthes en

un matiz revelador, de la infancia es lo «irreductible», no lo «irreversible» (2004b: 38).

Este carácter casi podríamos decir que práctico, plegado a lo factible, nos devuelve al principio de nuestra exposición sobre el anhelo de gracia. Y es que, recordemos, este deseo nunca comportaría la neutralización absoluta de la desdicha, sino, como mucho, un cambio de perspectiva, una reconceptualización de la misma. «En general, no desear la desaparición de ninguna de las propias miserias, sino la gracia que las transfigura» (2007: 83), matiza Weil en un sentido quizás similar al que busca García Valdés.⁶⁴ En su introducción a *La gravedad y la gracia*, Carlos Ortega ha interpretado esa transfiguración de este modo: «la gracia que, si no puede evitar los efectos de la “gravedad” y la fuerza, es decir, la herida, la desgracia, sí logra que esa subordinación a la aplastante necesidad, a la pura impotencia, no corrompa el alma» (2007: 39). La desdicha jamás desaparece, pero la gracia enjuga, ayuda a sobrellevarla.

La intuición empírica del pájaro le lleva
a elegir el farol que un saledizo ampara
para ampararse él mismo del invierno.
Quisiera que mi intuición supiera
elegir, ver de qué modo
la noche pudiera quedar fuera
(víscera de cavernas magulladas,
náusea y frío o aquella pesadumbre
sin raíz). Quisiera señalar y
(llamando a la hermosura) decir:
ven; que el corazón fuera ligero
y mirara y al mirar dijera: te amo,
como un ángel de Giotto que bajara
hasta Joaquín. Te amo,
debió de sentir que le decía,
y que quería decir: puedes amar.

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 333)

La repetición del «quisiera» en los versos 4 y 9 enuncia un doble deseo: por un lado, de amparo, de una intuición sabia como la connatural al

⁶⁴ Y también: «no tratar de no sufrir ni de sufrir menos, sino de no alterarse por el sufrimiento» (Weil 2007: 120).

animal sin conciencia (véase Gamoneda 2016: 155-163), que sepa cómo mantener a raya la desdicha, cómo expulsar la noche interior, «aquella pesadumbre / sin raíz» (vv. 8-9) amarrada a «víscera de cavernas magulladas, / náusea y frío» (vv. 7-8). Por otro lado, aunque en plena relación con lo anterior, hay también un deseo de ligereza, de que la hermosura pueda estar y ser de uno de la misma forma que se pertenece a la pesadumbre, de una mirada que integrase esa adecuación, ese amor, como la del ángel que se dirige a un Joaquín dormido en el fresco de Giotto de la Cappella degli Scrovegni, en Padua (véase el comentario de Antonia Díaz, 2011: 41-42). «Buscar una mirada, un punto para ver, que acoja / y que no niegue, que vea luz en la noche, y la huella / de la noche en el profundo azul del mediodía» (2012a: 145, vv. 13-15).

«*Confía en la gracia*. Ser con los animales y la luna, aceptar que solo hay tránsito, que la morada es precaria como un bosque, que la vida y la muerte no duelan. Hacer así *tu mirada, tu morada*. Persuadirse, convencerse» (Mori 2020). Quizás en eso consista el aprendizaje de lo neutro: en alcanzar una vida intransitiva en su transitividad, asimilar su vulnerabilidad, que las cosas son así y están bien así, saber manejarse en la desdicha y cobijar a la gracia cuando surge, sin dejar nunca de esperarla. «No hay objeto, no hay objetivo o propósito alguno para la vida (para la escritura), sino el vivir (el escribir), la necesidad de vivir (de escribir), la simple y compleja afirmación de la vida (de la escritura)» (Favela 2019: 98).

ganar un día cada día, llegar
a la noche y respirar, con cada movimiento
ir haciendo, del ritmo de la respiración,
aliento para llegar
al día

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 408)

Otro mantra, esta vez, con la generalidad del infinitivo; un medido *carpe diem*, comenta García Valdés, que invita a «hacer balance y dejar hueco, una cámara de resonancia que poco a poco va vaciándose, y de nuevo amplitud silenciosa, reconocimiento» (en Muñiz 2006a). El sencillo deseo de aprender a «estar y respirar, no hay más» (2019: 99), según Favela.

Un poema de *confía en la gracia* formula un deseo parejo: «de la vida / la meta un respirar de árbol» (2020a: 201, vv. 9-10), una respiración ritmada con el mundo, que todo lo abarca, «respira ahí como si fueras todo» (2020a: 225, v. 7).

Pero aún hay un rasgo más de la gracia que nos lleva a una de las palabras clave de esta tesis: lo real. La confluencia que la lógica de esta escritura establece entre el deseo de la cisa y de gracia se hace a veces palpable:

¿cuántas veces trece cabe
en 1313 (pero *eleven eleven* oía, no
thirteen thirteen) confía en la gracia, en los doloridos
omóplatos (conocía Hong Kong desde un tranvía
no le habría antes parecido
suficiente y ahora sí), anida
ahí

¿son esas rosas transgénicas? no
de plástico, de un rosado salmón y africana
violeta, rumor a una distancia razonable
de la vida (igual color en la blusa
de la madre), la actividad es ritmo, fluir
según momentos, baile de movimientos
justos, celeridad o calma (a esta distancia
la sombrilla flota roja sobre el panel), palabras
no pronunciadas, el contacto y aquella
edad, cabello blanquecino, *an other for me*, aquella
piel, quizás a los setenta regresen
las cosas mismas, presencias para anidar
áfonas e intransitivas, ir haciendo camino y
lleguen palabras justas a lo preciso ahí

(*aurelio major*)

Muchas y muy diversas cosas se entrecruzan en este poema de *confía en la gracia* (2020a: 185-186), compuesto mediante elusivas asociaciones, como es frecuente en la escritura de García Valdés, y con versos tan enigmáticos como los que lo encabezan, o la referencia al también poeta y traductor Aurelio Major. Aparece otra vez la conminación a confiar en una gracia unida al dolor, al cuerpo sufriente, «los doloridos / omóplatos» (vv. 3-4), y a labrarse un refugio, un hogar, en ella: «anida / ahí» (vv. 6-7). Pero

también se apunta hacia algo nuevo, una intuición que no estaba en anteriores poemarios aunque sin duda nos conducen hasta aquí; algo en lo que la gracia interviene igualmente, y con toda seguridad, de forma decisiva: «quizás a los setenta regresen / las cosas mismas, presencias para anidar / áfonas e intransitivas, ir haciendo camino y / lleguen palabras justas a lo preciso ahí» (vv. 17-20). Una hipótesis: la madurez como impulso hacia lo real y afinación del lenguaje.

Primero, implica una aceptación del paso del tiempo sobre uno mismo. El liminar de *confía en la gracia* termina afirmando que «envejecer es bueno» (2020a: 15), algo que, para García Valdés, aunque ahora le parece «de toda evidencia», asegura que hace unos años no lo habría dicho (véase Radio 2021: 13:22-13:27).⁶⁵ Segundo, la recuperación de «las cosas mismas», hasta entonces, inaccesibles, como «presencias para anidar / áfonas e intransitivas». El mundo no habla pero está ahí, pleno y suficiente en sí mismo. No es de extrañar que la gracia participe del acceso a lo real, teniendo en cuenta que, según señala Simone Weil, la gravedad en la que estamos instalados es la «imaginación colmadora de vacíos» (2007: 67). En palabras de García Valdés (2017b: 18), vivimos (y las mujeres, más) buena parte de nuestra vida inmersos en idealismos deformantes que nos impiden acercarnos a las cosas, que quizás identificaría con esas «creencias colmadoras de vacíos que endulzan las amargas» (Weil 2007: 64) —el consuelo de un más allá, o de la existencia de un alma inmortal, por ejemplo— que hay que rechazar para que la gracia pueda hacer acto de presencia. «La caída de Ícaro» (no tanto el poema homónimo como la lección que él y el mito reflejan) constituye el principio del fin de esas fantasmagorías; la gracia, la confianza en su fin (aunque sea intermitente). «Hay esperanza: mirar hacia delante [...] que las cosas sean por sí mismas» (Mori 2020).

⁶⁵ Pero en *caza nocturna* ya leíamos: «Cuerpos con marcas: / una mayor / sequedad, cambios / en la composición de la dulzura, / menos fácil, o a la inversa: / mayor grado de lucidez / en los ojos, que al encontrar agradecemos» (2008a: 195).

En definitiva, ligereza, gracia, van ligadas a un deseo de lo real, idea que localizamos también en Simone Weil: «la alegría constituye la plenitud del sentimiento de lo real» (2007: 120). Con la gracia, lo real aparece, «la gracia procura el conocimiento de lo absoluto, la parte más real que todo lo demás a la que la inteligencia no llega» (Ortega 2007: 41). En paralelo, se gana en precisión y justeza, es decir, lo real aparece y las palabras van consiguiendo dar cuenta de ello, del «eso, ahí» por el que el poema apuesta.

4. LA FASCINACIÓN

todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro (*Espacio*, Juan Ramón Jiménez)

el poema es en sí mismo soledad / tiene contacto con lo vivo /
las cosas que mira fijamente reverberan (*confía en la gracia*)

No ha habido crítico o estudioso de la obra de García Valdés que no haya cuando menos mencionado la centralidad del papel que el mirar juega en su quehacer poético. Ya en sus inicios la poeta reveló que las percepciones conforman su principal material de escritura, y aunque maneja una noción amplia de percepción —pues abarca todos los sentidos, así como lo onírico y lo artístico y no solo lo que compete al día a día (lo que consideraríamos la cotidianeidad, *el mundo real*)—, privilegia lo visual, que puede incluso ejercer de filtro de otra clase de sensaciones:

Yo, por ejemplo, trabajo con percepciones, esencialmente veo, también oigo, pero lo que oigo tiendo a recortarlo con la nitidez de lo visto. Las percepciones son materiales del trabajo poético, construyen personajes, se desdoblan, constituyen un yo, se fragmentan. Naturalmente no distingo la percepción en el sueño de la percepción en la vigilia; tampoco lo propiamente real, de cosas como pintura o cine (García Valdés 1996a: 63-64).

No es necesario insistir: apenas un vistazo a sus poemas demuestra que (casi) todo pasa por el ojo. Entonces, ¿en qué se detiene y cómo es la mirada de esta poeta, que confesó haber descubierto con asombro el carácter personalísimo e intransferible de su modo de mirar (véase Marinas 2014: 94-95)? Para empezar, no cualquier cosa percibida pasa al poema —en el poema cabe todo, pero no todo queda, recordemos (García Valdés 2020a: 15)—, sino lo que, por el motivo que sea (a menudo, incierto), se impone:

Lo que me mueve para escribir es lo que percibo con más intensidad, lo que se me queda en la cabeza. Puede ser cualquier cosa, una frase que oyes en el autobús, un momento de la calle, un momento del campo, un sueño. Algo que,

por alguna razón, cuando pasa, hace que tomes una nota de eso. Esa es la raíz del poema que, para mí, está en una intensificación de la percepción, que se produce en cualquiera de estos ámbitos. En mi caso es una cuestión de atención (García Valdés en Cartes 2008).

La cita, aparte de incidir en la diversidad de materiales que pueden dar impulso a la escritura, recoge dos palabras clave para la comprensión de la poética de la autora: «intensidad» o «intensificación» y «atención». García Valdés advierte que sus poemas surgen de instancias de intensidad perceptiva o, lo que es lo mismo, de una percepción atenta. No en vano, en su poética *De ir y venir* (2009d: 28) identifica la paciencia y la atención como dos rasgos imprescindibles para quien escribe poesía, dando así la medida de su relevancia. Ello explica también por qué, en otros lugares, se ha detenido a distinguir la mirada corriente, la mera facultad fisiológica, de una especial aplicación de la misma:

Aunque se usan en tantas acepciones diferentes, «ver» correspondería a la percepción del sentido de la vista, mientras que «mirar» conlleva voluntariedad o atención. En realidad, miramos cuando algo, un objeto, nos asalta por su interés; es el objeto el que nos llena los ojos y ocupa poderosamente nuestra atención (que sería así un fenómeno pasivo) (Agudo & García Valdés 2009: 80).

La poesía de García Valdés se inscribiría, según su propia descripción del par de verbos, más en el «mirar» que en el «ver»: atención y mirada conforman aquí una simbiosis indisociable. Varios críticos de la poeta han puesto el foco en esa atención: en ello sostienen tanto Virginia Trueba (2016) como Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (2020: 32-37) sus aproximaciones a la mirada garcíavaldesiana, mientras que Vincent Zonca ha inscrito su poesía en una «*éthique de l'attention*» (2016: 124, cursiva del autor) que vincula con el budismo zen y opone al ritmo apresurado del mundo actual (2016: 124-125). Para Mora y Lama, el bagaje intelectual y filosófico de García Valdés resulta crucial, pues hace de la suya una mirada crítica, alejada de certezas naíf y consciente de las cargas deformantes que arrastra consigo, todo ello aplicable en la misma medida a la lengua a la que da lugar, como comprobaremos en el siguiente capítulo.

En realidad, García Valdés se ha referido en numerosas ocasiones (véase García Valdés 2000b: 32; 2010c: 31; 2017b: 34; 2020b: 139-140; 2021a: 110; en Agudo 2009: 80; en Marinas 2014: 66, 94; en Ramón 2010: 71; en Villalba 2012) a una modalidad específica de la atención que denomina *fascinación*:

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. Y esa experiencia 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 2018a: 99-100, cursivas de la autora).

Esta larga cita condensa los principales rasgos de un fenómeno perceptivo y cognoscitivo, enraizado en esa «precariedad ontológica», arbitrario, involuntario y excepcional, que comporta una atención tan extrema como pasiva y que replantea la forma en que entendemos convencionalmente la relación entre quien percibe y lo percibido. Mora y Lama hacen depender la fascinación de esa formación intelectual en la que tanto insisten, puesto que es lo que permitiría «*dejar hacer* a los sentidos» (2020: 34, cursivas de los autores) y alcanzar una «atención que nos llega sin necesidad de hacer un esfuerzo volitivo consciente» (2020: 35).

Al salir a la calle, sobre los plátanos,
muy por encima y por detrás de sus hojas
doradas y crujientes, el cielo, muy por encima
azul, intenso y transparente de la helada.
A cuatro bajo cero se respira
el aire como si fuera el cielo
que es el aire lo que se respirara.
Corta y se expande y un instante

rebrotan antes de herir. Ritmos
de la respiración y el cielo, uno
lugar del otro, volumen
que quien respira retrajera, puro
estar del mundo en el frío,
de un color azul que nadie viera, intenso,
que nadie desde ningún lugar mirara,
aire o cielo no para respirar.

«Un instante. La intensidad de la percepción» (2016b: 48), ha dicho García Valdés de este poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 231); quizás: una fascinación. La sensación de respirar el aire congelado se imprime con precisión y vigor, se escogen las palabras en una disposición y un ritmo ajustados, pero ajenos a ninguna «mímesis o figuración estricta» (2016b: 48): las repeticiones —el intenso azul del cielo, tan hiriente como el propio aire—, la combinación de asíndeton (vv. 9 en adelante), polisíndeton (vv. 8-9) y la total ausencia de puntuación (vv. 5-7), reproducen las fases de la mecánica respiratoria, con sus expansiones y sus retenciones. Respiración y cielo van y vienen, se encuentran, «uno / lugar del otro» (vv. 10-11), ya no hay distinción, quien respira es uno con el aire respirado y el cielo «muy por encima». Como si los cinco sentidos, el cuerpo todo estuviese enfocado a absorber ese instante por entero, hasta alcanzar el «puro / estar del mundo en el frío» (vv. 12-13), o lo que es lo mismo, «una perspectiva que de pronto *ve* (y muestra) un mundo vacío» (2016b: 47, cursiva de la autora). En su comentario del poema, García Valdés reconoce que la experiencia a la que alude es tan común como excepcional, pues aunque cualquiera puede experimentar algo parecido, no siempre ocurrirá de la misma forma. Esa singularidad es precisamente lo que el poema trata de plasmar; en este caso concreto, y a tenor de su autora, lo hace en el medido engranaje de «sensación y pensamiento», que ya hemos descrito, pero también mediante el desconcierto provocado por el enigmático último verso (véase 2016b: 48).

Roland Barthes (véase 2004a: 237; 2005; 2007b; Comment 1991) refirió algo similar a la fascinación con los que denominó *incidentes*⁶⁶, instantes radicalmente singulares que ligó a la posibilidad de una escritura de lo neutro y para cuya definición se sirvió del *satori* (悟り), que emplea a menudo como equivalente. Es sabido que el *satori*, traducido a menudo como «iluminación», constituye un acontecimiento culmen del budismo zen, en el que por fin se comprende la «no-diferenciación originaria» (Izutsu 2009: 169), esto es, la unidad de todas las cosas, frente a la compartimentación de la realidad en categorías falsas e impertinentes como sujeto-objeto o interior-exterior, entre otras (véase Izutsu 2009, cap. I). Deudor de este impulso rupturista, el incidente o *satori* barthesiano comporta la comunión con el mundo circundante durante apenas un instante, jamás premeditado. Esa formulación aparentemente contradictoria de la fascinación como atención intensa pero pasiva apunta hacia la arbitrariedad y falta de voluntariedad sobre la misma, característica propia también del *satori* —lo cual no descarta la compatibilidad con una cierta predisposición a, como advierte Comment, «se rendre disponible» (véase 1991: 98)—. Puede resultar extraño pensar en la atención como un estado que viene sin que lo motivemos (ya que la atención *se pone*) y, sin embargo, en la fascinación tiene lugar esa peculiar fusión de intensidad y pasividad. Al fin y al cabo, los maestros budistas advertían a sus discípulos de que, cuantos más esfuerzos invirtiesen en alcanzar su *satori*, más se estarían alejando de lograrlo; como en el zen, la fascinación viene por sí misma, no se puede decidir experimentarla ni disponerse para esperarla.

Los paralelismos trazables entre la fascinación garcíavaldesiana y el *satori* o incidente barthesiano son varios. Para empezar, ambos comparten el referente sartriano (véase Comment 1991: 89). De hecho, la poeta toma la noción de fascinación de la descripción que Sartre propone en *El ser y la nada*, que recoge en un artículo sobre Leopoldo María Panero (2020b: 139):

⁶⁶ De hecho, *Incidents* (1987) es el título de su colección de pequeños fragmentos, entre narrativos y descriptivos, en los que apenas asoma un atisbo de historia, de relato (lo potencial de la sugerencia).

En estos casos, en efecto, que representan el hecho inmediato del conocer, el cognoscente no es absolutamente nada más que una pura negación, no se encuentra ni se recupera en ninguna parte, *no es*; la única cualificación de que puede ser soporte es la de que él *no es*, precisamente, tal objeto fascinante. En la fascinación no hay nada más que un objeto gigante en un mundo desierto. Empero, la intuición fascinada no es en modo alguno *fusión* con el objeto. Pues la condición para que haya fascinación es que el objeto se destaque con relieve absoluto sobre un fondo de vacío, es decir, que yo sea precisamente negación inmediata del objeto y nada más que eso. [...] Y, precisamente porque el conocimiento no es *ausencia* sino *presencia*, no hay *nada* que separe al cognoscente de lo conocido. [...] En este sentido, podemos llamar al conocimiento la pura soledad de lo conocido (Sartre 1993: 207-209, cursivas del autor).

Es importante recalcar que la fascinación es, ante todo, un modo de conocimiento, «el hecho inmediato del conocer» del que, al menos en inicio, participan un sujeto cognoscente y un objeto conocido. García Valdés vio en la pintura de Luis Fernández la plasmación de este modelo cognoscitivo, como demuestra en un artículo sobre el ovetense que resulta, además, significativamente clarificador respecto a su propia escritura (no en vano ha insistido en la centralidad que comporta para ella el diálogo con otras artes). La poeta observa una evolución en la obra de Fernández desde un cierto «exceso de ser» (2000b: 31) hacia una mayor contención y una «pasiva recepción de las cosas» (2000b: 32).

Se trata de la percepción de algo en su radical singularidad, en su individualizada actualidad última, su *haeccitas*, ser esto aquí, así, ahora. La pintura de Luis Fernández ejercita un modo de conocer, una teoría del conocimiento no extraña a la que en esos mismos años construye la fenomenología francesa. Conocer no significa apropiarse de la cosa o fundirse con ella, sino que, muy al contrario, supone un ejercicio de retracción, un dejarse absorber, como en la fascinación y en todos los fenómenos de atención extremada, por la extraordinaria *presencia* del objeto. El objeto es todo y el sujeto es nada (2000b: 32, cursivas de la autora).

Los paralelismos entre este texto y el anterior fragmento de *El ser y la nada* resultan más que evidentes. Contemporáneo de la corriente de

pensamiento fenomenológica⁶⁷, Fernández habría llevado al lienzo el «ser esto aquí, así, ahora» del objeto en cuestión, con una peculiar presencia que plasma esa absorción por la cosa consecuencia de la fascinación.

Pero el aspecto que más nos interesa aquí, y que en buena medida resulta de la convergencia de los rasgos ya mencionados, consiste en que ambos fenómenos alcanzan a dar con la cosa misma, es decir, que comportan un acceso inmediato a lo real, en la medida en que implican un «vacío de palabra» (Barthes 2007b: 10). El lenguaje se ausenta y lo real se hace presente. En este sentido, se apresura Barthes a descartar cualquier ápice de trascendentalidad, puesto que nada tiene que ver el *satori* con una experiencia de un más allá o un paraíso supraterebral, sino más bien con el (re)descubrimiento de lo concreto e inmanente, un «despertar ante el hecho» (2007b: 95). Ello mismo es señal de la absoluta excepcionalidad de esta clase de acontecimientos, en la medida en que suponen la excepción a la regla kantiana sostenida por la poeta según la que, como ya leímos más arriba, «nada sabemos de las cosas sino lo que nosotros mismos ponemos en ellas» (2018a: 100), conciencia de distanciamiento que Mora y Lama atribuyen a la asimilación del pensamiento platónico, wittgensteiniano y foucaultiano (véase 2020: 33). Es también el punto de partida para Toshihiko Izutsu y su explicación de la transformación que lleva a cabo el zen: «el mundo fenoménico se presenta a los ojos del observador en conformidad con el modo de ser interior de este último. En suma, la estructura del sujeto determina la estructura del mundo de las cosas objetivas» (2009: 18).

En principio, estamos ante un hecho indiscutible: en nuestro conocimiento del mundo siempre media el lenguaje y ese *nuestro*, la impronta que inflige nuestra percepción sobre el mismo, incapaz de librarse de ese componente subjetivo, de esa suerte de proyección en lo que está afuera: «el mundo cognoscible tiene la forma y el sentido que les otorga quien lo conoce. Y si es cierto que conocemos mediante nuestro cuerpo y nuestras emociones, el mundo es nuestro trasunto, o quizá incluso una segregación de nosotros mismos» (Gamoneda 2016: 58). De ahí la pérdida

⁶⁷ Mora y Lama citan a Husserl y su noción incipiente de «pasividad receptora» (2020: 35).

de pertinencia de una férrea e inexacta distinción entre las dimensiones de lo interior o lo íntimo y lo exterior, dado que la segunda tiene mucho de la primera, y viceversa:

Interior y exterior son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior lo conforma el exterior (al límite, sólo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas); y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos del modo más íntimo (el *consuelo* del campo): sólo podemos percibirnos percibiendo (García Valdés 2008a: 437, cursivas de la autora).

No se trata de una fusión, sino de una dinámica de vasos comunicantes. Las nociones de interior y exterior participan de sus respectivas definiciones (es decir, se definen recíprocamente) pues en la una está el difuso límite de la otra y viceversa, de ahí que García Valdés las califique de «metáforas espaciales no estancas». «Se percibe lo que se es», asegura un poema de *caza nocturna* (2008a: 137), y de la misma manera que (nos) proyectamos en lo percibido, lo externo nos penetra y nos conforma. El problema es, no obstante, que esta concepción de la percepción y del mundo parece negar la posibilidad de (acceder a) lo real que sí ofrecería la fascinación. Tanto Julián Jiménez Heffernan (2004: 312) como Marcos Canteli (2008: 196-197) han llamado la atención sobre la ascendencia romántica de esta cosmovisión, que implica «abrir los ojos para llevar ese afuera hacia el espacio de la intimidad, intimar con el mundo» (Canteli 2008: 197) y, en consecuencia, una concepción trastocada del propio yo, «la complicación del sujeto que sabe que las gaviotas exteriores gritan en su interior» (Jiménez 2004: 312). No en vano, hasta la propia García Valdés se ha referido a sí misma como poeta lírica (véase Caballero 2009, Tanarro 2008), etiqueta bajo la cual se resuelve la aparente contradicción entre el ensimismamiento⁶⁸ que la caracteriza y su constante llevar la mirada hacia el exterior:

⁶⁸ Ensimismamiento que empatiza con la experiencia autista según la describe Birger Sellin en el exergo que abre *confía en la gracia*: «un solitario compensa importantes experiencias de la pobre humanidad hablando perpetuamente casi siempre en el solitario interior». En *Marpoética* 2021, García Valdés afirma que el lugar descrito en esa cita es el lugar de la escritura, de la poesía (2021: 21:25-21:30).

Tal vez se podría decir que soy una poeta lírica (continuando con el modo de nombrarlo de los alemanes), es decir, a la vez una ensimismada y alguien que mira hacia fuera. Siento que en mí las dos cosas van juntas, con una química peculiar. Es esa química, me parece, la que agudiza la intensidad del mundo y, a la vez, produce una profunda sensación de irrealidad, como si todo se viera afectado de vértigo (García Valdés en Peyrou 2017: 11).

Intensidad e irrealidad son aquí dos palabras clave que iremos explorando en las siguientes páginas. La cuestión es que, según entiende García Valdés, se funden en ella, por un lado, su tendencia al ensimismamiento, y por otro, la atención puesta a lo convencionalmente entendido como externo. Es esa «química peculiar», seguramente, la que permite que esa excepción a la regla que es la fascinación tenga lugar: la incapacidad de separar rígidamente planos que, de hecho, se encuentran en constante contacto; planos que la doctrina zen no conceptualiza como tal.

Traspasa el frío, cae
la oscuridad sobre la calle, flores
brotan recién abiertas.
Traspasa y une cielo
y calle y frío y eres tú; así
en los campos, en su verde cubierto
de nubes, los miraba
extendidos, limitados por el cielo y eras tú, silencio
y frío animal.

(*caza nocturna*, 2008a: 200, cursiva mía)

Ya vimos cómo, al escribir sobre la pintura de Luis Fernández, García Valdés se aproximaba mucho a su propio proceder. Lo mismo ocurre en un artículo sobre Kafka, a quien atribuye la atención como «método», para esclarecer enseguida qué entiende por atención: «eso que Malebranche había llamado plegaria natural del alma, y que para Simone Weil no consistía sino en suspender el pensamiento y dejarlo disponible, vacío y penetrable a su objeto» (1999f: 42-43, cursiva de la autora).

como quien reza escucha, sobrevive
en la áspera música
del ojo [...]

(«Instancias del camino», en «Locus oculus solus», *Del ojo al hueso*, 2008a: 291).

Este modo de concebirla como una oración o plegaria fue señalado también por Carlos Ortega, que incide en rasgos ya identificados con la fascinación como la pasividad y una actitud no avasalladora, sino abierta y disponible a ser penetrado:

La atención, y su grado máximo: la oración, la plegaria interior, es la base de toda una teoría del conocimiento de carácter prácticamente pasivo o contemplativo, puesto que su estrategia principal es la espera paciente, la discreción y el cuidado para evitar que el pensamiento se eche literalmente encima del objeto y lo pierda de vista, para que conocer no sea capturar, aprehender, sino dejarse invadir (2007: 41).

Por otra parte, el que García Valdés mencione de nuevo a Simone Weil no solo prueba una vez más su impronta, sino incluso el engarce con toda seguridad existente entre la gracia weiliana y esta forma de comprender la atención, «absolutamente pura y sin mezcla», «en su grado más alto» (Weil 2007: 153), como oración.⁶⁹ De hecho, Weil entiende la labor de los poetas como una especial aplicación de la atención a lo real que compara con «un acto de amor» (2007: 155) en el que surgen «lo verdadero, lo bello y lo bueno» (2007: 155). Pero hay todavía una característica de esta disposición en la que no hemos insistido lo suficiente y que Weil tiene también presente, y es que esta forma de atención es «tan plena que hace que el “yo” desaparezca» (2007: 154).

4.1. Vaciamiento del sujeto

No obstante, hay momentos en los que encuentro que mi yo se pierde en el tú. *También los hay en los que observo algo con tal atención que desaparezco* (*La mujer temblorosa*, Siri Hustvedt, cursiva mía)

⁶⁹ En su intervención junto a García Valdés en el festival marbellí Marpoética (véase 2021: 43:15-43:35), Jordi Doce dice entender la gracia como la reacción del mundo ante el que se ha puesto toda la atención.

Resultan ilustrativos los paralelismos entre poeta y caminante que García Valdés anota en su ensayo «Pies nocturnos» (2017b), en donde recoge unos apuntes de Robert Walser sobre el acto de pasear que recuerdan vivamente a lo que vengo describiendo como disposición del poeta a la demora atenta. Del mismo modo, la entrega de quien camina a lo que le rodea ha de ser total e incondicional:

El que pasea ha de estudiar y contemplar la más pequeña de las cosas vivas «con supremo cariño y atención» —enumera Walser—, «no puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad», «tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo», «de otro modo, pasea tan solo con media atención y medio espíritu, y eso no vale nada» (García Valdés 2017b: 29).⁷⁰

Walser hace hincapié en la necesidad de vaciarse de uno mismo para que la contemplación alcance su máximo rendimiento; ello es también rasgo y consecuencia clave de la fascinación. Como ya hemos ido leyendo en citas anteriores, el objeto contemplado se intensifica de tal modo que absorbe a quien lo contempla, llegando incluso al punto de que esas categorías de «sujeto» y «objeto» quedarían anuladas (aunque sigan resultando útiles para la descripción y comprensión del fenómeno): en pocas palabras, «el objeto es todo y el sujeto es nada» (García Valdés 2000b: 32). García Valdés se ha referido a esto de varias maneras: como una experiencia de vacío —«un yo vacío ante algo que crece» (2010c: 31), «que se deja llenar por lo que está delante» (en Marinas 2014: 66)—, negación —«pura nada», «modo de no ser», «ser carentes» (2018a: 100)— o desaparición —«de algún modo,

⁷⁰ Peter Bürger refiere el caso de Flaubert, similar en sus efectos, aunque diferente en sus motivaciones. Aquejado por el moderno *ennui*, el francés encuentra una salida a la melancolía en un desprendimiento del yo: «el rechazo del yo-centramiento y de la referencia al mundo medida por el egoísmo, hacen surgir una mirada a la que todo se le convierte en misterio. Como el yo no dispone ya de coordenadas que le permitan ordenar el mundo, le ocurre como si percibiera todo por primera vez» (2001: 211). Que Bürger (2001: 211-212) vincule este proceder con la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal resulta significativo.

quien percibe desaparece en ese ser ocupado» (en Marinas 2014: 94)—. «A veces, en ciertos momentos, el cuerpo parece estar ante el mundo sólo como recipiente de pura percepción: puro mirar y escuchar» (García Valdés 2010c: 31). Cuántos poemas reflejarían de esta disposición:

Las cigüeñas se posan
sobre la fábrica
vacía. Suben
y se dejan caer,
en la luz lechosa de la mañana.
Ser vaciado.
Quedo muda en el sueño.

Como muchas otras en la poesía de Olvido García Valdés, esta escena, que ocupa la primera estrofa de un poema de *ella, los pájaros* (2008a: 82), podría pasar perfectamente por la anotación de una de esas experiencias fascinadas de las que venimos hablando, mezclada luego con lo que parecen otros planos y/o tiempos (quizás un recuerdo, una anécdota o un retazo de una conversación en la segunda estrofa). Y no solo por su cualidad fundamentalmente descriptiva, enfocada en la dimensión visual del instante, sino porque casi parecería que enunciase explícitamente esa disolución subjetiva en el sexto verso, «ser vaciado» (que se vuelve a repetir en el decimosexto, en la tercera y última estrofa), propiciada por la contemplación del vuelo de unas cigüeñas sobre una fábrica también vacía.

Ya comprobamos también que, para Sartre, esa negación del yo no consiste exactamente en una fusión con el objeto, sino que «no hay *nada* que separe al cognoscente de lo conocido» (en García Valdés 2020b: 139), de modo que, como indiqué poco más arriba, hablar de sujeto y objeto carecería ya de total pertinencia. De nuevo, el paralelismo con el *satori* y, en general, con las enseñanzas del zen, es más que palpable. Si por algo se caracteriza esta suerte de *iluminación* del budismo zen es por la comprensión de la unidad de todo lo existente que proporciona, con el consiguiente menosprecio de cualquier noción de *yo* que ello implica, así como de dicotomías o conceptualizaciones del tipo *yo/mundo*, *interior/exterior*, etc., que no harían sino ofrecer una concepción falsa de lo real. Gracias al *satori* se comprende esa «no-diferenciación originaria»

(Izutsu 2009: 169) que cité más arriba. En palabras de Byung-Chul Han, la transformación reside en pasar de concebirse como «ser-en-el-mundo» (esto es, un individuo que se diferencia de lo que lo rodea) a, sencillamente, «ser-mundo» (2019: 88). De hecho, este filósofo ha descrito la aspiración de algunos poetas orientales como «entregarse plenamente inconsciente al aroma de la ausencia, ausente, ser un ausente, sin yo, sin nombre, hundirse en el paisaje del vacío, ser simplemente una com-parte de él» (2019: 114, cursiva del autor), que es precisamente lo que parece ocurrir en la fascinación garcíavaldesiana.

En una entrevista de Miguel Casado y García Valdés a Bernard Noël, el poeta francés concuerda con la asturiana en la existencia de esos instantes de percepción fascinada, a los que primero se refiere como «contemplación» para, más adelante, precisar como «iluminación»:

Es como si de repente se estuviera en un río, el espacio que nos rodea es un elemento, y cuando se tiene conciencia de estar sumergido en ese elemento, que también nos penetra, se elimina la diferencia, elimina el yo; hay entonces una especie de circulación entre el interior y el exterior, que elimina la diferencia. Creo que es una cuestión de mirada (Noël en García Valdés & Casado 2012: 30).

Absorción, inmersión *en* el objeto o *penetración* por el mismo, estamos ante la misma fluidez (fundamentalmente espacial) entre yo y mundo propiciada asimismo por un movimiento de la percepción que ya no puede distinguir un adentro y un afuera. De hecho, aquella formulación de lo interior y lo exterior como «metáforas espaciales no estancas» (2008a: 437) que proponía García Valdés se puede replantear siguiendo este modelo: no se trata tanto de que la distinción se problematice por la influencia de lo uno en lo otro (y viceversa), sino de que, en el fondo, lo real no responde a esa compartimentación. Se trata, otra vez, de la «in-diferencia» en la unidad del todo de la doctrina zen. También el taoísmo, apunta Bernard Comment (véase 1991: 188-189), comparte esta concepción del mundo —«l'infinie réalité de toutes les choses» (1991: 189)—, como los incidentes barthesianos, en los que, gracias a la disolución de la dualidad sujeto-objeto,

se toca lo real en su inmediatez. «C'est le monde phénoménal en son *ainsité*, et sans projection du moi (désormais obsolète), qui doit être atteint» (1991: 188, cursivas del autor).

4.1.1. Sujeto y poema

¿Se ve el poema afectado —y cómo— por esta experiencia? La pregunta por el sujeto, y más concretamente por el sujeto poético o yo lírico parece, llegados a este punto, inevitable, aunque, como intentaremos demostrar en estas páginas, establecer una correspondencia inmediata y exclusiva entre ambas cuestiones —es decir, que un proceso que atañe a un sujeto existencial se refleje en el sujeto de un poema— puede resultar engañosa e insuficiente. En cualquier caso, para poder abordarla con la mayor claridad posible, es necesario tener en cuenta que García Valdés ha hablado de, cuando menos, dos nociones distintas de sujeto en relación con la poesía: el sujeto enunciativo y el sujeto poético.

En realidad, a García Valdés le interesa el yo poético si se identifica dicho sintagma con el sujeto enunciativo tal y como fue planteado por Käte Hamburger en *La lógica de la literatura* (1957). En su estudio, Hamburger propone una nueva descripción y organización del sistema de géneros literarios, revisándolo desde una perspectiva lógica (como el propio título de su ensayo indica) y con herramientas de la lingüística. Así, en oposición a la novela y al teatro, que «transmiten una vivencia de ficción, de “enajenación de realidad”» (Hamburger 1995: 11), la lírica se identifica como enunciación de realidad, definida no por lo que de real se haya recogido en el poema sino porque el lector percibe al yo lírico como sujeto enunciativo real (1995: 39, 158). Ello no quiere decir que ese yo se pueda identificar con el autor o autora de los versos; de hecho, Hamburger sostiene que nada permite afirmar o negar dicha relación (1995: 183-186), que en todo caso sería exclusivamente de «identidad lógica, en el sentido de que todo sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad» (García Valdés 1999c: 17).

Es éste [el sujeto enunciativo] quien posibilita una enunciación de realidad y lo que caracteriza como real al sujeto enunciativo es que podemos preguntar por su posición en el tiempo, recibimos lo enunciado como campo de experiencia o de vivencia del sujeto que lo enuncia (1999c: 17).

Por tanto, lo definitorio de lo poético no radica en la forma, esto es, el verso no constituye un criterio válido para decidir lo que es o no es poesía; esta perspectiva explicaría la existencia de poemas en prosa, por ejemplo, o de prosa poética. Tampoco tiene que ver con el grado de parecido con la realidad que se asigne a lo que se lee en un poema, que puede perfectamente moverse entre lo reconocible, lo irreal, el disparate o la mentira pues, de hecho, la clave se halla en que el sujeto enunciativo deja su huella en el objeto o experiencia referidos como «realidad vivencial subjetiva» (1999c: 17). De este modo, la referencia de objeto se convierte en sentido. Como es sabido, el grado de ocultación de ese objeto en el desarrollo histórico de la lírica no ha sido siempre el mismo: nada tiene que ver, dice García Valdés (1999c: 17), un poema de Machado, en donde podemos llegar a ese objeto con relativa facilidad, con uno de José-Miguel Ullán, en el que desentrañar un sentido y, por ende, un objeto, resulta mucho más complejo y aventurado.

En cualquier caso, dicho sentido se transmite «con la densidad de lo real» (1999c: 17), con la calidad de una verdad, no obstante, no verificable, en tanto en cuanto se trataría de una verdad subjetiva, a diferencia de lo que ocurre en una situación comunicativa corriente. De hecho, tanto esta peculiar construcción del sentido, en la que «el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto» (Hamburger 1995: 186), como el que el poema no ejerza «una función en un contexto objetivo de realidad» (1995: 164), conforman lo que diferencia la enunciación poética de la enunciación comunicativa dentro del sistema enunciativo. En otras palabras, «se podría decir que los enunciados basculan de la esfera del objeto al sujeto» (García Valdés 1999c: 17): mientras que en la comunicación cotidiana lo relevante es lo que se quiere comunicar, en el poema importa más el cómo, y esto

depende del sujeto que lo enuncia. Siempre hay un referente real, pero pasado por el filtro del yo, se convierte en realidad subjetiva (véase Gamoneda 2016: 61).

Como García Valdés ha advertido (véase 2009d: 18-21; en Bértolo 2021b), esta concepción de la lírica, deudora de la propuesta teórica de Hamburger, queda plasmada en un texto de *caza nocturna* (2008a: 204), toda una poética y uno de sus poemas más citados en trabajos y antologías:

Es verdad lo que digo, cada
palabra, dice del poema la lógica
del poema. Condición
de real al margen de lo real.
Lo real dice *yo* siempre en el poema,
miente nunca, así la lógica.

La lógica del poema no reside en la posibilidad de comprobar la veracidad objetiva de lo que expresa, sino en otra clase de verdad, sujeta al funcionamiento específico de cada texto, una lógica propia que no tiene parangón con la realidad comúnmente entendida, sino con aquella «realidad vivencial subjetiva» (García Valdés 1999c: 17) que dice *yo* en el poema y que, como lectores, sentimos como verdad aunque no podamos recurrir a nuestra experiencia ni a lo común de la vivencia para ratificarla. «Condición / de real al margen de lo real» (vv. 3-4).

Otra cosa muy distinta del sujeto enunciativo es lo que se ha venido denominando «sujeto poético», manido sintagma ante el que García Valdés ha manifestado sus reticencias, especialmente en «El vuelo y el ala» (1996a). En este artículo, la autora empieza señalando la dificultad para discernir con exactitud su significado, ya al margen de la problemática del sujeto de conocimiento en la tradición filosófica occidental, masculino y racional por definición y, por ende, insuficiente en lo que concierne a la práctica poética. Su planteamiento deja bien claro que, aunque reduzcamos el campo de «sujeto» a «sujeto poético», el abanico de posibles referentes apenas se ha cerrado:

¿Se trata del sujeto *de la* poesía, lugar al que la poesía desciende al antiguo modo del *enthousiasmós* platónico? ¿se trata del sujeto del poema? ¿quiere decir

construcción ficcional que *habla* en él? ¿o que ve? ¿es el personaje en quien, irónicamente, se escuda quien escribe? ¿un ejercicio, por tanto, de distancia? ¿es más bien otra forma del acercamiento o la identificación? ¿es quizá el punto donde sabiamente confluyen productor y receptor? ¿un modo de la apariencia que todo arte es, de la *techné* poética? ¿mera convención según la moda y el mercado? ¿se puede seguir hablando de sujeto incluso en aquellos casos en que el poema apuesta por la ruptura de cualquier estructura de identidad? ¿cuál es el *objeto* relacionalmente necesario a tal *sujeto*? (García Valdés 1996a: 62, cursivas de la autora).

Más adelante aclara que, sea como fuere, en el caso de que en el poema figure un sujeto, conformará uno más de sus «materiales», sin mayor relevancia que cualquier otro: se entiende entonces que García Valdés utiliza aquí el sintagma «sujeto poético» entendido como «un sujeto o unos *personajes* poéticos» (1996a: 64, cursiva mía). Nada tiene que ver, entonces, con el sujeto enunciativo de Hamburger. El sujeto poético no define un criterio estético ni ocupa (o no debería, desde esta perspectiva) una posición privilegiada ni más destacada, por mucho que, según la poeta, «el discurso literario actual» le dé una «trascendencia [...] conservadora y reductora» (1996a: 64), a sus ojos, equivocada. Concedora de su peso como herramienta analítica, la califica de «contradictoria, pero sobre todo limitadora, constreñidora, cuando se utiliza como pilar del análisis de lo poético, interesada, incluso si al usarla no somos conscientes de ello» (1996a: 63).

Para empezar, utilizarlo acriticamente implicaría ignorar (a sabiendas o no) el desplazamiento del paradigma del sujeto al del lenguaje en el pensamiento del siglo XX (véase Bürger & Bürger 2001: 9-11), pero también el consiguiente recorrido de la lírica desde el Romanticismo, pasando por figuras como Rimbaud, Mallarmé, Blanchot y Foucault, hasta nuestros días, en lo que atañe a la ya consabida «muerte» o «disolución del sujeto» (García Valdés 1996a: 63). Al fin y al cabo, como muy bien ha explicado Dominique Combe (1999: 132), es imposible desligar la suerte del sujeto poético de los avatares sufridos por la noción de sujeto en el campo de la filosofía occidental desde el siglo XIX: primero, con la

identificación hegeliana del yo lírico con la expresión de la íntima subjetividad del autor, de origen pseudo-aristotélico, y después, con la impersonalización del yo desde el impulso dionisiaco propuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y sus ecos en Baudelaire, Rimbaud, los simbolistas franceses y otros poetas posteriores (véase Combe 1999: 127-134). Sin embargo, Peter y Christa Bürger dan inicio a esta crisis subjetiva algo antes. En su trabajo titulado precisamente *La desaparición del sujeto* (2001), los dos autores repasan la historia de esta desaparición desde Michel de Montaigne a Roland Barthes. Ahora bien, empiezan aclarando que, en realidad, dicho fenómeno no es tanto un hecho consumado como una «metáfora» para el reconocimiento de una fractura (2001: 13), cuyo precedente se ubica en la huida de sí mismo que es el *divertissement* del «yo angustia» o «yo miedo» pascaliano, frente al yo fuerte del *cogito* cartesiano, polos entre los que oscila la configuración del sujeto moderno desde esos tempranos inicios ya en el siglo XVII hasta el siglo XX (2001: 37-48, 314). Además, la caída en desgracia del sujeto estaría estrechamente ligada a la también progresiva difuminación del otrora más férreo vínculo autor-obra en el campo literario (2001: 291-292).⁷¹

A toda esta problemática hay que sumarle, además, el factor de género, del que García Valdés demuestra ser profundamente consciente al advertir el carácter masculino por antonomasia del sujeto, o lo que es lo mismo: durante mucho tiempo, decir «sujeto» significaba decir «hombre» (1996a: 62). En el trabajo ya citado, Christa Bürger se encarga de estudiar la subjetividad femenina, que ha venido siendo, históricamente, «la experiencia de la indeterminación» (2001: 333), un «afuera» siempre definido en negativo en relación con el hombre, moldeada por los roles de género creados por esos sujetos dueños de la palabra y el saber. Es por todo ello que, aunque no sea muy partidaria de la noción de «sujeto poético», García Valdés admite un rendimiento activista —«hablar de un sujeto poético femenino me parece bien, me parece estratégica y políticamente

⁷¹ Véase también, para la cuestión del sujeto, el primer capítulo de *El sujeto boscoso* (Mora 2016).

bien» (1996a: 62)— en aplicarla a ciertas poetas, capaces de tomar, en sus términos específicos, la posición de aquel sujeto de conocimiento acaparado por la otra mitad de la humanidad.⁷²

García Valdés no solo es conocedora de esta coyuntura subjetiva, sino que ha demostrado su asimilación, tanto en sus ensayos como en sus poemas. Más arriba comprobamos cómo encuentra en Nietzsche una referencia esencial respecto a este asunto, con su radical cuestionamiento del sujeto y de su carácter unitario y monolítico, del que se hace eco en *De ir y venir* (2009d: 22-23) y otros trabajos (1999c: 16-17):

«Sujeto» es la ficción de que muchos estados *iguales* en nosotros son el efecto de un solo substrato: pero somos *nosotros* los que hemos creado primero la «igualdad» de esos estados; lo que de hecho se da es el *igualar* y *arreglar* esos estados, *no* la igualdad (—ésta, antes bien, cabe *negarla*—) (Nietzsche en García Valdés 1999c: 16 y 2009d: 22-23, cursivas en el original).

Las referencias al sujeto de la poesía de García Valdés que localizamos en la bibliografía —abundantes, pero no siempre lo suficientemente desarrolladas— beben, sin duda, de la trayectoria descrita hasta aquí. Por ejemplo, Julián Jiménez Heffernan recupera el origen anglorromántico de este «sujeto problematizado», heredero del «cuestionamiento de la subjetividad» que supuso el impacto de lo natural en el XIX (no obstante, improductivo en la poesía española del momento) (2004: 310). Por lo demás, la gran mayoría coinciden en señalar su carácter difuso, aunque recurran para ello a términos de lo más diverso:⁷³ así, el de la poesía de García Valdés sería un sujeto fragmentario (Ugalde 2006: 656; Medina 2007: 40-41), disgregado (Yagüe 2003: 8), indeterminado (García Fernández 2001: 68), mutable o cambiante (Mathios 2012: 66, 2016: 616; Rodríguez 1994: 6-7), desdoblado (García de la Concha 1994; Medina

⁷² Véase el apartado «Escritura de mujeres» de esta tesis.

⁷³ Antonio Ortega lo extiende a todos los integrantes de la antología *La prueba del nueve* (1994: 12), y por su parte, Marcos Canteli aplica «su disolución y su agotamiento» (2008: 253) como rasgo común a los poetas que estudia en su tesis doctoral (véase 2008: 253-257). Según Yagüe, la «disgregación del yo lírico» (2003: 8) se acentúa en *caza nocturna*, y «en su lugar deja que lo real hable». En su reseña de *Del ojo al hueso*, Francisco J. Díaz de Castro menciona «los procesos psicológicos sin sujeto definido» (2002).

2007: 40-41), plural (Iravedra 2016: 398) o cuando menos «abierto, no necesariamente polifónico, pero sí variado» (Mora 2016: 272). También se le califica de nómada, desarraigado (Ugalde 2006: 656), sujeto que reflexiona sobre «su singular condición deshabitada» (Mora 2016: 272). Otros prefieren hablar de liquidez y ambigüedad como resultado de la crisis del yo (Ramos 2016: 18), o de un «sujeto disuelto, en progresiva elipsis o disolución» (Mora 2016: 271; la misma idea en Noguera 2016: 244). Tanto Jordi Doce como Tania Favela se han referido a la disolución del yo en *Lo solo del animal*; el primero apunta que la presencia de múltiples voces en dicho poemario contribuye a «difuminar la presencia del yo y a acoger la pluralidad de sujetos, de percepciones» (2013b: 165-166), mientras que Favela lo ha identificado con el «yo sin garantías» de Ingeborg Bachmann, «un “yo” vacío, lleno, difuso, móvil, dulce, enérgico, callado, vacilante, pausado, fragmentario» (2019: 100). Finalmente, algunos llegan a consumir «la pérdida del sujeto» (Muñoz 2019: 389) o «“la desaparición elocutoria del yo”» (Milán 2008: 14).

Ya en un artículo de 2009, Vicente Luis Mora había afirmado que la del sujeto configura una «pregunta sistémica» (2009: 6, en cursiva en el original) en la obra de García Valdés, y en un trabajo posterior escoge el siguiente poema de *caza nocturna* (2008a: 149) como muestra de «la medida de la autoconsciencia subjetiva de su obra» (2016: 272; véase también Mora & Lama 2020: 102):

Sólo lo que hagas y digas
eres, incierto lo que piensas, invisible
lo que sientes dentro de ti.
¿Qué significa
dentro de ti? Nada eres si, como dicen,
no es intersubjetivamente comprobado
(al menos comprobable). Juan de la Cruz no es
más que unos poemas, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe, sólo palabras.
¿Qué significa
intersubjetivamente? ¿Cuántos sujetos
hacen falta? ¿Cuántos que digan
a la vez: Juan de la Cruz, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe son cimas

de la vida humana, cimas
de la miseria humana en este hermoso
mundo?

Las preguntas que recorren el poema, y en concreto, las planteadas acerca del significado de ciertos términos, «suponen una puesta en crisis de la representación verbal» y un «gesto de metaconciencia» (Mora & Lama 2020: 102; véase también Ugalde 2012: 279). ¿Qué hace al sujeto, qué nos hace? Por un lado, palabras y hechos nos constituyen, nos hacen verificables ante los demás, puesto que no pueden saber lo que sentimos o pensamos. «¿Qué significa / *dentro de ti?*» (vv. 4-5), ¿se divide el sujeto en un adentro y un afuera? ¿Tiene sentido hablar de un adentro para alguien convencido de que «el alma es el cuerpo»?

Por otro lado, «Nada eres si, como dicen, / no es intersubjetivamente comprobado / (al menos comprobable)» (vv. 5-7): solo el reconocimiento de otros confirma nuestra existencia, necesitamos al otro para afirmarnos a nosotros mismos, pues lo intersubjetivo es lo «que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos» (*DLE*, s. v. intersubjetivo) —qué significativo y coherente, en este sentido, el uso de la segunda persona en este poema—. Entonces, ¿quien no ha dejado huellas tangibles de su paso por el mundo no existe realmente? Así, los poetas citados apenas son los escritos que han dejado tras de sí, pero ni eso basta, necesitan de esa comprobación intersubjetiva, lo que en este caso es como decir lectores (pero las preguntas no se detienen ahí: ¿cuántos?).

Sujeto problematizado y, en consecuencia, fragmentado o incluso en vías de disolución, pero todavía sujeto, al fin y al cabo. Solo queda preguntarse de qué modo se plasma esa disolución, es decir, qué permite a todos estos autores y autoras hablar de un sujeto fragmentado, pues la consabida mención al elemento subjetivo no siempre va acompañada de un análisis o de argumentos extraídos de sus poemas que la sustenten, con destacadas excepciones. Una de ellas es el artículo «Precariedad del sujeto poético postmoderno (siluetas, voces, fragmentos: Ildefonso Rodríguez y Olvido García Valdés)» (2007), de José Enrique Martínez. Este autor encuentra que la fragmentación del sujeto en esta poesía (más

concretamente, desde *El tercer jardín* hasta *Del ojo al hueso*, poemarios que abarca su artículo) se lleva a cabo de dos maneras: primero, con el recurso al *tú* o a la tercera persona como forma de desdoblamiento o escisión del yo — también Vicente Luis Mora describió unos años más tarde «el uso de un *tú* que puede referirse indistintamente tanto al yo como a otra persona a la que se interpela» (2016: 49)—, y segundo, con la introducción en el poema de diversas voces otras, ajenas (2007: 199-203). Creo sin embargo que, por un lado, su examen del uso de las personas gramaticales se puede precisar y ampliar un poco más y, por otro, se puede añadir un tercer procedimiento que afecta igualmente a esta noción y que consistiría en el intento de eliminar trazos explícitos de un sujeto en el poema.

La propia García Valdés ya advirtió, en una de sus poéticas, su recurso a la «versatilidad en el uso de las personas gramaticales, deslizamiento de una a otra» (2008a: 437), en lo que ha insistido Bénédicte Mathios (véase 2012: 66-67, 2016: 616, 2017a: 10; también Ordovás 1999: 6). En efecto, las personas gramaticales de sus poemas varían, y no solo de un poema a otro, o entre distintos poemarios, sino incluso dentro del propio poema. Nos encontramos así con sujetos gramaticales en primera persona, tanto singular como plural (esta, más minoritaria, pero utilizada), así como en segunda y tercera persona singular, aunque quizás sea esta última la más representativa.

Especialmente significativo como muestra de esa puesta en práctica de esa «versatilidad» de personas gramaticales dentro del mismo texto es el siguiente poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 284), al que Virginia Trueba recurre, citando los versos 18-23, como perfecta plasmación de «una voz que no definimos y que, en este caso, además, se problematiza a sí misma» (2013: 488), marca de lo neutro:

sobre papel retícula
o huella, laberinto universo, pura
superficie para invisibles
ciudades, entretener la espera
sobre el papel qué
país fuera el mío, si bien puedo
en tercera persona

hablar de mí, bien puedo
sobre la vida el escenario la confusión
de las lenguas y no una luz
(sólo detrás
hubo luz, sólo al principio)

un laberinto universo
habla de mí como *ella*
como si *yo* fuera ella, verdadera
línea cicatriz sin profundidad
psicológica pero a todo
color, qué país fuera
aquél (tan verde y tan sombrío)
aquél de *ella*
de *él* que digo *yo*
yo pura retícula
reminiscente y plana

(Vicente Rojo)

La mención final al artista Vicente Rojo podría facilitar algunas claves de lectura: las referencias al laberinto, a la retícula, remitirían a algunos ejemplos de su obra plástica, plagada de esa clase de entramados (como muestra, véase *Códice 281*, 1990; *Códice 84*, 1994; *Carta a Fritz Lang*, 2009). Pero es igual o incluso más pertinente en lo relativo al tema del sujeto, pues ante la obra de Rojo, la pregunta por el mismo queda fuera de toda consideración: color, formas geométricas o manchas y formas difusas, retículas, nada que diga yo en sus cuadros, en sus esculturas. García Valdés, para quien el diálogo con la pintura es tan importante como con la propia poesía, conversa aquí con la obra de Rojo, entreteje referencias a la una y a la otra hasta el punto de que los límites entre ambas se difuminan.

Junto a los versos destacados por Trueba, localizamos algunas referencias más a la problemática del sujeto. En la primera estrofa, solo en los versos 6 y 8 se introduce una primera persona del singular («mío», «mí», «puedo») que empieza afirmando poder hablar de sí mismo/a en tercera persona (posibilidad que se nos plantea en muchos poemas de García Valdés), para continuar con unos versos más complejos, ambiguos, en los que el verbo principal se ha elidido. ¿Cómo entender ese «[...] bien puedo / sobre la vida el escenario la confusión / de las lenguas y no una luz» (vv. 8-

10)? ¿Hay que dejar el «bien puedo» al margen? ¿«bien puedo» *qué?* Parece que falta algo. Quizás, podríamos leer que ese yo también puede hablar, en tercera persona o no, de todas esas cosas que enumera, aunque también se podrían estar confrontado la escritura o, de modo más general, la expresión artística («*sobre papel*», «*sobre el papel*») y la vida, es decir, cómo «el escenario la confusión / de las lenguas y no una luz» llegan al papel (o al lienzo) en forma de «retícula / o huella, laberinto universo, pura / superficie para invisibles / ciudades» (vv. 1-4).

En el inicio de la segunda estrofa, bien el «laberinto universo» (la obra, el poema, el cuadro; algunos de Rojo), bien otra tercera persona inidentificada (aunque podríamos estar también ante un imperativo de segunda, me parece menos probable), despoja al yo de sí mismo y lo convierte en un *ella*, «habla de mí como *ella* / como si yo fuera ella» (vv. 14-15); y en paralelo, el país que antes fuera «mío» (v. 6) es ahora «aquel», «tan verde y tan sombrío» (v. 19) como el paisaje del norte de muchos poemas de García Valdés. Esa traslación deja tras de sí la «verdadera / línea cicatriz» (vv. 15-16), la marca despersonalizada, «sin profundidad / psicológica» (vv. 16-17), del sujeto extirpado, «pero a todo / color», como los lienzos de Rojo de series como *México bajo la lluvia* o *Escenarios*.

Finalmente, tras la vacilación de las personas gramaticales en «aquél de *ella* / de *él* que digo yo» (vv. 20-21)⁷⁴, esa voz que se problematiza, como apunta Virginia Trueba, el poema termina con un «yo pura retícula / reminiscente y plana» (vv. 22-23). Al final de todo el proceso, el yo queda reducido a esas meras líneas base, una red subyacente que ordena, «huella» imperceptible sino como pura reminiscencia plana, dominada. Es una suerte de reflejo de lo que ocurre tras el trabajo de despersonalización que desgranaremos unas páginas más adelante, en el que el yo desaparece pero deja tras de sí ese lugar desde donde se escribe, y los pronombres personales

⁷⁴ Algo semejante ocurre en otro poema de *Del ojo al hueso* dedicado a José-Miguel Ullán, «A veces el tiempo se dilata, caben» (2008a: 237), donde leemos: «[...] Avanza deslizante y engulle / toda danza: *ella es tú o yo es él*, transmuta gesto» (vv. 16-17, cursiva mía).

son meros materiales intercambiables, reflejo de la escasa consistencia de una voz que se pierde en el laberinto del texto.

Utilizar formas verbales de asignación ambigua es otra estrategia de problematización del sujeto, al no poder establecer de forma segura y definitiva a qué persona gramatical se corresponde. Vicente Luis Mora, que advirtió la vital importancia de reflexionar sobre la cuestión subjetiva para la elaboración de la propia poética, encuentra en esta clase de técnicas con la persona del verbo un reflejo de ese «uso *consciente*» (2016: 47, cursiva del autor) de la voz elocutoria. Es precisamente este autor quien ha delineado, en distintos trabajos, dos estrategias fundamentales en lo que respecta a la ambigüedad deliberada de la persona del verbo. La primera quedó referida en *El sujeto boscoso* (2016: 49), donde alude a los pretéritos imperfectos de indicativo, atribuibles tanto a una primera como a una tercera persona de singular. La segunda, ya junto a Miguel Ángel Lama, figura en su introducción a *dentro del animal la voz* (2020: 94-96), en la que ambos señalaron mediante el poema «Sigue el proceso» (2008a: 211) cómo algunas formas verbales pueden corresponderse tanto a una tercera persona singular como a un imperativo de segunda singular. Tanto el primer procedimiento como el segundo se encuentran sobradamente representados en los poemarios garcíavaldesianos, y exponen la problemática subjetiva de la misma manera que la oscilación de personas gramaticales que describimos antes. Para comprobar su funcionamiento en el poema, podemos tomar como ejemplo uno de *confía en la gracia* (2020a: 225) en que, excepcionalmente, se dan ambas formas de deliberada confusión gramatical al mismo tiempo.⁷⁵ Los énfasis en negrita son míos:

el lomo negro con mechass claras se volvió
manto de lluvia y eucaliptus, espacio
respirable, vuelo o visita
a lo que fue, había sido la luna

⁷⁵ Digo excepcionalmente pues, si bien se trata de dos formas de proceder relativamente frecuentes en esta poesía, y en cualquier caso identificables con ella, que ambas variantes confluyan en el mismo poema no es tan frecuente; las localizamos también en «Luces de la ladera, chispas» (2008a: 236), de *Del ojo al hueso*, y en «Separa el arco doloroso — mandíbula» (2012a: 193), de *Lo solo del animal*.

ligera y poderosa en la noche, **toma**
el mundo por cuerpo, **decía**, como un ciego
el bastón, **respira** ahí como si fueras todo, silenciosa
y redonda, ajena y mía, de ellos, de quienes
ya no están, el tigre bondadoso cuida
de los que no están, no *a lomos de un*
tigre como el tiempo, sino un tigre
benigno de mirada tranquila, **confía**
en la gracia, **quería** decir, **querría** oír decir
si no **supiera**, melena de eucaliptus al sol
al día junto a la carretera

Al margen de los procedimientos concretos en los que queremos hacer hincapié, lo cierto es que este poema conforma una buena muestra de ese juego con las personas gramaticales que la propia García Valdés atribuyó a su poesía, desde la tercera persona («el lomo negro con mechadas claras se volvió / manto de lluvia y eucaliptus», vv. 1-2) hasta una segunda («como si fueras todo», v. 7) y una primera del singular («ajena y mía», v. 8). Los verbos destacados en los versos 5, 7 y 12 podrían estar conjugados tanto en una tercera persona del singular como en un imperativo de segunda del singular, y los de los versos 6, 13 y 14, tanto en esa misma tercera persona como en una primera del singular. Es cierto que algunos indicios pueden hacernos privilegiar cierta lectura sobre otra, pero la ambigüedad no deja por ello de estar ahí. Por ejemplo, cuando leemos «respira ahí como si fueras todo» (v. 7) nos resulta más sencillo pensar que ese «respira» es un imperativo de segunda, en tanto en cuanto tenemos poco más adelante un verbo apelando a un *tú*. Nuestra lectura también cambia cuando descubrimos que, entre los versos 5-7, se esconde una paráfrasis de un fragmento de *La gravedad y la gracia* de Simone Weil (2007: 173) que ya constatamos más arriba: aunque no anula el proceder con las formas verbales, menos todavía al no estar la cita convencionalmente señalada en cursiva o entre comillas, ese «decía» que figura en el sexto verso se formula con claridad, desde esta lectura, en tercera persona (es Simone Weil quien «decía»). Por otra parte, quien «confía / en la gracia» (vv. 12-13) podría ser un *él* o un *ella* y, no obstante, posee un fuerte regusto a imperativo ya desde que lo leemos en la portada del poemario, incluso como si fuese una orden

dirigida a uno mismo, o a una misma, de modo que no solo podemos dudar de la persona del verbo, sino incluso de que, en el caso de que estuviésemos ante un imperativo, este no implique en realidad una alusión al yo.

Pero además, encontramos en este poema aún otra herramienta propicia a la problematización del sujeto, en la medida en que obstaculiza su definición. Por un lado, la cursiva de los versos 10-11, que marca una posible referencia a *Verdad y mentira en sentido extramoral*, de Nietzsche⁷⁶, y por otro, el «decía» del sexto verso, constituyen estrategias para introducir en el poema voces ajenas, externas.

Son varios autores (véase Gamoneda 2016: 94-98, Martínez 2007, Favela 2019: 82-84) los que han advertido la presencia de distintas voces en algunos poemas de García Valdés, de las que José Enrique Martínez ha ofrecido una ajustada y sintética descripción: «son voces anónimas y aleatorias, sin rostro, ajenas a una presencia, exentas, sin un antes ni un después que las expliquen referencialmente» (2007: 201). Este mismo autor se ha encargado de ofrecer ejemplos desde *El tercer jardín* hasta *Del ojo al hueso*, aunque considera que es en *caza nocturna* donde proliferan especialmente (2007: 201-203). Ahora bien, conviene detenerse en la forma en que se introducen esas voces en el poema, pues varían desde su demarcación más explícita hasta la falta de cualquier indicación. Con todo, no siempre resulta claro, independientemente del método utilizado, si lo que se ha introducido es o no una voz diferenciable, ni tampoco se le puede asignar en todas las ocasiones un referente concreto ni reconocible, como ya advirtió Martínez en su momento (2007: 201). Además, cuando hablamos de voces no pensamos únicamente en conversaciones o palabras escuchadas a otra persona, sino que tenemos también en consideración la introducción de citas de otros autores que, bien mirado, no dejan de ser también, a su modo, voces externas.

⁷⁶ «¡Ay de la funesta curiosidad que pudiese mirar hacia fuera a través de una hendidura del cuarto de la conciencia y vislumbrase entonces que el hombre descansa sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato, en la indiferencia de su ignorancia y, por así decirlo, pendiente en sus sueños *del lomo de un tigre!*» (Nietzsche 1990: 19-20, cursiva mía).

En los casos en los que la irrupción de la voz se hace más manifiesta se recurre al cambio tipográfico, a diversos signos de puntuación o a verbos introductorios de fragmentos en estilo directo, cuando no a varios de estos procedimientos a la vez. El juego con la tipografía consiste fundamentalmente en el paso de la redonda a la cursiva, que se utiliza también con frecuencia para marcar citas —«*Terminada la juventud, / se está a merced del miedo*» (2008a: 68)— o introducir términos en otra lengua —«*Be calm*» (2012a: 47-48), «*monsieur le chat, monsieur le renard*» (2012a: 25-26), «*le bouleversement*» (2012a: 191), «*unterwegs zu hause*» (2020a: 189) etc.—. Un ejemplo muy claro se encuentra en este poema de *caza nocturna* (2008a: 144), relato de un día en el campo en el que se entrecruzan fragmentos en estilo directo que parecen entresacados de conversaciones.

En la pradera el anciano y el niño
 que aún no habla se miran. Pasamos
 el día entre los chopos
 con comida en la hierba
 brisa y conversación.
*¿Cómo puedes decir que inventaste
 un sabor?, ¿qué quiere decir
 inventar un sabor?, ¿lo imaginabas?*
 Ella había inventado el *croissant-lune*
 y lo encontró después en unos pastelillos
 de Bretaña. *Todos inventamos de pequeños
 el sabor del maná. Lo mira,
 qué bien estás así con esa luz,
 qué raro que no hayamos
 visto a nadie en todo el día,
 hemos estado solos como dentro
 de un sueño.* Crecen a ras de suelo flores
 que recuerdan los lirios, a trechos hay ceniza,
 ella saca del coche un sombrero-paraguas,
*se lo regalo sólo a quien lo use, ¿eres
 tú con tus ojos azules? Muchacha
 de Léger, abrazar al menos
 cinco veces al día ¿eres tú?*
 mesas blancas, sillas, la rosa roja
 en la oscuridad, *mira, es creciente la luna,
 pararé si me entra sueño,
 debo estar mañana allí,*

laten las sienes, iluminan
los faros mariposas.

Algunos de esos fragmentos en estilo directo parecen fácilmente atribuibles a ese «ella» que recorre el poema (por ejemplo, los versos 20-21), pero en otros puntos su emisor o emisora no se puede singularizar con seguridad, más teniendo en cuenta que partimos de la pluralidad de un nosotros —«Pasamos / el día entre los chopos» (vv. 2-3)— que multiplica las posibilidades de asignación. Pero es precisamente esa ambigüedad referencial o, directamente, la ausencia de un referente, lo que caracteriza estas voces y, en consecuencia, estos poemas, que impiden así fijar una lectura única y segura. En otras ocasiones, se recurre a signos de puntuación que permiten delimitar o indicar la introducción de una voz otra aunque, de nuevo, no necesariamente asignarla a alguien o algo concreto.

Veo estos árboles que se van
haciendo árboles y todas sus orugas
se van haciendo hojas, oigo
a mujeres hablar de otras mujeres: sin
conocer la lengua, captar una ciudad
por las masas de luz, por minúsculas
tiendas, atravesarla en metro, queda
tenacidad que luego reposa junto a un árbol
y allí se está mientras juegan los niños:
—no imaginéis los bosques
como aquí en otoño,
no se conocen las hojas amarillas,
todo verde, alzas la mano y tomas fruta.

(*caza nocturna*, 2008a: 227)

Aquí, evidencian el cambio tanto la raya como la persona gramatical, que pasa de la primera que inicia al poema a la segunda a la que se dirigen los cuatro versos finales, lo que no quita que, con todo, el sujeto que está detrás de ambas pueda ser el mismo. Asimismo, en el poema de *Lo solo del animal* «A lo lejos dos chopos tiemblan como lluvia» (2012a: 57-58), a la descripción en tercera persona de unos chopos lejanos y un tordo en un tejado le siguen unas palabras en estilo directo recogidas entre comillas: «Tiemblan los chopos por ser / de leves hojas y móviles pedúnculos. “Uno

ya no sabe / qué camino tomar”, dijo al irse la luz. “No es del suministro / salta si hay varios aparatos funcionando, pero de algún modo / habrá que ir bajando las facturas”» (vv. 4-8).

Con mucha frecuencia, las voces de los poemas de García Valdés van precedidas de algún verbo que las introduce. Predominan las formas del verbo *decir* —«vosotros, / dijo, me esperabais en casa» (2008a: 136, vv. 6-7), «vuelve diciéndote: ven, vamos / por el sendero este, junto al arroyo» (2008a: 323, vv. 2-3), «solo —decía— / quince años se dieron para / crear» (2020a: 143, vv. 4-6), *contar* —«se oye el tambor de una charanga, ahí arriba / a la espalda, el mayor / éxito —contó— / una troupe de oscuras brasileñas, casi / desnudas, hicieron las delicias / de los hombres» (2012a: 195, vv. 1-5)—, *pensar* —«la aguja entra / ahora en zona carnosa y piensa / la sangre es un extracto, un jugo / de la carne más fácil que la vena» (2020a: 89, vv. 5-8)— o *preguntar* —«qué habéis / decidido pregunta lo solo» (2012a: 123, vv. 2-3)—, entre otras posibilidades. En un poema como «decía: hay preguntas» (2020a: 167), de *confía en la gracia*, cada una de sus cuatro estrofas da inicio con tres «decía» y un «leía», respectivamente, que introducen a continuación unos versos en estilo directo, y que parecen, en este caso, palabras, fragmentos, el discurso de otras personas, como ocurre de hecho en la última estrofa, que recoge una cita de *El hombre jazmín*, de Unica Zürn.⁷⁷ Más complejo resulta un caso especialmente llamativo, por reiterado, de *ella, los pájaros*, donde se localizan tres poemas que bien empiezan con o bien contienen un «Ella dice» (2008a: 82, 87, 90). Reproduzco los dos últimos, a modo de ejemplo:

Ella dice: mi hija
tiene sabañones, casi
no puede calzarse.
Pero antes era peor,
yo me acuerdo
de llevar una mano vendada
todo el invierno.

Ella dice: si al acostarme
pienso en ello
me desvelo para toda la noche.
Hay un consuelo en esas palabras,
una compañía nocturna.

⁷⁷ «¡Qué suerte estar antes del principio! Nada puede pasarnos porque no podemos chocar con nosotros mismos» (Zürn 2006: 18; García Valdés 2020a: 167, vv. 11-13).

Remito al trabajo de Friederike Foedtke (2019), que ha abordado precisamente la multiplicación de las lecturas de estos poemas en función de cómo interpretemos «el tejido de las voces» que trama algunos textos de este poemario. En estos dos poemas, ¿dónde termina lo que «ella dice» y dónde retoma su voz el sujeto poético que recoge todo ello? ¿No sería posible identificar dicho sujeto con el «ella» como si estuviese hablando de sí misma en tercera persona?

Y es que, en una vuelta de tuerca más, el cambio de voz no siempre tiene por qué quedar marcado. Por ejemplo, en «para poder vivir, fue su respuesta y» (2012a: 33) existe la posibilidad de que se mezclen por lo menos dos voces distintas, aunque sin ninguna clase de indicación o transición que nos lo indique: solo los cambios en la conjugación de la persona del verbo nos alertan del desplazamiento. Así, los versos «guarda los días, los días / de guardar» (vv. 2-3), e incluso más adelante, «la felicidad requiere / un esfuerzo, tal vez el primer año...» (vv. 10 y ss.), podrían formar parte de esa respuesta en estilo directo iniciada en el primer verso («para poder vivir»), pero no sabemos quién las pronuncia. Hay dos posibilidades: o bien se trata de una tercera persona no explícita, y en ese caso, nada distingue sus palabras de las de la voz lírica que las recoge, parece aludir a otra persona («fue su respuesta y / percibió el ahogo», «movía la yema / del pulgar», vv. 1-2, 3-4) y describe un paisaje matutino («la mañana, desde el coche / [...] no de Ozu», vv. 6-10), o bien quien habla es siempre el mismo sujeto, que podría estar refiriéndose a sí mismo en tercera persona. Además, hay que añadir aquí todavía otro nivel de juego con las voces, y es que los últimos versos son en realidad una cita no literal tomada del filme de Ozu *Primavera tardía* (1949), como se comprobó más arriba (véase nota al pie 48).

Aclaraba muy lúcidamente José Enrique Martínez que tanto la segunda como la tercera persona de singular puede servir como subterfugio del yo, pero también como una forma de distanciarse de la injerencia del sentimentalismo tópico, de una exposición emocional o subjetiva desbordante, y poner así de manifiesto «una cierta objetivización de la

materia poética: la poetización de los objetos, los hechos y los fenómenos descontaminados de subjetivismo, de impregnaciones ideológicas y sentimentales» (2007: 199). *De ir y venir* (2009d), poética escrita en tercera persona, proporciona un ejemplo inmejorable de este distanciamiento, como de quien examina su propia escritura desde fuera. Tania Favela (2019: 96) destaca esta estrategia de impersonalización, con el uso del pronombre «se», en *Lo solo del animal*, y a propósito de *confía en la gracia*, Antonio Ortega habla de

una verdad sin sujeto (ausente, nunca enunciativo, a veces indefinido y otras acaso más específico, negado) o con un sujeto que, lejos de lo argumental o intuitivo, se va a fusionar con ella desvelando un modo otro de comprensión, un conocimiento sin un vínculo dicotómico (sujeto-objeto), sino que rompiendo tal distancia («yo no soy, no soy, no»), se transforma y convierte en voz, lo que abre una mirada (un sujeto que mira) desde dentro de la experiencia, de una vivencia desde el propio objeto o desde el propio acontecimiento (2021: 179).

Tenemos, por tanto, un sujeto que bien se oculta bajo otras formas gramaticales, contribuyendo a dar un tono impersonal al poema, bien que, partícipe de otro modelo cognoscitivo, desaparece con y en el objeto, que ya, sin distancia, es el que habla en el poema, como apuntara unos cuantos años antes Pedro Provencio (2005) en el título de su trabajo sobre García Valdés recogido en la bibliografía.

Qué blanca está la higuera justo antes
de brotar, sarmientos de plata clara
con garras de gato verdes, ha hecho suyas
cicatrices de poda, se ha vestido
de pálida, purificada y clara con el
hielo, ensimismada entumecida.
Blanca antes de ser peluda, y áspera
al reverso de las hojas,
y suave intensamente
verde y grande y protectora
de frutos al cestillo.

La intensidad
de lo que no corresponde, como si
no hubiera entre yo y ser adecuación,
entre bondad o belleza y vida.

En cierto modo, este poema de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 336) nos permite recapitular. La forma en que se refiere pormenorizada y pausadamente una higuera nos hace pensar en uno de esos momentos de atención extrema volcados en un objeto. Se advierten los efectos del frío extremo y del transcurso de las estaciones: a la blancura invernal que hace de ella «pálida, purificada y clara con el / hielo» (vv. 5-6) se añaden unos incipientes brotes verdes como «garras de gato» (v. 3), que más adelante culminarán en una higuera «intensamente / verde y grande y protectora / de frutos al cestillo» (vv. 9-11). El adverbio, «intensamente», y luego de nuevo, «intensidad», inciden en una cualidad del poema destacada ya por Pilar Yagüe (2009) en su breve comentario del mismo. Es obvio que hay alguien contemplando esta higuera, que la describe, pero no solo se mantiene al margen, sino que ello mismo revela la estrecha proximidad establecida con lo contemplado: aunque desde una perspectiva radicalmente diferente, acierta Enrique Álvarez (2018: 249) al señalar la comunión entre quien observa la higuera y la higuera misma, «ensimismada entumecida» (v. 6). Por último, los cuatro versos finales parecen romper por completo con la coherencia de lo que les precede, pero en realidad, el desajuste que mencionan, que ya abordamos en el capítulo «La poesía, “una plegaria a un dios que no hay”» como raíz de esta escritura, desempeña un papel clave en el hecho de que estas experiencias de semejante intensidad tengan lugar.

Si no me he detenido mucho en esta descripción del sujeto poético y su tratamiento en la obra de García Valdés es porque considero que, en lo que atañe al objeto de este apartado, podría llevarnos a errar ligeramente el tiro. Empezaba advirtiendo cómo hablar de despersonalización parecía arrastrar consigo al sujeto poético, pero en realidad, dicho sujeto no lo es todo en relación con ese proceso de desprendimiento, por no decir que, en realidad, estamos mezclando planos distintos: un proceso vital y una categoría textual, del análisis textual. Hasta ahora, hemos identificado sujeto poético con sujeto gramatical o personaje que habla en el poema, y hemos descrito someramente en qué múltiples formas se revela su fragmentación o difuminación. Pero no es este el sujeto que, entendido como un material más

del texto, le interesa a García Valdés. Además, dicho sujeto no revela nada en especial de la despersonalización por la que se ve afectado el poema (y el poeta, claro). «En mi escritura veo bastante claro que el yo es fundamentalmente un lugar lingüístico. Un pronombre —yo, tú, ella...— es una caja vacía. En esa caja caben múltiples y muy diferentes cosas» (García Valdés en Bértolo 2021a: 170). El yo de un poema, por lo tanto, no tiene por qué ser depositario de ninguna subjetividad autorial (esto es ya de sobra sabido), pero tampoco signo atribuible a la práctica de una lírica intimista, confesional, exhibicionista. Un pronombre es un material más, «una caja vacía», de modo que no hay necesariamente más ego en un poema porque aparezca ese «lugar lingüístico» que es el yo, que desde esta perspectiva funciona apenas como «pura retícula / reminiscente y plana» (2008a: 284). Que la palabrita *yo* no nos confunda, advertía Nietzsche, y con él, García Valdés (2018a: 106). En coherencia con la perspectiva asumida, el sujeto poético de esta escritura no puede ser inmediatamente definible ni fijo (véanse las conclusiones de Combe 1999). Es más, hablar de sujeto poético de la poesía de García Valdés no siempre tiene sentido, o mejor aún, implica poner el foco en donde, quizás, no se debería.

De hecho, en la misma línea se puede ubicar lo siguiente: «no ha de entenderse, tras lo dicho, que el *yo* lírico no asome explícitamente; pero la recurrencia de formas como *oigo* y *miro* dan nuevas pautas objetivas a esta poesía» (Martínez Fernández 2007: 200). Incluso cuando un yo sí hace acto de presencia en el poema, lo hace de una manera poco intrusiva porque se trata de un sujeto, con frecuencia (aunque no solo: véase lo onírico), muy apegado a los sentidos, a lo empíricamente comprobable. De ahí los verbos que menciona Martínez, esa «pauta objetiva»: se trata de un yo perceptivo, contemplativo, y en esa actividad, pasa a un segundo plano para dejar el primero al objeto en cuestión:

Olivos extraídos de cuajo,
taladas las ramas y viajeros;
al adelantarlos miro
la tierra que conservan como parte
de sí, tierra roja, densa y entreverada

de guijarros; muy blanca la sección
de ramas y raíces, algo
irreal la simetría, impropia
de ancianos nudosos. Retengo
el coche en paralelo. Indiferencia
o naturaleza, color de la sangre.

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 309)

Así que, en realidad, nada tiene que ver ese vaciamiento del yo que la escritura de poesía requiere con la presencia o no de un pronombre de primera persona singular. En la medida en que el sujeto poético es un material del poema, constituirá un elemento más, entre otros, de esa despersonalización, pero no recae toda sobre él. En esta lógica, un poema escrito en tercera persona del primer al último verso no tendría por qué reflejar mejor ese vaciamiento subjetivo que otro desarrollado desde un yo. La fluctuación de los pronombres gramaticales y el recurso a la impersonalidad, así como la introducción de voces exentas y ajenas, no deja de constituir una manera de hacer patente precisamente eso, además de ser también una forma de evidenciar la fragmentación de la subjetividad heredada de la modernidad. Pero este proceder textual no significaría nada si esa disolución no se hubiese asimilado realmente. Puede no haber un yo delimitable, pero entonces, ¿qué hay? ¿Cómo se traslada la despersonalización experimentada en la fascinación al poema, si nada tiene que ver con un sujeto gramatical?

4.1.2. *Despersonalización*

Si la poética garcíavaldesiana bebe del desarrollo del pensamiento contemporáneo en materia subjetiva, ¿tiene sentido seguir aplicando a sus poemas una categoría obsoleta, o cuando menos, abordarlos desde un paradigma obsoleto? O, como García Valdés lo ha planteado, «¿se puede seguir hablando de sujeto incluso en aquellos casos en que el poema apuesta por la ruptura de cualquier estructura de identidad?» (1996a: 62).⁷⁸ En este

⁷⁸ «¿Puede hablarse de *sujeto poético* en un poema donde no hay una identidad, sino un complejo mecanismo para diluirla?» (Mora & Lama 2020: 96, cursiva de los autores).

sentido, se acerca a ciertas escrituras que, no por casualidad, vincula con la noción de lo neutro:

Lo neutro de la vida: *mi amado, las montañas, los valles solitarios nemorosos, las ínsulas extrañas*. ¿Quién escribe eso neutro hoy? Algunas mujeres, por ejemplo Clarice Lispector. *Lo neutro* que Kafka fue, lo neutro que Kafka escribió. Los libros de Clarice Lispector son poemas ¿cuál es el sujeto de *La pasión según G. H.*? ¿Del mismo modo, cuál es el sujeto de una pintura de Rothko? Es de esa clase de escritura de la que prefiero hablar (García Valdés 1996a: 63, cursivas de la autora).

Lo neutro se identifica aquí con obras en las que el sujeto pinta poco, por no decir nada; no en vano, cita a los mismos autores a propósito del fenómeno de despersonalización: Juan de la Cruz, Kafka, o incluso la pintura de Rothko. Las escrituras de lo neutro requieren, por tanto, un vaciamiento del yo, o lo que es lo mismo, lo neutro aplicado al campo de la subjetividad es sinónimo de su disolución. En otro lugar es Robert Walser el depositario de la certeza de que «que el yo no pese es el rasgo constitutivo del poeta» (García Valdés 2017b: 28-29), algo que García Valdés asocia con «los poetas de verdad grandes» (en Fabrellas 2018). Nietzsche, del lado de la filosofía, y Keats⁷⁹ del de la poesía, habrían sentado precedente de este vaciamiento (véase García Valdés 2017b: 29; 2018a: 104), pronto manifiesto en Juan de la Cruz, pero también en Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins, Simone Weil, Lorenzo García Vega, Antoni Marí, T. S. Eliot y el último Juan L. Ortiz (véase García Valdés 2018a: 104, 106 y Fabrellas 2018).

A la obra de Clarice Lispector se ha referido García Valdés como un «*novum*» (2000c: 33), inclasificable, y en algunos de sus artículos (véase 1997c) ha citado *La pasión según G. H.*, que podría ser un buen ejemplo de la relación entre lo neutro y la cuestión del sujeto. En efecto, a pesar de que desde la primera línea habla, sin ninguna duda, un yo —«... Estoy buscando, estoy buscando» (Lispector 2017: 11)—, además, en femenino —«Si me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida» (2017: 11)—

⁷⁹ Véase Mora (2016: 33).

enseguida se comprende (y esta última cita es muy elocuente al respecto) que no se trata, cuando menos, de un sujeto al uso, pero es que además, el género y la persona gramaticales carecen realmente de relevancia ante otras cuestiones más urgentes. En otras palabras, no tendría sentido buscar un sujeto poético convencional en la obra de Lispector, y mucho menos un sujeto definido: ha perdido toda su pertinencia, porque el interés que despierta *La pasión* viene por otros cauces. Precisamente Lispector, cuya escritura García Valdés ha calificado de «poética», suele ser una de sus referencias constantes en lo que a la despersonalización atañe.

En su «Carta a Toni Marí sobre el malestar o la forma en poesía» (2018a), García Valdés se detiene en esta cuestión y sostiene que «[...] quien escribe poesía tendría que realizar un proceso de despersonalización, llegar casi a hacerse impersonal» (2018a: 104). Asimismo, alude a dos estrategias despersonalizadoras diferentes que, no obstante, no le acaban de convencer: por un lado está la mallarmeana, «esa en que cada palabra se tiene a sí misma como referente, en una especie de tensión congelada o constelada junto a las otras» (2018a: 104), que sin embargo, a sus ojos, no habría gozado de una continuidad «activa», efectivamente fructífera. Por otro, menciona al poeta Kenneth Goldsmith, y aunque reconoce los motivos por los que su propuesta pueda resultar de interés, discute su novedad y desconfía de su posible complicidad con «la implacable pérdida de mundo a que la cultura tecnológica del capitalismo financiero nos ha abocado» (2018a: 105). Tras estos descartes, introduce su visión sobre la cuestión:

Me interesa, en cambio, el proceso de despersonalización que se produce en la escritura *atravesando* la vida. Un trabajo que quien escribe va realizando consigo mismo, consigo misma, y que se manifiesta en la escritura. Un trabajo personal y poético, diríamos, 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 (y en lo real y en el poema está la historia, lo político, tal como se perciben en la vida; está el lugar *desde donde* se habla) (2018a: 105-106, cursivas de la autora).

La despersonalización no consiste en un mero recurso retórico más, una técnica aplicable a antojo, sino en una labor tanto personal como poética, presumiblemente en retroalimentación, en tanto que para García Valdés la poesía refleja (y es parte de) ese trabajo que uno va haciendo consigo mismo del que ya hemos hablado con anterioridad. Es esta la disposición de lo neutro que la poeta identificaba en José-Miguel Ullán, la que lo hacía escapar en su escritura de «la auto-afirmación y el énfasis; con una perspectiva múltiple, ágil, ligera, consciente, dócil al humor e íntimamente seria» (2012e: 242).

De nuevo, la referencia a Nietzsche apunta a *El nacimiento de la tragedia*. Más concretamente, en el quinto apartado (2011: 46), el filósofo rechaza la identificación del poeta lírico como poeta subjetivo. Es entonces cuando advierte que el uso del pronombre *yo* es del todo irrelevante y habla de la «contemplación puramente desinteresada» (2011: 44), objetiva, que ha de tener lugar en toda creación artística: «toda vez que lo primero que exigimos, en toda expresión y distinción artísticas, es, antes que nada, la victoria sobre lo subjetivo, la liberación del “yo”, el enmudecimiento de toda voluntad y veleidad individuales» (2011: 43-44).⁸⁰ Más tarde, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, hace del olvido de uno mismo la condición para poder llegar a percibir las cosas en sí (1990: 29). Al fin y al cabo, no olvidemos que García Valdés enuncia el objetivo de esa despersonalización —y de su poética, en definitiva— como «tratar de tocar lo real deshaciéndose de lo meramente subjetivo» (2018a: 106).

En la presentación de *confía en la gracia* que tuvo lugar en la Fundación Centro de Poesía José Hierro (2020), García Valdés recomendó

⁸⁰ También: «en el poeta lírico [...] las imágenes no son otra cosa que él mismo y nada más que —podríamos decir— objetivaciones diversas suyas; de ahí que, en cuanto centro móvil de ese mundo, le sea lícito decir “yo”, por mucho que esta “yoidad” no sea la del hombre en vigilia, el hombre de la realidad empírica, sino la única “yoidad” verdadera y eternamente existente, la que se erige como fundamento de todas las cosas [...] Aunque en este momento parezca que el genio lírico y el individuo privado de genialidad ligado a él son una misma persona; *aunque el primero hable de sí mismo empleando la palabrita “yo”, esta primera percepción no ha de confundirnos: incurren en un error todos aquellos que definen al poeta lírico como un poeta subjetivo*» (Nietzsche 2011: 46, cursiva mía).

el ensayo de Charles Olson «Projective Verse» (1950) en lo relativo a este fenómeno de desprendimiento del yo. En la segunda parte de su manifiesto poético, el norteamericano describe lo que la práctica de ese «projective verse» —el poema proyectivo o abierto, compuesto desde la respiración y con base en la sílaba— implica respecto a la concepción de lo real por parte del poeta. Frente al objetivismo (por oposición al subjetivismo), término que ya había dado nombre a otro movimiento poético contemporáneo, Olson prefiere hablar de «objetismo»:

Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the “subject” and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that he achieves an *humilitas* sufficient to make him of use (Olson 1997: 247).

Tras haber comprobado la posición del budismo zen y, en general, de la metafísica oriental, respecto a la subjetividad, no extraña que Olson atribuya esta suerte de arrogancia al «hombre occidental». El yo, en su dimensión más fuerte y egotista, es un obstáculo para el poema, lo descompensa a su favor, de modo que quien escribe debe deshacerse de él; postergarse, menospreciarse, desechar el amor propio, que decía Walser en la cita recogida más arriba. Pero para que tal cosa sea posible, el poeta ha de abandonar su posición de superioridad jerárquica en tanto que sujeto (dominante, valga la redundancia) y comprenderse una parte más del mundo, junto al resto de las cosas que lo conforman y no por encima de ellas. En ello radica ese trabajo con uno mismo que reclamaba García Valdés, en la asimilación de esa *humilitas* que modifica la forma de concebirse a uno mismo y, en consecuencia, de estar en el mundo.

De hecho, junto con la tendencia a calificar el sujeto garcíavaldesiano de «fragmentado» y «disuelto», otro punto de confluencia en cierta parte de la crítica sobre la poesía de esta autora radica en advertir que esa disolución subjetiva hurta la posición central del sujeto en el poema y,

consecuentemente, da paso a un mayor protagonismo de otros elementos. En esta tónica encaja el que José M^a Balcells calificase esta poética de «objetivista», «de los sentidos», pues «el sujeto se difumina ante el protagonismo de la realidad ajena al yo» (2003: 57), aunque a la vez se revele en el acto mismo de decirla. Marcos Canteli propone que «el amor al nombre», la «intransitividad» de la escritura de García Valdés, desplaza al sujeto (2008: 256, ver también 206-208). Pilar Yagüe sostiene que sí lo hay, pero que lo central son las percepciones (2009). Cerca de esta sugerencia se halla la de Ismael Ramos, para quien ese sujeto ambiguo se inhibe haciendo que prime la expresión del espacio por sí mismo (2016: 18; también en Muñoz 2019: 390-391), mientras que Idoli Castro habla ya de una «apparente neutralité voire neutralisation du sujet parlant» que «renforce l'impression d'un réel qui se dit de lui-même, copié à la lettre» (2016a: 358). Me interesa aquí especialmente la mención a lo neutro, pues para Virginia Trueba (2013: 488-489), el carácter difuso, inapresable, de la voz —noción que liga con la de sujeto— de los poemas de García Valdés es, precisamente, una de las manifestaciones de lo neutro en su obra.

Sin embargo, advertía García Valdés que se ha de contar, al mismo tiempo, con «el lugar desde donde se habla» (2018a: 106), con todo lo paradójico que ello pueda parecer respecto de la premisa inicial. Es decir, ¿puede el poema aunar despersonalización y referencia? Frente a posturas extremas que consideran, bien que el poema no puede eludir ser depositario de la subjetividad de su autor, bien la desintegración total de cualquier traza subjetiva en el lenguaje, Laura Scarano propone una vía intermedia según la que, aun negando la identificación sujeto poético-poeta, advierte la presencia de huellas imborrables:

El sujeto del discurso literario, aún cuando acordemos su naturaleza fantasmática, no puede hablar sino desde una posición particular, ya que su uso del lenguaje no es neutro, sino que conlleva una operatividad intencional sobre el sistema lingüístico, una opción de lengua, registro, historia, género... (Scarano 1997: 22).

Quizás en este argumento haya que localizar la reticencia, el «sin embargo» de la frase de García Valdés «mi ambición desea lo neutro del habla; que procede, sin embargo, en femenino» (1996a: 63), en la que nos detendremos más adelante. Ya no es solo que el autor no hable en el poema, sino que ha realizado un trabajo de vaciamiento personal por el que ha transformado su autoconcepción con respecto al mundo circundante que lo lleva a adoptar una posición secundaria en el mismo. Ahora bien, esto no impide que persistan ciertas huellas, que «el lugar desde donde se habla» se siga revelando, pues difícilmente habrá forma de deshacerse de él. «La palabra no olvida de donde vino» (Myriam Díaz-Diocaretz en Scarano 1997: 23).

Resta aún otra (aparente) paradoja, y es que algunos autores sugieren que es precisamente esa despersonalización la que personaliza la poesía de García Valdés, lo que la individualiza y la caracteriza profundamente. «El yo», dice Gómez Toré, «si no se borra del todo, queda en un modesto segundo plano, y, sin embargo, de ese retraimiento surge una voz personalísima» (2012: 125). Para Tania Favela,

Olvido García Valdés se apropia de su lengua en un proceso paradójico de despersonalización y a la vez de subjetivización: vacía el poema de su carga subjetiva (lo psicológico, lo biográfico, lo ideológico) y subjetiviza la lengua en el proceso mismo de la escritura (2019: 99).⁸¹

Además, apunta Favela que esa impersonalidad no es incompatible con la presencia, sino que es cuestión de priorizar el *estar* sobre el *ser* (2019: 96). Quizás sea de nuevo Provencio quien haya dado con una fórmula especialmente ajustada para describir lo que ocurre en esta poesía: más que hablar de un *yo*, prefiere hacerlo de «un lugar de pronunciación» (2005: 111) no marcado, cambiante, «tan rebelde al más acá psicológico como al más allá resolutivo, un punto que vibra entre la precisión circunstancial y la libertad arriesgada. Un punto siempre móvil e imprevisible, una confluencia» (2005: 111).

⁸¹ Probablemente cerca de estas propuestas, Valeria Guzmán habla de una «subjetividad objetiva» (2021: 34, cursiva en el original).

En definitiva, siempre hay un *desde* (su impronta es perceptible en el poema), pero no necesariamente un sujeto poético delimitable que lo encarne. Es más, en realidad, la cuestión no es tanto si hay o no hay sujeto, sino el peso que se le dé: «porque no querría que se inclinase la balanza hacia el *yo* origen del poema; tanto como él importaba en todo caso lo que llegaba desde fuera haciéndose palabra» (García Valdés 2009d: 26). Por eso la indiferencia ante el pronombre que proclamaba Nietzsche, el que se utilice la primera persona gramatical o la impersonalidad más absoluta. Lo que se desintegra, lo que desaparece, es un yo monolítico, claro, fijo, no la estela de quien está detrás del poema. El foco está en un sujeto existencial y su modo de estar en el mundo, no en un pronombre. El yo jerárquico, central, dominante, desaparece, dejando huella, eso sí, de su raíz.

4.2. De irrealidad e intensidad (o precariedad y extrañeza)

De acuerdo con la fenomenología, la aparición de lo real en la fascinación va acompañada de un recordatorio de nuestro fin, como si el acceso a las cosas en su ser genuino nos recordase lo efímero de la existencia (véase García Valdés 2020b: 139 y 2021a: 110). Jiménez Heffernan (2019a) ha vinculado esta forma de percepción con la desdicha y la ha identificado con la «intensificación» gamonediana, mientras que José Luis Fernández Castillo remite a la melancólica «parálisis contemplativa» (2018: 272) de la que Walter Benjamin habla en *El origen del drama barroco en alemán*, comparable también con la fascinación a efectos de ensimismamiento en lo externo y proceso de despersonalización (véase 2018: 271-272). Esta revelación suscita lo que García Valdés ha denominado «sensación de irrealidad» (en Peyrou 2017: 11) o «crisis de realidad» (2008a: 433).

Lo irreal se refiere a la vida, / el mundo —árboles, animales, el campo, los objetos— es plenamente real, / lo irreal corresponde al estar, al presente, a la actividad del ser. Por una parte, lo aleatorio —vivir aún—, lo delgado de nuestra presencia / y lo inestable, evanescente de nuestra relación con los otros —qué epidérmico, o acotado, limitado según el tipo de relación, es nuestro contacto—;

/ si a ello se une la velocidad del hacer y acontecer, resulta ese vertiginoso deslizarse de imágenes, sensaciones, sonidos; de lo irreal forma parte la contigüidad indistinta de los tiempos —repentización del pasado, extrañeza del presente... / la escritura retiene ese deslizarse, o da cuenta de él, lo hace su objeto; / y dar cuenta de lo real que, en cambio, aparece el mundo (García Valdés 2008a: 443).

En síntesis, el mundo fenoménico y sensible conforma lo real, mientras que su vivencia hiperconsciente, tocada por un saber de muerte, es lo irreal o lo que se percibe como irreal, dimensiones que el poema trata de aunar. Lo fortuito y frágil de nuestro estar *aquí* y *ahora* («vivir aún»), o lo que es lo mismo, haber asimilado que ese estar no será eterno, tiñe de irrealidad la experiencia de lo real, pero también lo hacen la forma en que conviven y se solapan pasado y presente, la superficialidad o insuficiencia en la relación con los otros, el fluir rápido e indetenible de todo ello. Así, García Valdés (en Agudo 2009: 82) se ha referido a la polilla del verso que da título a su obra reunida como «sinónima de irrealidad» (lo que, en cierto modo, es como decir: fragilidad y fugacidad), con lo que pone en evidencia la centralidad de esa conciencia en su escritura. No hay poema en esta trayectoria que, en mayor o menor medida, no esté traspasado por ella. No se trata de que se tenga que hablar de ello o abordarlo como motivo explícito, sino de cierta huella en la expresión que lo traspasa: «la presencia, por así decir, obtiene su relieve de la precariedad o carencia de quien mira. Entiendo la escritura como ese ejercicio» (García Valdés 2021a: 110).

qué bien conoce el raer del invierno
la gris sustancia de lo sin hojas, la línea
de la colina, lo verde quieto tras
la nieve, lanzaderas de lirios, cogollos
de azucena, el cauce del arroyo y la luz
que se escapa, plomo del cielo la luz
anotar lo que pasa y la hora, mundo tan
próximo que no es paisaje, tan nada
duradero, tan chopos verticales
criados para madera y no por el rumor
de hojas y pájaros o brisa, al otro lado
están, arroyo fronterizo de antiguos
leñadores y ya es Granada, varillas
ramas delgadas, casi dibujo o plata

calavera sin cuerpo, el cielo calavera
los grumillos sonoros de gorriones
esa luz quieta de ahogo, de pinchudas
hojas de lanza, gatos de paso, ahí
están unos años, ahí de paso

La intensidad de la mirada fascinada se conjuga en este poema de *confía en la gracia* (2020a: 151) con la conciencia de desaparición que la propicia. Señales de vida latente, incipiente —«lo verde quieto tras / la nieve, lanzaderas de lirios, cogollos / de azucena, el cauce del arroyo» (vv. 3-5)— se contraponen a un invierno gris de cielo oscuro y árboles desnudos «criados para madera y no por el rumor / de hojas y pájaros o brisa» (vv. 10-11), que asientan el tono del poema, condensado en esa luz de «plomo» (v. 6) y «ahogo» (v. 17). La absorción por el objeto propia de la fascinación se evidencia cuando se advierte la proximidad del mundo, que impide el distanciamiento que implica conceptualizarlo como paisaje (vv. 7-8); es decir, el mundo no es paisaje porque no está *afuera*, al vivirse mundo y yo como la misma cosa. De hecho, nótese que, a excepción del verbo conjugado del primer verso, no hay un sujeto manifiesto en el resto del poema. Las escuetas frases que se suceden, una detrás de otra en yuxtaposición, replican el impacto de lo contemplado en lo que parece un trayecto hacia Granada, cuya particularidad demanda «anotar lo que pasa y la hora» (v. 7), a sabiendas de que, aunque seguramente se ha repetido el mismo recorrido en otras ocasiones, el instante presente es inigualable. Precisamente por eso, por la fuerza con que se presenta, el estar ahí se reconoce efímero, «tan nada / duradero» (vv. 8-9) y teñido de muerte: la calavera en epanadiplosis del verso 15, «la luz / que se escapa» (vv. 5-6) o «quieta de ahogo» (v. 17) y los gatos⁸² que, como nosotros, «están unos años, ahí de paso» (v. 19), en ese último verso que *cierra* (pues no hay punto final) el poema y queda resonando.

⁸² Enseguida viene a la cabeza el exergo de *Lo solo del animal* tomado de María Zambrano y su *Delirio y destino*: «El suelo era su sitio, lo que estaba para ella y para el gato». Ambos, como señaló Amelia Gamoneda (2016: 118) a propósito de la cita zambraniana, redundan en la comunión en la mortalidad entre animales y seres humanos.

Le parecía que a veces, en ciertos momentos, el cuerpo estaba ante el mundo sólo como conciencia extrema de percepción. Las palabras dan cuenta entonces de esa pasividad, de ese quedarse prendido —como un yo vacío ante algo que crece—, y a quien lee le llega, junto a la intensificación perceptiva, una profunda extrañeza (así ocurre, por ejemplo, en los versos de Juan de la Cruz) (García Valdés 2009d: 26).

Recapitulando: manifestación genuina de lo real y precariedad ontológica van de la mano, entonces, resultando en la profunda extrañeza que suscita aquel descubrimiento. Este rasgo perceptivo y su origen ya fueron advertidos por Miriam Sánchez (2009) y Marta Plaza (2019) a propósito de *ella, los pájaros*, si bien integra su poética de principio a fin (véase Canteli 2008, Mora 2009, etc.). La propia poeta lo describió en *De ir y venir* como una «coloración afectiva» (García Valdés 2009d: 17-18; véase también Gamoneda 2016: 72) que impregna sus poemas, y se sirvió de tres textos como apoyo y antecedentes. De todos ellos, el de Alberto Giacometti resulta quizás el más ilustrativo en lo referido a los efectos en la mirada de los que deja constancia, al describir una serie de episodios durante los que, repentinamente y para su inquietud, su percepción de lo que le rodea nada tiene que ver con lo acostumbrado y cotidiano (véase García Valdés 2009d: 14-15). Un extracto:

[...] una mañana, al despertarme en mi habitación vi la toalla apoyada en una silla y la encontré extraña, fluctuando en una inmovilidad nunca percibida anteriormente y como suspendida en un espantoso silencio. Carecía de toda relación con la silla, con la mesa. Los objetos parecían separados unos de otros por abismos de vacío (2009d: 14).

La experiencia relatada por el escultor suizo está impregnada de esa sensación de extrañeza o irrealidad de la que venimos hablando. Las cosas parecen haber cambiado sin que, en realidad, se haya producido ningún cambio en ellas: es más bien su modo de mirarlas lo que las descubre (sic) inmóviles y en silencio, ajenas entre sí. Esta clase de mirada extrañada, como alucinada, tiende un hilo con el núcleo del siguiente poema (2008a: 63), originario de *Exposición* (1990: 42), donde se titulaba «Los galgos»:

El larguísimo lomo de los galgos
sentados cruza la pintura
como flecha en reposo
cerca de las que han sido detenidas
en el gesto alocado de la carrera,
liebres hieráticas y planas.
Atrás, más allá de los montes,
la curva anaranjada de un imposible sol.
Hay algo intemporal
en la percepción escindida.
Líneas que nombran la extrañeza
y la calma, lo indiferente.
Qué lejos de aquí los días
que fueron como nidos.

(*Amadeo de Souza-Cardoso*)

Los primeros ocho versos describen *Lévriers* (1911, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), obra del modernista portugués Amadeo de Souza-Cardoso. La mención final al artista confirma la identificación, aunque ya los versos la hacen reconocible, insistiendo en el pronunciado estatismo («sentados», «flecha en reposo», «detenidas», «hieráticas y planas») de lo que, sin embargo, debería ser movimiento frenético («gesto alocado de la carrera», v. 5): una dinámica cinegética comprimida en una estampa inmóvil. Además, el que todo esté trazado en líneas marcadas y sin la profundidad de las tres dimensiones acentúa aún más la paradójica quietud de la escena. El poema incide en la peculiar forma de los galgos, sus figuras desproporcionadamente alargadas, que dominan buena parte del lienzo desde la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha; bajo sus patas, unos conejos o liebres en paralizada disposición de huida, y finalmente, el intenso naranja «de un imposible sol» (v. 8) al fondo.

Lo que perfectamente calificaríamos de écfrasis da un giro en los siguientes versos, que bien podrían aludir a esta chocante forma de representar una escena de movimiento: «Hay algo intemporal / en la percepción escindida. / Líneas que nombran la extrañeza / y la calma, lo indiferente» (vv. 9-12). La extrañeza que produciría contemplar este cuadro resultaría de la traslación de esa «percepción escindida» de lo real a la

pintura, una mirada distinta de la habitual de un motivo semejante, con estrategias formales capaces de «nombrar la extrañeza», literalmente, mejor incluso que el propio término, como si la pintura en sí misma fuese expresión de eso, incluso más que del motivo específico que representa. La extrañeza que causa la atención extrema a lo real, la mirada extraída de su mecánica habitual y coloreada por la muerte, ha quedado plasmada a la perfección en estos estáticos galgos y conejos que parecen suspendidos, como extraídos, fuera del tiempo. De ahí la constatación (¿o el lamento?) de los versos finales, «Qué lejos de aquí los días / que fueron como nidos» (vv. 13-14): el descubrimiento de lo precario de nuestro estar agudiza una mirada que revela lo real, a partir de entonces, inconsistente e inhóspito.

Que la poeta haya recurrido a una obra de arte como ejemplo práctico de cómo llevar la extrañeza experimentada a la obra demuestra hasta qué punto se confirma el diálogo que a menudo ha asegurado mantener con otras disciplinas artísticas, y especialmente con la pintura. Si, como García Valdés pretende, el arte puede aportar luz a problemas técnicos con los que los poetas se enfrentan, y estos a su vez trasladar esas soluciones a su propia escritura (véase García Valdés 2008a: 432; en Ramón 2010: 70), la forma en que Souza-Cardoso pintó su persecución podría ofrecer una fuente o modelo formal de algún modo *traducible* al poema. Lo que este enuncia como «percepción escindida» —pues en eso consiste la extrañeza, al fin y al cabo—, y que Souza-Cardoso imprimió con una vigorosa rigidez, se materializa en la instantánea invernal de «Al salir a la calle, sobre los plátanos» (2008a: 231, *vid. supra*), próximos en su detenimiento y su intensidad, cada uno con los recursos que su disciplina le proporciona.

En una de sus poéticas, García Valdés declara «lo extraña que es la vida» (2008a: 436), fórmula que guarda una reminiscencia de aquella célebre proposición de Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* según la que «no es lo místico cómo es el mundo, sino *que* el mundo es» (en García Valdés 2009d: 26 y 2020b: 140, cursivas de la autora), de lo que parte Sharon Keefe Ugalde (2012) para examinar el asombro ante el mundo,

la vida y la muerte manifiesto en la poesía de García Valdés, vinculado a la contemplación atenta:

By fixing the gaze on a particular detail, the observed object is momentarily extracted from the flow of time, and the observer experiences an instance of mystic awe. Elements of nature, often birds or other animals, and of daily life predominate. [...] Unhurried attention to what is seen and heard prompts astonishment at one's existence in the world (Ugalde 2012: 282).

Aunque el que se refiera a ello como «an instance of mystic awe» (2012: 282) invita a pensar en los momentos de fugaz intensidad que venimos abordando, Ugalde los enlaza a una observación *deliberada* y *pausada* («with *deliberate, unhurried* observation», 2012: 280, cursivas mías), es decir, con un detenimiento consciente, cuando la poeta ha insistido en la dimensión esencialmente pasiva del que, involuntariamente, participa del instante fascinado.⁸³ En cualquier caso, la cuestión es que, sin necesidad de añadidos, la *simple* y *mera* existencia de todo lo que percibimos, «ese algo aleatorio, evanescente e indefinible que es sencillamente respirar en este mundo» (Tanarro 2017: 36), no cesa de provocar un inextinguible pasmo. Cualquier cosa, como indica Ugalde, puede ser objeto de ese asombro: un pájaro, un árbol, un objeto, una anécdota, un retazo de conversación.

En definitiva, «misteriosa es la ausencia y, también, misteriosa es la presencia, o, de otro modo, la poderosa extrañeza que a veces sentimos ante un *estar*; que eso —un animal, esta persona, determinada luz en el campo— sea, esté ahí, así» (García Valdés 2012e: 234, cursiva de la autora). La extrañeza es, por tanto, intrínseca a la percepción de lo real, de la cosa misma. Como evidencian los galgos de Souza-Cardoso, el texto de Giacometti y los poemas de García Valdés, la excepcionalidad de los instantes de fascinación no se debe solo a su infrecuencia, sino también a que el peculiar contacto con la cosa que propician produce una

⁸³ Dejando a un lado esta puntualización, cabría preguntarse si ese asombro ante el mundo constituye un requisito previo para que los momentos de fascinación puedan tener lugar, o si bien se produce en simultaneidad a esos instantes o como consecuencia de ellos, como parece opinar Ugalde.

«desautomatización» (Trueba 2007: 148), es decir, hacen que la mirada salga de su proceder acostumbrado, de la «habitual familiaridad con el entorno en la que vivimos inmersos —y que nos hace estar medio ciegos o como dormidos en él—» (García Valdés 2009d: 26). Dicha familiaridad, como la poeta sugiere, es engañosa e ingenua, pues nos hace creer que conocemos y dominamos aquello que, en realidad, ignoramos por completo: creemos ver, pero no *vemos* realmente. La extrañeza es así un mecanismo que nos permite (re)descubrir el mundo circundante que, fugazmente expuesto en su integridad y extraído de la normalidad, adquiere un semblante renovado. Para Roland Barthes, esa desautomatización define el *satori*: al describirlo en su curso *Lo neutro* a propósito de la figura del *kairós*, incide en que «rompe con la visión corriente que aclimata, domestica el acontecimiento haciéndolo entrar en una causalidad, una generalidad, que reduce lo incomparable a lo comparable» (2004a: 237). El objeto *privilegiado* por la fascinación o incidente queda gracias a él exento en su exclusividad inimitable, pues no tiene parangón. En esos instantes, la percepción de lo real consigue sobreponerse al dominio de la imagen homogeneizadora (de la realidad, en definitiva), en tanto y cuanto sintoniza con la frescura del momento único e irreplicable (véase Comment 1991: 98-100).

Bajo esta perspectiva, se comprende mejor por qué algunos poemas se detienen a enunciar lo aparentemente obvio. No podríamos calificar sino de extraño o chocante leer «los ojos en las cuencas» (2008a: 140, v. 4), «Tú tenías anillos, dedos en las manos» (2008a: 147, v. 11) o «es transparente el aire» (2008a: 203, v. 6), versos que llaman poderosamente nuestra atención: ¿por qué el poema redundaba en lo evidente? Precisamente porque, con frecuencia, es lo menos evidente. Es como si de repente se cayese en la cuenta (y el lector con ello) de que los ojos están *efectivamente* en sus cuencas, de que las manos tienen dedos, etc. Miguel Ángel Ordovás lo sintetizó muy bien al hablar de «la *agresión de la extrañeza*» (1999: 6, cursiva del autor), porque en efecto nos asalta, nos interpela con fuerza. Lo recrea también el siguiente poema de *caza nocturna* (2008a: 201), donde un

yo lírico recoge la fuerte impresión causada por la voz de un vendedor de cupones ciego, «su intensidad» (v. 5), hasta el punto de que, de alguna manera, sorprende incluso pensar que esa ha tenido que ser su voz, siempre:

la voz de aquel ciego en Cáceres,
pregonando cupón
voz de ciego en la siesta
por la noche me viene algunas veces
su intensidad bajo el párpado
todos los días de su vida de vendedor
de cupones la tuvo yo la oí
sólo dos (la esperé el segundo)

Asimismo, la cercanía con las cosas experimentada en la fascinación forma parte intrínseca de la extrañeza suscitada:

voy por el mundo como en un sueño, los valles
frutales encajados en el relieve áspero, las personas
disímiles e iguales fluyendo rápidas, una pareja
en un cerro junto a una de esas esculturas
simbólicas contempla la ciudad, barrios de bloques
repetidos, viaje en tren, velocidad alta y destino
seguro, sin metáfora, voy y miro y todo es
como si no fuera yo quien lo mirara

Este poema de *confía en la gracia* (2020a: 55) se podría leer como una declaración de los efectos de esta mirada extrañada. Una primera persona explícita parece referir lo que va mirando pasar a través de la ventana de un tren en marcha. Se suceden los paisajes, naturales y urbanos, con gente o sin ella, breves, apenas anotados, sin mucho detenimiento. Pero me interesa más la forma en que mira y que le hace decir «voy por el mundo como en un sueño» (v. 1): el modo de estar y de contemplar las cosas adquiere tintes oníricos en la profunda sensación de extrañamiento que suscita, hasta el punto de que al sujeto de esa mirada le cuesta reconocerla como propia, «como si no fuera yo quien lo mirara» (v. 8); tras esta constatación puede estar también el vaciamiento del que hablábamos más arriba. Como en aquel poema de *ella, los pájaros* donde «No significa nada, / tampoco la casa bajo la lluvia / significa nada, ni el lento / deterioro, pero todo es extraño / como pájaros» (2008a: 74-75, vv. 14-18), aquí los valles,

las personas, etc., todo lo que el poema contiene es por sí mismo, en la extrañeza que lo revela, «sin metáfora» (v. 7).

Pero el extrañamiento causado por esa proximidad posee aún otra dimensión:

cesa el ruido, unísona masa porosa
de pájaros amanece, crece
y se acalla con la luz, la orgánica
luz del mundo suena, y suena igual
cuando anochece, es lo oscuro
entonces que puntúa el cese de
lo vivo sonido, están en árboles
se esponjan o contraen
en ruido y luz, nada
que ver con ellos ni contigo
palpitación que cierra y abre
el día, el sol que viene y va
con sus silbidos, brilla y
bullen, se aquietan, es raro
oírlo y no ser ello

En cierto sentido, este poema (*confía en la gracia*, 2020a: 169) me parece la otra cara del anterior. En la fascinación, la mirada suscita extrañeza porque no procede como acostumbra, y al mismo tiempo, la cercanía con el mundo —la absorción— que trae consigo es tan intensa que la conciencia de separación, es decir, la persistencia del yo, se asombra al no formar parte indisoluble de él. El discurrir sinestésico del poema y sus momentos aliterativos se amoldan a la perfección en lo que a los efectos de la fascinación se refiere: brillo es bullicio y oscuridad, quietud; sol, pájaros y árboles devienen una única realidad acompasada, como una respiración o «palpitación» (v. 11) rítmica e interdependiente, unísona: «la orgánica / luz del mundo suena» (vv. 3-4). Y en medio de esta perfecta sincronía, una disonancia, ese «nada / que ver con ellos ni contigo» (vv. 9-10), y la conclusión final, «es raro / oírlo y no ser ello» (vv. 14-15), que ponen de manifiesto cómo a pesar de todo subsiste la conciencia de separación, el aislamiento de quien observa.

[...] sostenida por una intensidad que se percibe irrestañable, la palabra de Olvido García Valdés no cesa de transgredir los límites entre normalidad y

extrañeza. La extrañeza es el resto sin nombre que queda cuando se interrumpe la rutina y aparecen al descubierto sus adherencias de sentido; pueden entonces discernirse otras dos caras de lo cotidiano: la transparencia existencial, la opacidad de los códigos —y la oposición mundo cotidiano/abstracción, de que se nutren muchos tópicos del arte, queda neutralizada (Casado 2004: 150).

Como Barthes a propósito del *satori*, también Miguel Casado sostiene que la extrañeza rompe con la letanía de la costumbre, pues detecta las «adherencias de sentido» que habitualmente no se advierten como tales, sino que pasan por naturaleza o esencia. Así se distingue lo que genuinamente hay («la transparencia existencial») de los filtros que lo deforman u ocultan («la opacidad de los códigos»); es decir, lo real de la realidad, retomando el par conceptual introducido al principio de este trabajo. En consecuencia, «de pronto ocurre que lo más concreto y real se muestra impenetrable» (2004: 150), pues se descubre que no hay conceptos, ideas, esquemas de pensamiento capaces de contener ese real revelado (véase también Comment 1991: 188) y, por ello, el resultado no puede ser sino un «resto sin nombre» (Casado 2004: 150), lo que queda virgen, despojado de todo añadido. También Casado apunta más adelante que «[...] ese simultáneo reconocer y desconocer es lo misterioso» (2004: 151), pues en efecto ese «transgredir los límites entre normalidad y extrañeza» que atribuye a la poesía de García Valdés posee la peculiaridad de lidiar con lo insólito de lo infinitamente cotidiano, con toda la paradójica tensión entre lo archirrepetido, acomodado a categorías y conceptos, y lo singular que cuestiona la forma en que se aprehenden las cosas.

También para Amelia Gamoneda la extrañeza tiene mucho que ver con esa «opacidad de los códigos» (2004: 150) que mencionaba Miguel Casado; más concretamente, con los obstáculos que la conciencia simbólica impone en la aprehensión de la realidad. A partir de las nociones empleadas por Julia Kristeva de lo semiótico y lo simbólico, Gamoneda sugiere que la extrañeza entra en juego cuando lo primero irrumpe en lo segundo como «un exilio interno de la conciencia» (2016: 138), «la percepción propia de pronto desnudada del reconocimiento proporcionado por las conceptualizaciones de la conciencia superior» (2016: 136-137). Un

componente prelingüístico, no verbal, aflora trastocando, en la medida de sus posibilidades, la percepción del mundo con los códigos con que lo manejamos, y aporta una extrañeza de la que el poema se hace cargo (2016: 38).

En resumen, el objetivo de acercarse a la cosa en sí encuentra respuesta en el fenómeno de la fascinación, en el que la mirada, extraída de su estado acostumbrado, experimenta la extrañeza de lo real en un lapso exento de abordaje lingüístico. La interrupción del lenguaje, o de la conciencia superior o simbólica, sería precisamente lo que permite acceder a lo real genuinamente, sin manipulación. Supongamos que esto es posible; ahora, ¿cómo llevar al poema una experiencia, por esencia, averbal?

5. HACIA UN DECIR DE LO REAL

cosas se han vuelto nombres, / así *vaca*, *Job* // pero oye: siguió siendo un ser inadaptado, en espera / constante de que algo muy grato le ocurriese (*Del ojo al hueso*)

La distancia entre quien habla / y por ejemplo dice *mi pecho* y quien sirve / de soporte a esa habla / y dice por ejemplo *yo* es la que atraviesa / la retórica, toda la lengua (*Del ojo al hueso*)

Una nueva mirada «demanda también nueva forma de expresión» (García Valdés 2009d: 16); o a la inversa, «la alternativa de otra escritura que es, a su vez, la alternativa de otra mirada» (Trueba 2007: 165-167). Resulta difícil —por no decir impertinente— separar la una de la otra, porque como lectores, ambas son una en el poema y no podemos diferenciarlas. En otras palabras, recomponemos una mirada a partir de la lengua que le da expresión: no de otra forma tenemos acceso a ella. Sin embargo, me interesa aquí intentar distinguirlas porque una cosa es la experiencia de la fascinación, esencialmente perceptiva, y otra muy distinta, su traslado al papel. En cualquier caso, el lenguaje está implicado en ambas, de forma negativa en el caso del *satori* y la fascinación, pues como dijo Barthes, se trata de un «vacío de palabra» (2007b: 10), una «suspensión pánica del lenguaje» (2007b: 91). No resulta muy difícil averiguar la problemática que ello trae consigo: en ello me detendré en las siguientes páginas.

En realidad, esta aguda conciencia no es únicamente producto de esta clase de experiencias excepcionales, sino en general, síntoma de una época, que Eduardo Milán calificó como una crisis «de visión del mundo, de estado del mundo, de relación arte-mundo, poesía-mundo» (2012: 220), a la que también se refiere Jaime D. Parra cuando habla del fin de las «cosmogonías» resultado de la pérdida de una concepción unitaria del mundo, de la realidad (véase 2005: 448-449), o Miriam Sánchez, según

quien la palabra poética de García Valdés surge junto a «una episteme alternativa tanto a la dialéctica positiva propia de la modernidad como a la negatividad postmoderna» (2009: 166) como respuesta a «la crisis del conocimiento absoluto, esencialista y trascendente, que es sustituido por la verdad particular, múltiple e inmanente de lo real» (2009: 3). Por ahí va también Vincent Zonca (2016: 121-123) cuando explica que la fragmentación e inestabilidad del mundo contemporáneo implica necesariamente un replanteamiento de la palabra poética, que necesita resistir a esa pérdida de seguridad y, a partir de ahí, dar forma a esa nueva realidad fragmentada.

En su larga poética *De ir y venir*, García Valdés demostró esta exigencia, esta relación entre mirada y lenguaje, con tres textos muy distintos, procedentes de ámbitos diferentes, que la ilustran a la perfección. Primero copia un fragmento de *La realización simbólica y Diario de una esquizofrénica* (véase 2009d: 13-14), en donde Marguerite A. Secheyne recogió el testimonio de una paciente psiquiátrica de principios de siglo XX que explica cómo necesitaba otro modo para expresar su sentir y su forma de percibir las cosas.

Yo no intentaba formarlas [las palabras]; venían solas y no querían significar nada por sí mismas, pero eran el tono y el ritmo con que las pronunciaba los que tenían sentido. En realidad a través de estas palabras me lamentaba, expresaba la profunda pena y la infinita desolación de mi alma. No me servía de las palabras usuales porque mi dolor y desesperación carecían de motivo real (2009d: 13).

De la joven esquizofrénica pasa al texto de Alberto Giacometti citado más arriba (véase 2009d: 14-15). Su sensación abismada, de deslindamiento, está también en el testimonio anterior, cuando la paciente cuenta que «me parecía que cada uno de estos ruidos se destacaba en la inmovilidad, separado de su objeto y sin ninguna significación» (2009d: 13): los ruidos, los objetos, las personas, se imponen como flotando sustraídos, al modo de los galgos de Souza-Cardoso, la «percepción exenta». Sea como fuere, las experiencias descritas pueden tener orígenes dispares —la enfermedad mental, la visión indagadora y desacomodada del

genio, la involuntaria fascinación—, pero cuentan con algo en común: la exigencia de un decir que consiga darlas con integridad y exactitud. «Un modo de percibir [...] que pide en cada caso una expresión que dé cuenta de esa experiencia singular» (2009d: 17).

Termina la selección de textos con un fragmento de la inevitable *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, a la que García Valdés se refiere como «palabras precursoras» aunque «ya casi manidas, de tan citadas» (2009d: 15), por lo que me detendré brevemente en ella. Como es sabido, Lord Chandos da cuenta de la peculiar dolencia que lo aqueja, a la que alude también como una «herrumbre», una «infección» (Hofmannsthal 2008: 127), sintetizada en la siguiente declaración: «he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa» (2008: 126). De repente, se encuentra incapacitado para pronunciarse sobre lo que sea, ya se trate de asuntos públicos o privados, graves o de lo más mundanos y banales. El problema reside en que «no conseguía captarlos ya con la mirada simplificadora de la costumbre» (2008: 127-128). Su forma de aprehender el mundo ha cambiado: cada objeto se distingue e individualiza hasta el punto que la tendencia a simplificar, agrupar y categorizar las cosas se revela imprecisa y absurdamente arbitraria, sometida a un lenguaje del todo incompetente; sin embargo, «la esencia de la singularidad sigue siendo inefable» (Magris 2008: 99). Las palabras no apuntan a los objetos, sino que se vuelven sobre sí mismas, vacías e inútiles. Ante esta inédita situación, se sorprende del uso inmediato y despreocupado que se suele hacer del lenguaje, puesto que él ya no puede sino examinarlo todo con microscópica exhaustividad. El silencio se le impone como la respuesta debida. Es un punto de no retorno, un antes y un después: todo lo que había escrito hasta entonces se le evidencia «retórica, cuyos recursos, tan sobrevalorados en nuestros días, no alcanzan, sin embargo, a penetrar en el interior de las cosas» (Hofmannsthal 2008: 122). Ahí está el *quid* de la cuestión: la escritura ha devenido retórica vacía y las palabras, en su uso convencional y establecido, no consiguen dar con las cosas a las que supuestamente nombran.

Lord Chandos es ya la figura prototípica de las consecuencias de una conciencia exacerbada sobre el lenguaje y la crisis en la que resulta: solo cuando, por el motivo que sea, nos detenemos y lo examinamos de cerca, advertimos su extrañeza y precariedad. García Valdés lo ha comparado con el propio cuerpo: en circunstancias normales, ni sentimos que está ahí, como si no nos diésemos cuenta de que es lo que, de hecho, *somos*; no obstante, en el dolor o en la enfermedad, no podemos dejar de notar su presencia:

con el habla ocurre como con el cuerpo en la salud: cuando estamos sanos, no *lo* sentimos; percibimos y sentimos con él, pero no *lo* percibimos; con el habla pasa lo mismo: no pensamos en ella, fluye de modo natural y sin conciencia, pero a veces —como ocurre con el cuerpo en la enfermedad— la percibimos, y observamos sus mecanismos y procesos, qué raro es eso tan natural, pensar y hablar, qué frágil y quebradizo (Agudo & García Valdés 2009: 84, cursivas de la autora).

Sin embargo, esta hiperconciencia sobre el lenguaje y el consiguiente alejamiento del trabajo intelectual al que se siente impelido no impide a Lord Chandos experimentar ciertos momentos de felicidad (véase Hofmannsthal 2008: 133). García Valdés no alude a esta parte de la carta, pero la descripción de dichos momentos recuerda poderosamente, aun con sus diferencias, a la fascinación: instantes azarosos en los que, de repente, lo más nimio y banal, que no suele sino inspirar indiferencia, le ocupa hasta sentirse *trasvasado* en ello (véase 2008: 129-131).

Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un cementerio pobre, un tullido, una pequeña granja, todo esto puede llegar a convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de estos objetos, y mil otros parecidos, sobre los cuales normalmente el ojo se desliza con natural indiferencia, puede de repente, en cualquier momento, que en modo alguno está a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar (2008: 129).

Dejando a un lado ese «carácter sublime y conmovedor», de «plenitud» (2008: 131) o incluso «divino» (2008: 130), la clave, de nuevo, reside precisamente en la exención de lenguaje que suponen esas experiencias, que José Muñoz Millanes, en su introducción a la *Carta*,

denomina «experiencia límite de las cosas» (2008: 52), y Claudio Magris, «epifanías no lingüísticas» (2008: 99). Quizás sea precisamente esa sufrida hiperconciencia que mencionaba más arriba lo que las propicia, o al revés, su advenimiento implica el desarrollo de esa hiperconciencia. En cualquier caso, ambas cosas van de la mano y contamos ya con las dos caras de la moneda: por un lado, con una clase de fenómenos que revelan lo genuinamente real, y por otro, la conciencia que pone de manifiesto la imposibilidad del lenguaje corriente de dar cuenta de ello. No resulta difícil intuir que, si *ver lo real* ya constituye todo un acontecimiento, *decirlo* no resulta más sencillo.

La poesía no es respuesta, sino escucha. Y su potencialidad estética surge, a mi modo de ver, de su condición paradójica: pasividad extrema y conciencia. Pasividad receptiva como modo de atención, junto a una extraordinaria conciencia lingüística que le hace percibir al unísono todos los perfiles de las palabras y los gustos que con ellos traen (García Valdés 2012e: 242).

La cita sintetiza dos pilares de la escritura garcíavaldesiana: el material que la conforma y la conciencia crítica sobre su herramienta. Ya hemos hablado de lo primero; pasemos ahora a abordar lo segundo. Sobra decir que Hofmannsthal y su famosa *Carta* constituyen un hito en lo que a la moderna conciencia de arbitrariedad y desgaste del lenguaje (poético) se refiere, que Eduardo Milán (2012: 221) exige a cualquier poeta contemporáneo. Por su parte, Virginia Trueba nos recuerda a Mallarmé «y su deseo de remontar las palabras de la tribu a una supuesta palabra originaria, libre de la carga de sentidos impuestos por la historia y que la impiden *ser* en toda su pureza» (2007: 146, cursiva de la autora).

En esta crisis o cambio de paradigma, la filosofía del lenguaje juega un papel central. Como demostraré a continuación, García Valdés no solo se muestra conocedora de esa corriente de pensamiento —representada, en su caso, sobre todo por Wittgenstein—, sino que su poética revela una profunda preocupación por los mecanismos lingüísticos y sus entresijos. La sección «Del libro de los líquenes o el decir», de *Del ojo al hueso*, o poemas

como el que sigue de *confía en la gracia* (2020a: 45-46) ponen de manifiesto dicho interés.

yendo a Oviedo desde Toledo provincia
de Segovia anuncia el cartel verde
en la autopista y separa
abstractamente una tierra continua
la palabra
Segovia se asocia a Luis Javier un nombre abstracto
que se volvió concreto y propio para quien no
es solo un nombre una carencia
o señal con todo su volumen y una jarra
en la mano
la risa y la cerveza y unos ojos de abismo
al fondo de las gafas las palabras
de allá adentro salían
todo es abstracto todo
rótulo o cartel de lo que no es decible no
solo porque es grande no abarcable sino
porque muda inestable como la luz o clara
e incierta nieve que se deshace
esa señal
el humo y la ceniza que no vimos la limpia
combustión de diciembre un raro
diciembre al que el invierno mera abstracción
que queama no había aún llegado y ahora está aquí

(L. J. Moreno)

«Siempre me interesaron mucho los límites de esa distinción lógica y gramatical entre lo abstracto y lo concreto, entre el concepto “árbol” y esta acacia» (García Valdés en Álvarez 2021). El deíctico es significativo. El poema parece afirmar que lo concreto no puede ser asido mediante ninguna palabra: todo lenguaje es concepto, abstracción, y por tanto, homogeneiza, no puede ofrecernos las cosas en su singularidad. Lo concreto es lo tangible del *aquí* y *ahora*, la percepción y el instante, «lo que no es decible» (v. 12) por único, inabarcable e inestable. Las palabras moldean y compartimentan el mundo, dan una forma a la realidad a partir de lo real innombrable: «invierno» (pero también «diciembre»), «Oviedo», «Toledo», «Segovia», son «rótulo o cartel» (v. 12), abstracciones convencionales, formas de delimitar un tiempo y un espacio ininterrumpidos. Lo mismo ocurre con las

personas: todo nombre es abstracto hasta que encuentra al individuo en «todo su volumen» (v. 8) y queda ligado a una risa, una jarra de cerveza, unas gafas que lo hacen *este* «Luis Javier» (vv. 8-10). ¿Qué mayor obstáculo para *decir la cosa* que el reconocimiento de que no hay palabra capaz de decirla?

Estas reflexiones son hijas de toda una tradición de pensamiento sobre el lenguaje que se ha dedicado a poner en evidencia su forma de relacionarse con las cosas a las que (supuestamente) designa, su capacidad incluso para referir ciertas realidades y, en definitiva, su verdadero papel en la conformación del mundo. En el siguiente apartado se examinarán las aportaciones de algunos nombres clave como Platón, Nietzsche, Wittgenstein y Barthes, autores citados por la propia poeta, como veremos enseguida.

5.1. Fundamentos

A miña lingua nativa é o fascismo / a imposibilidade do
fascismo para dicir os nomes do real // perturbación // orixe.
(*Fascinio*, Chus Pato)

En su participación en el catálogo de la exposición sobre Zush celebrada en el Reina Sofía en el año 2000, «El escribiente: carta al universo», García Valdés introduce una reflexión sobre la palabra que no me interesa aquí tanto como diálogo entre su obra y la del barcelonés (aunque, en cierto modo, también lo es, en la medida en que dialoga con un fundamento teórico, por así decirlo), sino como postura consciente ante el lenguaje que, inevitablemente, asentaría la base de su trabajo con el mismo.

A partir del diálogo platónico *Crátilo*, la poeta presenta dos miradas diametralmente opuestas sobre el lenguaje y su relación con las cosas a las que nombra. Por un lado, está la del personaje homónimo, para quien entre la palabra y su referente hay un vínculo natural, en tanto que la primera contendría la esencia de lo segundo. Según la asturiana, los poetas han

tendido a optar por esta tentadora noción, convencidos de la estable y perfecta correspondencia, y se habrían convertido así en Crátilos.

Por más que la reflexión lo retenga, hombres y mujeres sentimos un irreprimible impulso de creer en la justeza del lenguaje. Desearíamos que entre las palabras y las cosas se hubieran atado hilos de necesidad y concordancia mutua. Decimos un nombre —*fuego, cielo*— y el poder de ese nombre parece que brote de la justeza del nombrar. El nombre, sentimos, nos trae la *presencia* de algo, organiza el mundo, nos tranquiliza respecto a su sustancia, a la estabilidad de su modo de ser, de nuestro modo de estar (García Valdés 2000g: 80, cursivas de la autora).

Por otro lado, Hermógenes defiende la convencionalidad del vínculo, «fruto de pacto o consenso entre hablantes» (2000g: 80), propuesta que podemos considerar heredera de la «arbitrariedad» que Saussure aplicaba no solo a la relación entre el signo y su referente, sino también entre significante y significado (2000g: 80-81). La seguridad proporcionada por la armonía cratilista desaparece en una concepción del lenguaje en las que las dos caras del signo funcionan en una dinámica sistémica inmotivada de diferencia y oposición, sin ninguna clase de lógica o explicación prelingüística: nada precede al lenguaje (2000g: 81). Así, «el valor de una palabra no tiene más consistencia que la precaria y móvil que le den sus relaciones con las palabras vecinas» (2000g: 82). Esta inconsistencia y absoluta falta de sostén deberían suscitar, apunta García Valdés, la prudente (y coherente) reacción representada en el lema de Bartleby, «preferiría no hacerlo» —hermanada, por qué no, con la de Lord Chandos—, que se traduce aquí en «silencio» e «inacción» (2000g: 81), pues

desde el punto de vista epistemológico, este funcionamiento —que, [sic] por otro lado nos resulta del todo evidente— lo que cuestiona es la posibilidad misma de verdad, pues la verdad exigiría algún tipo de garantía o fianza de que los significantes se corresponden con aquello que significan, y no con algo que de hecho está ausente (2000g: 81).

Del lado de Hermógenes, Zush crea un peculiar alfabeto propio con el que pone el foco en la dimensión del significante y evidencia la fragilidad que cimienta (si semejante oxímoron es posible) el lenguaje y, en

consecuencia, la noción misma de *verdad* tal y como la enuncia García Valdés, «tal vez [...] para curarnos de la enfermedad del cratilismo» (2000g: 87), aventura la poeta.⁸⁴ ¿Callejón sin salida? No realmente pues, con todo, buscamos sentido incluso en aquello que se afana en rehusarlo, en los lenguajes privados, más personales y herméticos (véase 2000g: 82).

Sobra decir que reflexiones de cariz lingüístico-ontológico como las que acabamos de abordar deben necesariamente encontrarse en la raíz de su escritura, pero en algunas ocasiones, como en el siguiente poema o los ya comentados «Sólo lo que hagas y digas» (2008a: 149) y «yendo a Oviedo desde Toledo provincia» (2020a: 45-46), salen a la superficie de forma manifiesta e interpelan sin subterfugios al lector.

En el pulso el temblor
cuando comienza marzo y duda
del referente de algunas palabras, de *amigos*,
por ejemplo. De su referente en lo real,
de la necesidad de referentes, de lo real
de los referentes (y la frase transmitida: *oh amigos*,
no hay ningún amigo). Qué suerte
entonces nuestro cuerpo de pocitos oscuros.

Nada semejante al poder tranquilizador del cratilismo en este poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 270); más bien, todo lo contrario: «temblor» y «duda» desde los primeros versos. Aun sin interrogaciones directas, el poema está plagado de preguntas sobre las palabras y sus referentes, sobre cómo es vínculo entre ambos e incluso, parece, si realmente tiene lugar. Además, en este caso específico, el carácter abstracto de un sustantivo como *amigos* solo contribuye a añadir un mayor grado de dificultad a la cuestión,

⁸⁴ «Zush no rompe con una escritura aparentemente eficaz, racional, económica, tanteando otra en la que el trazo, el cuerpo domine; sino, más bien, pretende que al introducir *su* trazo, *su* gesto, la legibilidad, el significado, el sentido de esa primera escritura queden anulados —o al menos suspendidos—, pero, eso sí, conservando del código de origen el número y la estructura de las unidades mínimas significantes. Su estrategia: negar un alfabeto, cuestionar los grafemas —y, en consecuencia, los fonemas que a ellos corresponden—, *suspender* la lengua, para, en el mismo gesto, señalarla, hacerla presente. Aunque somos — parece decir— lo que la lengua nos hizo (no hay *yo* ni *nosotros* sin lenguaje), nada es comunicable por la palabra, nada por la escritura» (García Valdés 2000g: 82, cursivas de la autora).

de un modo semejante al que exploraremos más adelante en torno a la reflexión wittgensteiniana sobre el dolor.

¿Qué referente puede tener una palabra como esa? ¿Se necesita un referente para *comprender* lo que es *amigo*? Y una vez tenemos (o creemos tener, cuando menos) un referente, ¿la correspondencia entre este y la palabra que le asignamos es exacta, se ajusta? Sabemos que no hay un vínculo natural entre la una y lo otro, pero aun así, ¿cómo asignar a alguien (¿o algo?), a un «referente en lo real» (v. 4), la palabra *amigo*, basándonos en qué? ¿Cómo se puede saber que un amigo, y por lo tanto la amistad, es lo mismo para todos (como ocurre con el dolor en el ejemplo wittgensteiniano)? ¿Los significados, las definiciones, se bastan? ¿En qué medida contribuye nuestro bagaje cultural, el imaginario en el que somos contruidos y nos construimos? ¿Informa o confunde todavía más?⁸⁵

Las preguntas planteadas en el poema están abiertas a otras lecturas de las mismas, diversas respuestas y aún más preguntas. Sea como fuere, provocan una angustiada sensación de infinita incerteza, de irresolubilidad: «freeing language from the pretense of absolute truth by focusing readers' attention on its provisional nature» (Ugalde 2012: 279). Como Zush con sus *alfabetos y escrituras*, García Valdés nos coloca ante la arbitrariedad y los entresijos de un lenguaje que solemos utilizar sin ninguna reticencia. Su agudísima conciencia conduce a un vértigo tal que incluso lo más misterioso e ignoto se convierte en refugio. De ahí las últimas palabras del poema, la «suerte» (v. 7) de la seguridad que proporciona «nuestro cuerpo de pocitos oscuros» (v. 8) frente al «temblor» inicial provocado por un lenguaje plagado de fallas. Hasta cierto punto, nuestro cuerpo nos es algo completamente desconocido (como ya vimos más arriba), pero es del todo inapelable que *está ahí*, en su definitiva materialidad.

En un fragmento del *Crátilo* (438b-439b; 2010: 603-604), Sócrates manifiesta la convicción de que lo ideal sería conocer las cosas a partir de

⁸⁵ La frase «*oh amigos, / no hay ningún amigo*» se atribuye a Aristóteles, según cuenta Diógenes Laercio en *Vida de los filósofos más ilustres*. García Valdés recoge la traducción de José Ortiz y Sanz.

ellas mismas y no mediante los nombres que las designan. De hecho, compara el vínculo entre palabra y cosa con el que existe entre un retrato y la persona retratada: nadie diría que son intercambiables, que comparten la misma naturaleza ontológica. Sin embargo, no hay lazo posible si no es a través del lenguaje. Unos cuantos siglos más tarde, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche abordó este mismo problema y calificó de «metáfora» ese lazo establecido entre la realidad y el lenguaje. El paso de la percepción a la imagen, y de esta, al sonido: cada uno, una metáfora, «un salto total desde una esfera a otra completamente distinta» (1990: 22). Cada capa metafórica nos alejaría más y más de la cosa en sí, de su esencia, para la que no hay palabra posible. Las experiencias se incrustan en el molde de los conceptos, de las formas, abstracciones que homogeneizan lo radicalmente singular y diferente, estructuran y privan de realidad. Esto conduce a Nietzsche a distinguir entre la verdad en sí, «real y universal» (1990: 28), pura, y las verdades antropomórficas, resultado de ese proceso de abstracción que, refrendado en la repetición de los conceptos, conduce a su «endurecimiento» y «petrificación» (1990: 30), lo que los hace pasar por certezas incuestionables, esenciales. En consecuencia, las personas

se encuentran profundamente sumergid[a]s en ilusiones y ensueños; su mirada se limita a deslizarse sobre la superficie de las cosas y percibe «formas», su sensación no conduce en ningún caso a la verdad, sino que se contenta con recibir estímulos, como si jugase a tantear el dorso de las cosas (1990: 19).

Todo se sostiene en una mentira, denuncia; la mentira de las verdades creadas, que compartimentan y clasifican. Es lo que parece plantear la cita de Duns Scoto que precede al poema de *Y todos estábamos vivos* «Levanta la taza de» (2008a: 315): «Lo material del tiempo es el movimiento, se halla fuera del alma, pero lo formal del tiempo es la medida del movimiento, viene del alma». Tanto Virginia Trueba (2010: 327) como Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (2020: 71-72) advierten que, puesto que el tiempo resulta inabarcable a la comprensión humana, hemos diseñado una medida (una forma) para dominarlo. «Es decir: lo humano es la medición, medir es *lo propio* del alma humana, mientras que la mera existencia de las

cosas es lo natural de la *res extensa*» (2020: 71-72, cursivas de los autores). Si las formas son categorías dependientes de nuestra percepción, ¿cómo es, entonces, lo real?

[...] ¿Hay partes formales en el mundo o todo somos tan sólo partes materiales? ¿La pureza del trino, la reiterada ansiedad de su armonía es diferente del chillido estridente de vencejos que en seguida comienza? [...]

(*Del ojo al hueso*, 2008a: 285)

Unos fragmentos de las «Instancias del camino» y las «Instancias subjuntivas», primer y tercer epígrafe de «Locus oculus solus» (2008a: 291-302), interrogan:

¿la oposición *materiales* y *forma* la neutraliza el tiempo? ¿es la memoria suceso material o todo en ella participa de forma?

un nombre es una imagen (*Sulamita, Brunilda, Ur*) y un nombre

¿somos formas cerradas o vivimos *suelos* e intentan los ojos sujetarse sujetarse? ¿somos *presos* atados a estos hilos? [...]

Las preguntas planteadas son consecuencia de esta conciencia del engaño inducido. ¿Es la realidad un continuo (material) que hemos recortado a antojo, con términos que ni siquiera apelan directamente a las cosas? ¿Y la memoria? ¿Limitan (irremisiblemente) nuestras convenciones nuestra forma de percibir el mundo? ¿Necesitamos esas formas? Y al fin, ¿llegan a desaparecer en algún momento?

No cabe duda de que Ludwig Wittgenstein constituye una figura ineludible en lo que al desarrollo de la filosofía del lenguaje se refiere, y un referente probado del pensamiento de Olvido García Valdés, como han advertido ya Julián Jiménez Heffernan (2004: 310), Miguel Ángel Lama y

Vicente Luis Mora (2020: 65) y Sharon Keefe Ugalde (2012), que ha dedicado todo un artículo a esta cuestión. La hispanista americana señala cómo filósofo y poeta comparten una actitud escéptica, hipercrítica y escrutadora ante su herramienta de expresión, «a purposeful lack of confidence in the exactitude of language» (2012: 277).

La influencia más directa puede verse, por una parte, en «Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético» (1997c), publicado en *Revista de Occidente*, en donde la poeta toma las *Investigaciones filosóficas* como punto de partida para examinar de qué forma puede la escritura de las mujeres influir en la construcción del imaginario amoroso. Por si fuera poco, en varios de sus trabajos (véase García Valdés 1997c, 2000c, 2007b, 2009d) se rastrea una terminología característicamente wittgensteiniana; más concretamente, una serie de sintagmas fundamentales en lo que se conoce como el segundo Wittgenstein, o lo que es lo mismo, el de las *Investigaciones* recién citadas, como «juegos del lenguaje», «usos del lenguaje», «lenguaje privado» o «formas de vida». Siguiendo al propio Wittgenstein y la introducción y el glosario elaborados por Isidoro Guerrero, creo conveniente detenernos, aunque sea brevemente, en esta muestra de vocabulario y su base teórica, crucial para dilucidar el pensamiento lingüístico garcíavaldesiano y entender de forma más ajustada la forma en que lo integra.

De hecho, la obra del austríaco conforma un método, más que una teoría o un sistema, enfocado en un examen exhaustivo del lenguaje y su práctica (véase Reguera 2017: XXXII). Para Wittgenstein, la filosofía habría estado utilizando el lenguaje de forma irreflexiva y errónea (y en consecuencia, inútil), abordando cuestiones de las que ni siquiera se podría hablar, pues solo las proposiciones científicas, que refieren hechos del mundo, pueden ser válidas. No niega la existencia de otros campos y dimensiones de la existencia, como la ética, por ejemplo; lo que niega es que la filosofía se pueda ocupar de ellos, puesto que no son empíricamente comprobables. Por ello, la tarea primordial del filósofo se convierte para el austríaco en clarificar lo pensable, lo decible: hacer crítica del lenguaje.

Todo lo demás, lo que queda fuera, es lo místico, ante lo que no queda otra opción que enmudecer.

En las *Investigaciones filosóficas* abandona las abstracciones y el idealismo lógico del *Tractatus logico-philosophicus* a favor de una perspectiva más práctica y pragmática, y advierte la existencia de incontables «juegos del lenguaje» insertos en determinadas «formas de vida». Con el sintagma «juegos del lenguaje», Wittgenstein entabla un símil entre la práctica del lenguaje y el jugar para describir lo primero como «una actividad con palabras dirigida por reglas, las reglas gramaticales» (Reguera 2017: CXVII). Estos juegos conforman las «formas de vida», a las que Reguera se refiere también como «el contexto de actividades y comportamiento en que se inscriben juegos de lenguaje concretos, o el trasfondo cultural general de acciones humanas concretas» (2017: CXVI). Fundamental de las formas de vida, que García Valdés identifica como «culturas» (1997c: 47-48), es su adhesión a una «imagen del mundo» (Reguera 2017: CXVI), que los juegos del lenguaje establecidos contribuyen a fijar. En dichos juegos del lenguaje, las palabras no tienen significado (único y siempre fijo), sino «usos» que se van adquiriendo y actualizando en la puesta en práctica de los juegos del lenguaje. Es en esos juegos, con sus reglas y sus usos, por tanto, en la práctica social del lenguaje, en los que se aprende a hablar o, lo que es lo mismo, a pensar, y por lo tanto, a vivir, pues «pensamiento y lenguaje son indiscernibles, pensamiento-lenguaje y forma de vida son indiscernibles» (García Valdés 1997c: 47), proceso en el que se va conformando esa imagen del mundo de la que hablábamos unas líneas más atrás. Así, García Valdés comparte la convicción wittgensteiniana de que el límite del mundo es el límite del lenguaje, pues este siempre va por delante, al ser «lo dado en primera instancia» (Reguera 2017: XXXIX).

El mundo se hace en el lenguaje, esto es algo muy claro que a veces cuesta entender porque creemos que el lenguaje es una herramienta que utilizamos, pero no es así, la lengua nos constituye, nos conforma desde niños, aprendemos el mundo con la lengua de una manera maravillosa, sin maestros [...] La lengua hace el mundo y nos hace (García Valdés en Peñas 2020).

Todo es lenguaje, el mundo se construye en él y gracias a él, y no se puede ir más allá de este, «infranqueable» debido a la «arbitrariedad originaria de las estipulaciones convencionales en que se fundamenta» (Reguera 2017: LXXXIV), como defendiera Hermógenes. No habría forma de escapar del lenguaje y del mundo que este ha conformado pues, si con la lengua se aprende a pensar, ¿cómo hacerlo al margen de lo que sus límites estipulan? No obstante,

lo impreciso intersubjetivamente —lo que se allega al solipsismo— / los umbrales del dolor, desconocidos en los otros, de la temperatura, el gusto, / las zonas menos colonizadas —y aquí entrarían todas las diferencias sexuales— lingüísticamente, / lo que la lengua como juego social —patriarcal, sexista, circuito de estructuras mentales y de comportamiento que implican poder— verbaliza, lo raro que es decir —pensar— lo nuevo (García Valdés 2008a: 438).

Hay experiencias *díscolas* que escapan a los juegos del lenguaje establecidos y a las formas de vida resultantes. ¿Cómo se aprende a hablar y a pensar, parece preguntarse la poeta, sobre ellas? Pues, al fin y al cabo, es una convención lo que permite el entendimiento y la comunicación (con sus debilidades, pero comunicación, en definitiva), pero dicha convención solo puede tener lugar con plena seguridad en el código compartido en lo que, como dice García Valdés en uno de sus poemas, es intersubjetivamente comprobable (2008a: 149). Entonces, ¿qué ocurre con lo que no lo es (y que, sin embargo, no nos impide hablar de ello)? La poeta trae a colación el ejemplo de los «umbrales del dolor», sobre los que, por razones obvias, difícilmente se podría establecer consenso alguno. Sobre el dolor se detiene también Wittgenstein en sus *Investigaciones*, aunque no le interesa la sensación en sí, sino más bien el vínculo entre palabra y sensación (véase Reguera 2017: CX-CXI). La pregunta clave es la siguiente: «¿cómo *comparamos* esas vivencias; qué *fijamos* como criterio de identidad de su ocurrencia?» (Wittgenstein 2017: 206, cursivas del autor). ¿Cómo hablar de esa sensación que identificamos como *dolor* si no hay forma de saber si otro experimenta lo mismo? De otra manera, ¿cómo saber si lo que cada quien siente se puede reunir y homogeneizar bajo el mismo término? «Yo puedo

solamente *creer* que otro tiene dolor, pero lo *sé* si yo lo tengo» (2017: 202, cursivas del autor).⁸⁶ En el fondo, el consenso que sanciona esta clase de juegos del lenguaje, los usos de ciertas palabras, toma asiento en un suelo muy precario. Al mismo tiempo, y volviendo al ejemplo que nos ocupa, el dolor no existiría (lo que es lo mismo que decir que no estaría socialmente sancionado) si no fuese nombrado; y me refiero, por supuesto, no a la sensación en sí, que es inapelable, sino al concepto que le da forma y sustento. «No es el dolor el que da significado a tu palabra, sino la palabra la que da realidad y sentido humano a tu “dolor”» (Reguera 2017: CXI).⁸⁷

Más problemático aún es el caso de las «zonas menos colonizadas [...] lingüísticamente» (García Valdés 2008a: 438), es decir, todas aquellas vivencias, experiencias y formas de vida que han quedado fuera del paradigma construido por y en el lenguaje. García Valdés pone el ejemplo de las «diferencias sexuales» (2008a: 438), a las que intuitivamente podríamos añadir también las distintas orientaciones sexuales al margen de la norma heterosexual, el dilatado espectro de afecciones mentales o, en general, todas aquellas alteridades de cualesquiera signo, campo o procedencia que, minorizadas, relegadas de forma más o menos consciente a los márgenes o a una pretendida inexistencia, no tienen aún sitio en la lengua. ¿Cómo salir del marco de lo que un lenguaje «patriarcal, sexista, circuito de estructuras mentales y de comportamiento que implican poder» (2008a: 438) establece como decible, y por tanto, pensable? Si digo que esto es aún más problemático que el ejemplo anterior es porque, cuando menos, la palabra *dolor* y su aplicación, a pesar de su precariedad y su cuestionable vínculo, se utilizan sin mayores dudas en el habla cotidiana. Sin embargo, lo

⁸⁶ Y también: «¿podría entender la palabra “dolor” quien *nunca* hubiese sentido dolor? — ¿Debe la experiencia enseñarme si es o no es así? Y si decimos “No se puede imaginar el dolor sin haberlo sentido alguna vez” — ¿de dónde lo sabemos? ¿Cómo puede decidirse si eso es cierto?» (Wittgenstein 2017: 204-205, cursiva del autor). «Lo esencial de la vivencia privada no es realmente que cada uno de nosotros posee su propio ejemplar, sino que ninguno sabe si el otro tiene también *esto* o algo distinto» (2017: 195, cursiva del autor).

⁸⁷ «Si tuviera sensaciones privadas ni siquiera podría saber que las tengo, tengo sensaciones pero me doy cuenta de qué son porque les doy un nombre aprendido para ello» (Reguera 2017: CIV).

que nunca ha sido dicho carece de ese *impulso*, de esa ventaja, por muy ignorante que sea. García Valdés lo tiene claro: «lo raro que es decir — pensar— lo nuevo» (2008a: 438), pues carece de cualquier sostén; más allá de la propia (y a menudo solipsista) subjetividad, nada compartido ni que se pueda compartir lo refrenda. Como partícipe y heredera de esta reflexión, la poesía juega, según García Valdés, un papel fundamental en esta especie de callejón sin aparente salida. Se podría incluso decir que constituye la vanguardia en todas estas cuestiones, precisamente porque implica uno de los usos más críticos y autoconscientes del lenguaje.

Probablemente, Barthes asentiría ante esta convicción, pues también su concepción de la escritura, y más concretamente, de la escritura poética, posee esa capacidad transgresora que García Valdés le adjudica: hacer estallar el lenguaje desde dentro, enfrentándolo con sus propias reglas. Más arriba explicamos en qué consiste lo neutro; resta por exponer los detonantes de este proyecto.

A partir de la pareja saussuriana *langue / parole* (lengua / habla), en *Lo neutro* Barthes distingue los conceptos *lengua* y *discurso*. La primera se compone del conjunto de reglas compartidas, «una reserva, donde están guardadas las leyes del lenguaje de una comunidad» (2004a: 92), entre las que destaca la sintaxis. Por su parte, el segundo remite al uso de la lengua, al habla del individuo en sociedad en «un momento de actualización» (2004a: 92). Sin embargo, lengua y discurso se retroalimentan, se influyen mutuamente, lo que lleva a Barthes, en su *Lección inaugural*, a abandonar cualquier distinción en el uso de ambos términos: «la lengua afluye en el discurso, el discurso refluye en la lengua, persisten una bajo la otra» (2007a: 62). Por este motivo, nuestro empleo de los mismos tampoco ha de seguirse de forma muy estricta. Asimismo, es célebre la sentencia barthesiana que liga lengua y fascismo. Nada tiene que ver con prohibiciones ni censuras, sino más bien todo lo contrario: la lengua es fascista por lo que obliga a decir (véase Barthes 2004a: 92; 2007a: 53-54; 2021: 157). Entre estas obligaciones, Barthes identifica su carácter esencialmente asertivo, el

binarismo del signo, la frase como unidad de sentido cerrado, la exigida determinación de género o el férreo orden sintáctico, es decir, un conjunto de reglas ineludibles que apenas percibimos como tal y por las cuales es necesario pasar para poder articular palabra: «los rubros de la lengua son leyes coercitivas» (2004a: 92).

Su curso *Lo neutro* abarca un total de veintitrés «figuras»⁸⁸ o «centelleos» (más tres adendas) en torno al tema del título, que él mismo divide entre «modos conflictuales del discurso», como la afirmación y la respuesta, incompatibles con lo neutro, y «estados y conductas que suspenden el conflicto» (2004a: 277), es decir, estados de lo neutro, como la fatiga o el retiro. Sin embargo, ya en *Lección inaugural* (2007a: 54-55) sintetiza los mecanismos fascistas de la lengua y las figuras discursivas de conflicto en dos: aserción y repetición.

Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición. Por una parte, la lengua es inmediatamente asertiva: la negación, la duda, la posibilidad, la suspensión del juicio, requieren unos operadores particulares que son a su vez retomados en un juego de máscaras del lenguaje; lo que los lingüistas llaman la modalidad no es nunca más que el suplemento de la lengua, eso con lo cual, como en una súplica, trato de doblegar su implacable poder de comprobación. Por otra parte, los signos de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua. A partir del momento en que enuncio algo, esas dos rúbricas se reúnen en mí, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito (Barthes 2007a: 54-55, cursiva del autor).

Ambos son claros ejemplos de cómo el discurso hereda condicionantes que ya conforman la lengua. El caso de la repetición se

⁸⁸ «Figura: alusión retórica (= trozo limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título) + rostro que tiene un “aspecto”, una “expresión”: fragmento no sobre lo Neutro, sino en el cual, más vagamente, hay Neutro» (Barthes 2004a: 55).

explica por sí mismo; en cuanto al carácter asertivo de la lengua, es una de las figuras abordadas en *Lo neutro* (2004a: 54-55). Por decirlo de otra manera, la aserción se impone como modo enunciativo por defecto, en tanto que, por un lado, «enunciar un vocablo es afirmar inmediatamente su referente» (2004a: 93), y por otro, si queremos negar algo, necesitamos de una marca, «unos operadores particulares» (2007a: 54-55) que hagan explícita esa negación. De ello se sigue que la lengua participa del «modelo universal de la idea misma de paradigma [...] sí / no (+ / -)» (2004a: 92), es decir, entra de lleno en un sistema de opuestos: aserción o negación, sí o no, por ello lo neutro no se puede identificar con la negación, en tanto que término del paradigma, sino más bien como escape, «esquive de la aserción» (2004a: 95). Pero la forma de ponerlo en práctica no resulta sencilla, por no decir imposible. Así, Barthes revela el recurso a las formas de expresión de la duda (véase 2004a: 94-96; 2004b: 67) del todo inútil e ilusorio, «un juego de máscaras del lenguaje» (2007a: 54-55), pues no solo no consigue poner la asertividad en suspenso, sino que además proporciona a quien las utiliza una tranquilidad engañosa, complaciente, «como si cualquier cosa que provenga del lenguaje pudiera hacer temblar al lenguaje» (2004b: 67). La única forma de, cuando menos, intentar eludir la obligada afirmación consistiría en poner en evidencia, en el propio discurso, dicho funcionamiento de la lengua, su maquinaria paradigmática, «hablar implicando, haciendo entender que todo paradigma está mal planteado, lo cual es desviar la estructura misma del sentido: cada vocablo se convertiría así en no-pertinente, im-pertinente» (2004a: 96).

Pero son muchos otros los «modos conflictuales del discurso» (2004a: 277) descritos en *Lo neutro*: entre ello, la función restrictiva (incluso agresiva) del adjetivo (véase 2004a: 102-112), pero también la «violencia» o «terrorismo» de la pregunta, que exige indefectiblemente una respuesta (véase 2004a: 161-175). Otra figura *antineutra* del discurso, con apartado propio aunque omnipresente a lo largo del curso, es la arrogancia, que abarca «todos los “gestos” (de habla) que construyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo

la autoridad, la garantía de una verdad dogmática o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro» (2004a: 211). Bajo esa rúbrica y descripción, Barthes repasa varias *subfiguras* (véase 2004a: 211-223), pero me interesa ahora lo que atañe directamente a la lengua y su uso: el egocentrismo, el afán de dominio y control, la presunción de saber, lo dogmático, lo siempre resolutivo, incluso una generalizada falta de timidez o apuro a la hora de hablar en público que el semiólogo cree percibir como un modo menor de esa arrogancia (2004a: 213-214). Formas discursivas arrogantes son, por ejemplo, el concepto, que se arroga la capacidad de ceñir y homogeneizar lo heterogéneo (2004a: 217) —el poema dedicado a Luis Javier Moreno (2020a: 45-46) visto unas páginas más arriba da pie a una reflexión al respecto—, y la evidencia, que camufla lo que, con frecuencia, no es sino interpretación (2004a: 215). Barthes concluye que, solo suspendiendo la interpretación (y por tanto, el sentido) se puede huir de las garras de la arrogancia (2004a: 215), y el lugar ideal para hacerlo no es otro que la escritura (2004a: 222).

En realidad, la desconfianza ante lo que se presenta como evidente e incuestionable está detrás de buena parte del trabajo y de las propuestas de análisis del semiólogo francés: ocurre así con una de las figuras de *Lo neutro*, la ideosfera (2004a: 139-146). Las ideosferas —también «lenguajes endoxales»— son lenguajes-formas de pensamiento fuertes en tanto que persistentes, tendentes al mimetismo (reproducción) al ser construidos y sostenidos en mecánicas formularias, y con frecuencia ligados a ideologías en posiciones de poder, que sin embargo son percibidos por quienes participan de ellas como naturales y no como lenguajes creados. Por ello insiste Barthes en su «carácter fantasmagórico (salvo si uno está dentro)» (2004a: 141), que las hace pasar desapercibidas como tal.

La ideosfera tiende a constituirse en *doxa*, es decir, en «discurso» (sistema particular de lenguaje) que es vivido por los usuarios como un discurso universal, natural, evidente, cuya tipicidad no es percibida, cuyo «exterior» es siempre remitido al rango del margen, de desvío: discurso-ley que no es percibido como ley (2004a: 142).

En este fragmento de *Lo neutro* aparece, bajo el nombre de *doxa*, el enemigo a batir en buena parte de la obra barthesiana, el foco de su crítica (véase Barthes 2007a: 21). Todos los lenguajes y discursos que se le escapan a ella y a sus reglas no apercibidas son inmediatamente demonizados y expulsados de la norma. En *Roland Barthes por Roland Barthes* asimila la *doxa* a «la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio» (2004b: 65). Dicho de otra forma, la *doxa* no es sino la ideología dominante y su materialización discursiva: como ya se puede adivinar a partir de la cita recién introducida, para el semiólogo francés la *doxa* de su época se identifica con la ideología (pequeño)burguesa. Su rasgo más problemático no es tanto el hecho de que lo impregne todo, sino que lo haga subrepticamente; por eso se refiere a ella como una Medusa que «petrifica», «una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina» (2004b: 164, cursivas del autor), pues deturpa el modo en que se perciben las cosas sin que seamos conscientes de ello, congelándolas en una imagen fija. La *doxa* hace pasar por Naturaleza lo que en realidad es ideología, construcción sociocultural; por hechos lo que son valores creados; por eterno, lo contingente. No se hace notar, pasa desapercibida, y ahí radica precisamente su peligro: en la evidencia inconvencible de lo que se pretende natural, *así* y no de otra forma, *desde siempre y para siempre*.⁸⁹

La *doxa* pequeñoburguesa, su lenguaje endoxal o encrático, va de la mano de infinidad de mitos que Barthes define en una de sus obras más conocidas, *Mitologías*, como «un sistema de comunicación, un mensaje» y «un modo de significación» (2010: 199) erigidos a partir signos ya

⁸⁹ En «La división de los lenguajes» (véase 2021: 152-158) y «La guerra de los lenguajes» (2021: 159-164), incluidos en *El susurro del lenguaje*, Barthes hace uso de un término diferente, pero que creo igualmente aplicable a esta cuestión, si no directamente identificable: el discurso encrático. «El lenguaje *encrático* es vago, difuso, aparentemente “natural” y, por tanto, difícilmente perceptible: es el lenguaje de la cultura de masas (prensa, radio, televisión), y también, en cierto sentido, el lenguaje de la conversación, de la opinión común (de la *doxa*); este lenguaje encrático es (por una contradicción de la que extrae toda su fuerza) *clandestino* (difícilmente reconocible) y, a la vez, *triumfante* (es imposible escapar a él)» (2021: 161, cursivas del autor).

existentes.⁹⁰ Es decir, los mitos constituyen un sistema semiológico segundo sostenido en el sistema primero, el de los signos saussurianos. En la creación de un mito, un determinado signo se ve despojado de su sentido original (que no necesariamente desaparece, pero en todo caso, se atenúa) y se convierte, en un segundo nivel de significación, en el significante del mito, al que se atribuye un nuevo significado o concepto: por esa doble operación de sustracción y transformación afirma Barthes que «el mito es una palabra *robada y devuelta*» (2010: 218, cursivas del autor). El semiólogo (o mitólogo, para el caso) debe afanarse en discernir el sentido originario de la forma o significante del mito, es decir, advertir la constitución del signo antes de ser hurtado y su transformación tras ser devuelto, proceso que, para los hablantes, suele pasar desapercibido. Así, el objetivo de sus *Mitologías* consiste en «dar cuenta *en detalle* de la mistificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal» (2010: 11, cursiva del autor).⁹¹ En una palabra, *desmistificar* (véase 2004b: 97-98), dilucidar de qué modo se construyen los mitos — discursos, estereotipos o ideolectos— que dan forma a nuestro mundo y cómo acaban asimilados como esencias intrínsecas a este. La responsabilidad del semiólogo es, por tanto, evidenciar que «lo natural es una legalidad» (2004b: 175), que en el fondo es lo mismo que decir revelar, en cada uno de los ensayos que integra el libro y a propósito de asuntos de lo más variopintos, «la ilusión de lo natural» (2004b: 175).

En síntesis, la problemática de los mitos es paralela a la de la *doxa*, más que nada porque los unos forman parte de la otra, hasta el punto de que

⁹⁰ En «La mitología hoy» (2021: 97-101) define el concepto de mito como «determinación social» (2021: 97) y lo compara con el de «representación colectiva» de Durkheim. Advierte su presencia en los medios de comunicación y consumo de masas, así como su proximidad a la *doxa* en su estandarización y pretensión de naturaleza. Puesto que, en definitiva, el mito es un tipo de discurso o lenguaje fosilizado, se refiere a él también como «ideolecto» (2021: 100).

⁹¹ En otro lugar explica que, al principio, su intención con la semiología consistía en «comprender (o de describir) cómo una sociedad produce estereotipos, es decir, colmos de artificio que consume enseguida como sentidos innatos, o sea, colmos de naturaleza [...] *La lengua trabajada por el poder*: tal ha sido el objeto de esta primera semiología» (Barthes 2007a: 63, cursivas del autor).

doxa y mito, o *doxa* y mitología burguesa casi podrían funcionar como conceptos sinónimos. Así, los mitos convierten en falsas evidencias lo que en realidad tiene un origen histórico, concreto y motivado, de modo que lo que encierra un sistema de valores e ideas toma el disfraz de un hecho obvio e indiscutible, completamente inocente y desprovisto de intenciones ulteriores, «como algo que “cae por su propio peso”» (Barthes 2021: 97). Para más *inri*, el que se consiga deconstruir los mitos, esto es, que se los advierta, se contextualicen en su momento de aparición y se revele la historia de su construcción, no garantiza su neutralización: sus efectos, advierte Barthes, resultan difícilmente reversibles una vez asentados y sancionados (2010: 221-224).

Ya se declaró al principio de este trabajo que un proyecto que el de lo neutro no puede plantearse sino como deseo, ambición, en tanto que lucha del lenguaje consigo mismo: «hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua» (Barthes 2007a: 55). Con el reconocimiento de esta imposibilidad empieza Barthes su curso *Lo neutro*, pues, como no podría ser de otra forma, su exposición debería intentar amoldarse coherentemente a su inasible objeto de estudio. Ya en *Lección inaugural* (2007a: 67) confía al fragmento y a la digresión la capacidad de evitar la rigidez conminatoria del discurso, lo que puso en práctica en muchas de sus obras, como *Fragmentos de un discurso amoroso*, *El Imperio de los signos*, *Roland Barthes por Roland Barthes*, etc. En consecuencia, no solo ha de evitar seguir un orden motivado, sino también huir de lo fijo y cerrado (por ello prefiere no hablar de «definiciones»), es decir, ser a-metódico, exponer lo neutro lo más neutralmente posible: de ahí que las figuras se sucedan en una muestra aleatoria, descriptiva, matizada y sin afán de exhaustividad (véase Barthes 2004a: 55-57). Sin embargo, esa búsqueda coherencia total, de fondo y forma, se ve truncada de raíz ante un obstáculo insoslayable: el medio de expresión. La propia exposición de cada figura atenta contra lo neutro desde el momento en que, para ello, se tiene que recurrir a una lengua estructuralmente paradigmática, que pasa por el rígido funcionamiento por oposición binaria del signo saussuriano y los condicionantes sintácticos,

entre otras muchas coerciones. Lo neutro, remiso a la definición y a una lengua que irremediablemente lo traiciona, resulta inabordable de forma apropiada desde las herramientas disponibles. Además, tampoco soporta que se le convierta en una clasificación ni que se le encierre en una etiqueta (aunque en cierto modo, y a pesar de toda su *indefinición*, termine siéndolo). No extraña entonces que, en cierto momento, Barthes concluya que, más que de lo neutro, su curso consistiría en realidad en una exposición de aporías, tensiones irresolubles (véase 2004a: 81, 118-119). La relación entre lo neutro y la lengua encierra la, por así decirlo, imposibilidad primera y fundamental: con ese punto de partida, no se puede salir de la contradicción, pero en esa tensión, advierte, reside el impulso. El propio curso en sí es por ello toda una maquinaria aporética: hablar de lo neutro es deshacerlo, reconoce el semiólogo (2004a: 75), nos aleja de ello ya no solo por la herramienta que lo dice, sino también porque implica una fijación contraria a la noción; ahora, no hacerlo impediría aprehenderlo mínimamente —y como apunta Barthes, no sin cierto humor (y con mucha coherencia), su curso se derrumbaría (2004a: 118)—.

En definitiva, tanto el uso que hacemos de la lengua como la lengua misma establecen unas determinaciones y consolidan unas capas de sentido comúnmente imperceptibles que recubren el mundo en que vivimos, creando una realidad diseñada en la lengua y los discursos, homogeneizada y sancionada por la *doxa*. Lo real se aleja y las cosas y los seres que lo integran no son accesibles sino a través de un filtro inapreciable, interiorizado como mirada *sin más*:

Ce qui apparaît aux yeux de Barthes sémiologue, c'est que le langage forme comme une pellicule opaque qui enrobe le réel dont le sujet se trouve dès lors séparé, expulsé : tout un rêve de transparence et de présence immédiate au monde s'écroule à cause de cette médiation par la machine du sens, qui absorbe tout dans le labyrinthe de ses propres réticules (Comment 1991: 33-34).

Ya hemos visto que el primer paso en el desmantelamiento de esa «machine du sens» consiste en advertir y exponer sus mecanismos. Pero, junto a esta imprescindible labor crítica, se necesita también construir,

plantear formas de salida del paradigma. Y entra aquí en juego la literatura, por lo menos, tal y como la entiende Barthes, «la representación del mundo como aporético, tejido de aporías + la práctica que opera una catarsis de la aporía, sin resolverla, es decir, sin arrogancia» (2004a: 119, todo en cursiva en el original). En la escritura se ponen de manifiesto estas tensiones aporéticas, ahora bien, sin que necesariamente albergue pretensión de solución alguna; apenas (¡apenas!) se erige como el lugar idóneo para trabajar con la lengua de forma que, por lo menos, ofrezca resistencia a sí misma, y «practicar una violencia del decir» (2004a: 222), lidiar con sus mecánicas coercitivas, con la *doxa*, con sus mitos (véase 2004b: 132; 2007a: 55).

Parece convicción del semiólogo que todo texto literario debería apuntar hacia lo que denominó de varias maneras, tan inasible resulta: lo neutro, el grado cero, una escritura blanca e «inocente» (2011: 58), «libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje» (2011: 57). Esta propuesta, radicalmente utópica, entronca con la poética garcíavaldesiana y su concepción del lenguaje poético.

Lenguajes límite, así el poético o el campo de lo hermético, de lo radicalmente nuevo en el lenguaje, que sólo después y paulatinamente se incorpora a la lengua y el pensamiento colectivos con su capacidad de *apertura*. Abrir las palabras y las cosas, el terreno de lo enunciable y lo visible (García Valdés 1997c: 48, cursivas de la autora).

Lenguaje límite es, precisamente, expresión barthesiana que refiere el desvío o margen de la lengua paradigmática y la *doxa*; el de lo neutro será, por tanto, un pensamiento-lenguaje límite, si no el lenguaje límite por excelencia, «en el borde del lenguaje» (Barthes 2004a: 102), capaz de vislumbrar un más allá. De un lado, por lo que tiene de huida, pero también en tanto que entra de puntillas en la significación, en el lenguaje mismo en lo que de sistema tiene. Ni se puede abandonar del todo ni permanecer por entero en él, lugar de tensiones constantes, definido por esa tensión. La analogía con el mito de Orfeo y Eurídice a la que Barthes recurre en *El grado cero* sirve a Bernard Comment para ilustrar la dinámica del

pensamiento barthesiano, pero también encuentra acomodo aplicada a la disyuntiva del poeta moderno-contemporáneo situado en una tradición y una problemática como la que venimos resumiendo.

D'une part, un procès du sens tel qu'il devrait permettre la révélation de ce dont on prétend s'excepter ; de l'autre, le besoin d'entrevoir ce qui pourrait se dire, se voir, se penser autrement, une fois sorti de nos cadres et limites : une profération de ce qui n'est pas encore, de ce qui pourrait ne jamais être ; une volonté de dépassement vers l'impensable (Comment 1991: 18).

Como Orfeo saliendo del Hades, el poeta se encuentra en esa tensión entre mirar y no mirar a Eurídice: debe continuar hacia delante, sin volver la vista atrás, aunque, por un lado, no sepa qué es ese *delante* o qué puede haber allí, y por otro, necesite partir de lo que le precede. Si volvemos a la cita de García Valdés (1997c: 48) leemos que los lenguajes herméticos y los lenguajes poéticos quedan englobados bajo esa misma rúbrica de «lenguaje límite» por su naturaleza marginal y disruptiva. Son todos ellos juegos del lenguaje que, como vimos a propósito de Wittgenstein, sostienen su funcionamiento en unas claves hurtadas al público común, no compartidas sino exclusivas de unos pocos usuarios específicos y, por ello, de uso restringido, no generalizado; pero es precisamente la puesta en práctica de estos juegos excéntricos lo que posibilita introducir nuevos usos en el conjunto de juegos del lenguaje que, de no contar con estos aportes, apenas variarían, inmovilizados por las reglas que los rigen. Más concretamente, la poesía posee esa «capacidad de apertura» (García Valdés 1997c: 48) de la lengua al proporcionar un espacio propicio para la irrupción de «lo radicalmente nuevo» (1997c: 48), no limitado, abierto a lo que la lengua de uso común se resiste a asimilar, conteniéndolo fuera de los dominios de lo ordinario y conocido.⁹² Al fin y al cabo, la lengua de cada poeta —por lo menos de la modernidad en adelante— no deja de acercarse mucho a una

⁹² También Chantal Maillard confía a la poesía la labor de abrir brechas en esas fronteras, hacia el afuera: «¿qué es el fuera? Por el momento contentémonos con decir que se trata del fuera (de los límites) del lenguaje. Esos mismos límites necesarios para que haya brecha» (2014: 57).

suerte de lenguaje privado, *en el límite* entre la comprensión y lo impenetrable.⁹³

Esta concepción de la escritura poética le otorga un alcance a tener en consideración: al operar de lleno en el «terreno de lo enunciable y lo visible» (García Valdés 1997c: 48), nutre la lengua, introduce lo que no tenía lugar en ella y, al ampliarla, amplía también el mundo. Como veremos más adelante, la poesía escrita por mujeres y su trabajo contra una lengua y un pensamiento de corte masculino conforma un caso paradigmático de esta capacidad de maniobra que, con todo, de ningún modo es exclusivo de las poetisas, sino connatural a la poesía misma.

Pero el empuje de ese pensamiento y lenguajes límite no se frena en el ataque revulsivo y la expansión de una lengua-pensamiento, sino que desearía, como objetivo último, volver a reunir las palabras y las cosas en perfecta comunión y, así, abandonar la realidad para recuperar lo real. También Barthes responsabiliza a la literatura —a aquel grado cero o escritura neutra— de esta quimera, cuya consecución atribuye en varias ocasiones, más concretamente, a la poesía (véase Barthes 2010: 227, 256). Tan pronto como en *El grado cero de la escritura* determinó que, al devolver toda centralidad al objeto en sí, «la poesía moderna es una poesía objetiva» (2011: 41). Forma del lenguaje que se rehúye «(en éxodo) de sí» (véase Canteli 2008: 36), vuelta contra sí misma, es decir, «antilinguaje» (Barthes 2010: 227), en firme compromiso y responsabilidad con lo real, «trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje [...]: su ideal —tendencial— sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas» (2010: 227)⁹⁴, entendiendo por *sentido*, como Sartre, la «cualidad natural de las cosas, situado fuera de un sistema semiológico» (2010: 227).

⁹³ Vuelve a asomar aquí Wittgenstein, para quien los juegos de lenguaje privados, a diferencia de los de uso corriente, no se sostienen en el consenso común de unas reglas compartidas (véase Reguera 2017: CXVII-CXVIII).

⁹⁴ Recordemos que ese «estado presemiológico» figura también en los trabajos de Amelia Gamoneda (2016) —a partir de Julia Kristeva— y Chantal Maillard (2014: 61).

Estado esquizofrénico absoluto, la lengua de la poesía ha de sortear (¡como si eso fuese posible!) los sistemas semiológicos de los que inevitablemente participa: tanto el de los signos como el de los mitos, construido sobre el primero. Si en el empleo de la lengua solo hay dos opciones posibles, que son ideologizar y poetizar, optar por esta última conlleva «plantear un real *finalmente* impenetrable, irreductible» (2010: 256, cursiva del autor), sin un *después* ni un *detrás*, por lo que Barthes asegura entender la poesía, «de una manera muy general», como «la búsqueda del sentido inalienable de las cosas» (2010: 256). El «dar caza a la cosa» que desde sus inicios enunció García Valdés como objetivo de su escritura resuena aquí con fuerza.

5.2. El poema como «lugar donde no se miente»

What shall Cordelia do? / Love, and be silent (*King Lear*,
William Shakespeare)

Cordelia, la hija menor del rey Lear en la tragedia homónima shakesperiana, encarna, a ojos de García Valdés (2009d: 16-17), una desconfianza ante el lenguaje que participa de los fundamentos que acabamos de delinear someramente y que ampliaremos a continuación a partir de fragmentos de la poética de García Valdés. Frente al elocuente ardid urdido por sus hermanas Regan y Gonerill, Cordelia se ve incapaz de expresar el amor que siente por su padre, con las fatales consecuencias que todo ello desencadena. Su problema con la palabra no es de alcance, es decir, que no pueda dar expresión a un sentimiento inenarrable, sino que la sabe convencional y, en definitiva, falsa: «su mutismo no se debía a que la lengua fuera insuficiente, era porque resultaba mentirosa, articulada por la retórica, por algo que inflaba, decía teatralmente y para los demás lo que sólo en su ser propio resultaba verdadero, por lo que no podía hablar» (2009d: 17). Su honestidad y su coherencia se ven reafirmadas por las posteriores acciones de sus hermanas, que no corresponden en absoluto a sus palabras.

Cordelia se erige, entonces, como una suerte de modelo a seguir para los poetas que pretendan hacer un uso responsable de su herramienta de trabajo. Su hiperconciencia de la falta de vínculo esencial entre las palabras y las cosas la llevó, como más tarde a Lord Chandos, al silencio. Quizás no resulte muy arriesgado aventurar la proximidad de estos dos personajes al Bartleby de Melville: la negativa a hablar de la princesa está muy cerca de su famoso *leitmotiv*, «preferiría no hacerlo». Pero frente a Lord Chandos, Cordelia o Bartleby, García Valdés confía no solo en la capacidad de apertura lingüística que trae consigo el poema, sino también, de modo aún más radical si cabe, en su poder de dar caza a la cosa.⁹⁵ Frente al mutismo, escoge la escritura, sobre la que acostumbra a afirmar —más concretamente, del poema— que «es un lugar donde no se miente» (en Marinas 2014: 39). Pero, ¿qué quiere decir? El enunciado, que parece sencillo en un primer vistazo, no lo es tanto.

5.2.1. *Contra la Poesía*

En uno de sus artículos más tempranos, García Valdés habla sobre su propia labor como poeta en unos términos que, en lo esencial, no variarán con los años:

El de la poesía es al mismo tiempo un trabajo de *condensación* de materiales y un trabajo de *tensión*, es decir, de nuevo, *forma*: tensión contra las expectativas del lector, contra el desgaste del uso poético, incluido el propio, contra los juegos de lenguaje establecidos en las formas de vida. *El vuelo excede el ala* (1996a: 64, cursiva de la autora).

⁹⁵ Posiblemente no haya mejor demostración de qué quiera decir eso de «dar caza a la cosa» que la que hallamos en el prólogo de García Valdés a *Los maestros cantores* de Francisca Aguirre. En ese texto, reflexiona sobre las dificultades para definir la tristeza y trata de encontrar la manera de explicar de qué manera se convierte en elemento esencial en la obra de la poeta alicantina. Para ello, remite a un poema de Antonio Machado, «Es una tarde cenicienta y mustia» (*Soledades, galerías y otros poemas*), y destaca con especial intención dos imágenes, la de un perro sin olfato y sin «huella que perseguir» y la de un niño perdido en una verbena nocturna, para concluir que, «en español, pocos versos como éstos [sic] le dan caza a esa cosa» (2011d: 10).

Wittgenstein vuelve a la carga hacia el final de esta cita de «El vuelo y el ala», donde García Valdés distingue dos dimensiones de su escritura: una primera que alude a todo aquello que integra un poema y, sobre todo, su permanencia o su descarte, y su combinatoria e integración, con esa tendencia a la «condensación» y al recorte más que a la expansión. La segunda consiste en un trabajo con la forma y la lengua al que califica por dos veces como «tensión». En resumidas cuentas, la poeta no solo tiene que lidiar con el (juego del) lenguaje propio de su campo, sus obstáculos y problemas específicos, sino que *se enfrenta* con lo que, como asegura en otra parte, hace el mundo y nos hace. Su objetivo es doble, y a la vez, el mismo, pues solo mediante su concienzuda incursión en la lengua del poema puede actuar sobre la lengua cotidiana y de uso común, o si se prefiere, sobre los distintos «juegos del lenguaje establecidos en las formas de vida». Al fin y al cabo, acaban por confundirse, pues el primero participa del segundo y el segundo se ve afectado por los logros del primero. Así, «*el vuelo excede al ala*».

La distancia entre quien habla
y por ejemplo dice *mi pecho* y quien sirve
de soporte a esa habla
y dice por ejemplo *yo* es la que atraviesa
la retórica, toda la lengua. El sonido
que bandadas de gaviotas producen
es *externo*, el encharcamiento
estacional de las tierras
llanas, ese espejo, pecho desnudo,
graznidos para lo vulnerable.

(*Del ojo al hueso*, 2008a: 279)

El sonido de las gaviotas es una realidad externa a ese yo que habla de ello, es algo que, *per se*, nada tiene que ver con la palabra que lo representa y los sentidos que se le han atribuido, pero lo hemos hecho así *interno*, y además, se ha convertido en un cliché, «graznidos para lo vulnerable» (v. 10). La conciencia requiere un distanciamiento entre quien habla y lo que dice, la capacidad de detenerse a mirar las palabras y sus recovecos y caer así en la cuenta de lo que se hace cuando se usan (como cuando advertimos

con especial intensidad nuestro cuerpo al estar enfermo o dolorido, apuntaba García Valdés). Sin esa distancia, no se puede saber lo que *de hecho estamos diciendo*.

En consonancia con el título de Jorge Riechmann (2006), García Valdés habla a menudo de ese trabajo ejercido por el poeta como su «resistencia de materiales» frente al desgaste y las expectativas que nombraba en la cita anterior. Consciente de los seculares mecanismos que articulan el pensamiento y las palabras que le dan forma, denuncia que «muchas veces la lengua habla por nosotros, está diseñada como para que quede bonita», y añade que «está hecha como para envolvernos y hacernos decir lo que ya está dicho, nos llevan a pensar las cosas de una manera predeterminada» (García Valdés en Cabanillas 2016). Se dice pronto, pero las consecuencias de esta coyuntura son de hondo calado. Chantal Maillard, en quien la reflexión de sólida base filosófica adquiere también una dimensión omnipresente, enuncia esta preocupación en su ensayo *La baba de caracol*, donde constata que «[...] ya nos es difícil saber, de lo que sentimos y pensamos, qué es genuino o impostado, qué hemos aprendido y repetido, qué es emoción y qué lenguaje» (2014: 113).

«La palabra», señala Pedro Provencio, «arrastra adherencias de todo tipo» (2005: 109-110). Como veíamos y ya adelantábamos a propósito de Wittgenstein y sus *Investigaciones filosóficas*, si en los juegos del lenguaje aprendemos a hablar y estos configuran determinadas imágenes del mundo y formas de pensamiento, ¿qué espacio queda para la pura autenticidad? Ya comprobamos antes que desde la perspectiva barthesiana se llega a una conclusión muy similar: más allá de los rasgos coercitivos del lenguaje mismo, la pretendida naturalidad de la *doxa* consolidada y sus mitos marcan un camino a seguir, trillado, pero difícil de abandonar. «En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua» (Barthes 2007a: 54, cursiva del autor). El cuarto fragmento del largo poema «tú quien oye», incluido en *confía en la gracia* (2020a: 209-213), va y viene entrecruzando reflexiones

de clara pertinencia poética acerca de la mirada y el habla (o, de modo más global, el lenguaje), poniendo ambas en estrecha relación.

*lleno de aceite estaba, las palabras vienen y son
por la intención, que en lo banal cuenta más
todo es
porque es visto, lo no mirado se hunde
en la extensión, salvo si aparece
de pronto solo de sí, lo sin nadie
como una fuerza bruta, una presencia
que choca ocupa el alma
habla banal, la carga
de sentido es lo banal, un trivial ir
enganchándose en adherencias que habrá que ir
observando, desplegando, hechas de piel
y afecto, de carencias, no se ve
la adherencia, se encuentra refleja mocha
como el sol que Lorenzo decía y él
sabía —la sangre no conoce maestro—
que ve como si no fuera*

Una parte del poema apela al fenómeno que hemos descrito como fascinación, al efecto despersonalizador de la contemplación, planteando la conocida paradoja: ¿cómo saber con certeza si existe lo que no tenemos, aquí y ahora, ante nuestros ojos (un dilema semejante plantea aquello de que, si cae un árbol en medio del bosque, solitario, sin nadie cerca, ¿hace ruido?)? «todo es / porque es visto, lo no mirado / se hunde en la extensión» (vv. 3-5). Las cosas solo son si las miramos, pero además, al mirarlas, ya no son *ellas*, pues en cierto modo nos proyectamos en lo que miramos, nos ponemos a nosotros mismos en ellas; es como un ser no siendo, o siendo otra cosa. Sin embargo, la fascinación, «una presencia / que choca ocupa el alma» (vv. 7-8), proporciona una excepción en la medida en que permite ser a las cosas sin mediación alguna. Eso es precisamente lo que García Valdés ansía, lo «solo de sí, lo sin nadie» (v. 6), ser capaz de verlo *así*, esa «fuerza bruta» (v. 7) exenta, por y en sí misma.

Por otro lado está el habla, lo banal del habla que es la «intención» (v. 2) que la moviliza y «la carga / de sentido» (vv. 9-10) que arrastra, no necesariamente distinguibles. Dicha carga, por un lado, nos hace pensar en los condicionantes histórico-culturales del lenguaje mismo, las

connotaciones, las filtraciones ideológicas: nada más banal, más manido, que la lengua del día a día. Pero el habla también contiene un fuerte componente subjetivo, psicológico, las adherencias «hechas de piel / y afecto, de carencias» (vv. 12-13). De ahí el peso de la intención, que incide en el uso cambiante, el engaño del significado fijo. Por eso, si la intención «cuenta más» (v. 2) es porque, de hecho, revela más que lo que la propia palabra *per se* puede llegar a decir, pero también en el sentido de que ese «más» revelado acaba resultando más importante, tiene más peso incluso que un significado estándar o base. El problema reside en que, verdaderamente, esas adherencias son como una segunda piel: «no se ve / la adherencia, se encuentra refleja mocha» (vv. 13-14). Sin embargo, «lo sin nadie» (v. 6) es sin intención, sin adherencia alguna. ¿Qué hacer? No queda otra que «ir / observando, desplegando» (vv. 11-12), con una mirada y una lengua lo más limpia posible, como la de Lorenzo García Vega, que «ve como si no fuera» (v. 17).

La experiencia de García Valdés como profesora en varios institutos de enseñanza secundaria proporciona un clarísimo ejemplo de lo que esta cuestión comporta. En una entrevista realizada en el programa *Diario Cultural* de la CRTVG en marzo de 2018, la autora comenta lo «convencional, completamente previsible» de los poemas que escribía su alumnado, que se limitaban a reproducir lo que, más inconsciente que conscientemente, habían asimilado. El peso de lo aprendido, de lo incorporado, se vierte sobre lo que se hace, se escribe y se dice sin ni siquiera caer en la cuenta de ello, sobre todo cuando se carece de conciencia crítica sobre la lengua, de esa «resistencia de materiales» necesaria en el poeta.⁹⁶ Recordemos si no a Lord Chandos cuando reconocía sentir «un malestar inexplicable por el simple hecho de pronunciar las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo”» (2008: 126). Si, en general, cualquier tema de conversación o cualquier término se le revelaban, de repente,

⁹⁶ La labor del traductor conlleva una aprehensión más clara y directa de los problemas de la lengua: «en el lugar de la doblez es donde más se aprende... Contra la propia lengua, contra la propia mente: una doblez» (García Valdés 1998d en García Valdés 2007d: 167).

inabarcables, palabras tan paseadas y cargadas como las que enumera eran (son) terreno especialmente pantanoso para cualquier poeta conocedor de su oficio.

En este punto, de entre todos los trabajos recogidos por Roland Barthes en *Mitologías*, puede ser pertinente traer a colación uno de sus capítulos, «La literatura a la manera de Minou Drouet» (2010: 158-166), relativo al caso de la niña poeta que suscitó una enorme polémica en la Francia de los años cincuenta. Al margen de que, como expone Barthes, la pequeña Minou sirvió para reafirmar el mito burgués de la irresponsabilidad del artista —los genios, al igual que los niños, no poseen la responsabilidad de sus actos—, contribuyó también a perpetuar la identificación de la poesía con un determinado mito de lo que esta es para la sociedad, encarnado en lo que Minou Drouet escribía. En otras palabras, Minou y otros afines «proporcionan al público los *signos* de la poesía y no la poesía misma; son económicos y tranquilizantes» (2010: 161, cursiva del autor), en la medida en que el mito oculta la práctica efectiva y los reafirman en un orden conocido, una normalidad construida, mítica, pero asimilada como hecho inamovible. ¿Cómo es la poesía *à la* Minou Drouet, o lo que es lo mismo, el mito (burgués) de la poesía?

una sucesión ininterrumpida de *hallazgos*, nombre ingenuo de la metáfora. Cuanto más atiborrado de «fórmulas» esté el poema, se lo considera más logrado. Sin embargo, solo los malos poetas hacen «buenas» imágenes o, por lo menos, no hacen más que eso; conciben ingenuamente al lenguaje poético como una suma de buenos logros verbales, persuadidos sin duda de que, por ser la poesía vehículo de irrealidad, hace falta a todo precio *traducir* el objeto, pasar del Larousse a la metáfora, como si bastara llamar mal las cosas para poetizarlas. El resultado es que esta poesía puramente metafórica se construye absolutamente en base a una especie de diccionario poético, [...] como si tuviera que traducir «prosa» en «verso» (Barthes 2010: 163, cursivas del autor).

No creo muy desacertado decir que lo que describe aquí Barthes persiste todavía, o con ligeras variaciones, como una idea generalizada y consolidada de lo poético, por lo menos en el imaginario colectivo, al margen de círculos especializados. En síntesis, aún hoy poesía *es* metáfora:

fórmulas ocurrentes y resultonas, cuanto más llamativas y sorprendentes, mejor; imágenes sobadas, trilladas hasta la saciedad, como sacadas del manual del buen poeta. Al mismo tiempo, la poesía es sinónimo de ocultación, traducción a un lenguaje que lo enmascara todo bajo símbolos y sentidos metafóricos cuyas claves necesitamos para comprender el poema. La prosa es directa, mientras que la poesía es indirecta: jamás dice, sino que *quiere decir* —véase Casado (2018: 192), que rastrea este «lugar común» desde el simbolismo—, alude a algo que hay que desvelar. Todo esto es la Poesía (su mito): lo que se salga de esos parámetros, no lo es.

En el fondo, no lo creo muy alejado de lo que él mismo propone en «El estilo y su imagen» (2021: 175-187), en donde, al examinar la concepción contemporánea del estilo como «desviación» frente a la «norma» —el (las) habla(s) cotidiana(s)—, advierte la existencia de distintos estilos de escritura, entre los cuales se encontraría el estilo literario, de los que habría que analizar en profundidad lo que denomina sus «modelos» o «*patterns*», «fragmentos típicos de frases, fórmulas, si se quiere, cuyo origen es ilocalizable pero que forman parte de una memoria colectiva de la literatura» (2021: 184), que cada escritor, con su idiolecto, se encarga de «transformar», de poner en variación. El problema está en que el estilo literario se basaría, entonces, en la reproducción de formas estereotipadas tomadas de un bagaje cultural secular que determina lo que es o no es literario, o para el caso, poético. Si la transformación de la que Barthes habla no es lo suficientemente disruptiva, el resultado será la petrificación de un lenguaje del que la escritura poética o literaria no podría salir si quiere ser identificada como tal.

Nada más lejos de esta concepción de la poesía que la que sustenta García Valdés. Se podría decir, aunque parezca paradójico, que la poesía va contra *la poesía* (o la Poesía), su deber consiste en atacar el mito que la acecha con afán de absorberla y asimilarla. La poeta asturiana insistirá precisamente en evitar esos hallazgos (utiliza esa misma palabra) con los que Barthes identifica el mito poético, las tentaciones retóricas y automatismos en los que es fácil dejarse caer, el proceder acomodado y

acomodaticio. «Vigilar contra los hallazgos, contra lo redondo, contra lo agradecido y esperable» (García Valdés 2008a: 430)⁹⁷, o también:

Y en cuanto al poema, es necesaria [...] esa posición de escucha, acompañada de un tipo específico de discernimiento, del modo de precisión que requiere lo poético. Para el poema hay cosas que no son relevantes, y, sin embargo, cuando trabajas un texto está todo ahí, todo lo que ha venido a anotarse confluyendo. Hay elementos que distraen, o que llevan las cosas a un terreno que no es donde se decide el asunto. De tal manera que hay que prescindir de todo eso, o al menos yo tiendo a prescindir de ello. Esto tiene que ver también, por ejemplo, con la cuestión del final del poema, con cómo un poema acaba, y también con las cuestiones rítmicas o retóricas que no son realmente productivas. En términos generales, lo que «redondea» o «favorece» el efecto del poema suele ser algo que no funciona de verdad, o que lo hace sólo a un nivel formalista, y que desvirtúa y distrae, o que deja una percepción de las cosas engañosa o falseadora. Como objetivo, trato siempre de dejar las cosas en lo que son (en Ramón 2010: 72).

En esta negativa al hallazgo y lo redondo conviene situar su reivindicación de la literalidad y su distanciamiento de la metáfora como modos de escritura (y lectura): no es su intención, como dice Barthes del poeta burgués, «traducir», ocultar y adornar por el mero hecho de ocultar y adornar y que, de ese modo, el poema *suenes más poético*, sino, de hecho, «dejar las cosas en lo que son», ni más ni menos, con absoluta fidelidad a ellas. Una formulación muy similar, más sintética, se puede leer en *Órganos dispersos*, de José-Miguel Ullán: «nada // que no sea engaño // se redondea» (2008: 1023).⁹⁸ No casualmente, la poeta asturiana ha atribuido a la escritura

⁹⁷ Por eso ha atribuido Vicente Luis Mora a esta obra «una lógica que combate el hallazgo, que rehúye la facilidad» (2009: 4).

⁹⁸ Para estos versos de Ullán, véase Casado (2002: 75). También: «poesía en harapos, que no habla en alta voz ni redondea sus conclusiones, que si grita lo hace secamente, que no se reviste de adjetivos, que busca el nombre más simple de las cosas, el que más les pertenezca a ellas, el que —como pedía Barthes a la fotografía— no pueda “intervenir en el interior del objeto”» (Casado 2001: 61). Al margen de esta idea de factura perfecta y programada, pero no del todo desligado de ella, «lo redondo» admite una lectura complementaria. En su «Carta a Toni Marí», García Valdés escribe que «todo lo redondo está lleno de Dios» (2018a: 100): quizás haya que entender Dios como un sentido último y

del de Villarino de los Aires una significativa «ausencia de afectación —un decir renuente al énfasis, a toda sobrecarga tonal o emocional—» (2012e: 240).

La conciencia crítica del poeta ha de ejercer esa labor siempre vigilante hacia lo que se ve venir por manido, establecido como esquema de actuación, como una suerte de plantilla para fabricar poemas. No puede caer en lo ya hecho y mil veces repetido, lo esperable y legible según unos parámetros establecidos, sino sacar al lenguaje poético de su anquilosamiento en retóricas estériles, y empezar por uno mismo, sin concesiones. No parece que García Valdés esté pensando solo en lo más evidente, esto es, en la machacona reproducción cuasiplagiaria de temas o motivos convertidos ya en tópicos, sino de forma más general en modos de hacer, los *patterns* barthesianos —«a un nivel formalista» (en Ramón 2010: 72), aclaraba—. Dicho de otro modo, el objetivo consiste evitar las cantinelas que *hacen bonito*, a las que el oído está ya acostumbrado, el soniquete que finiquita el poema, la perfecta última puntada, palabras, ritmos, disposiciones, giros, la imagen o metáfora consabida, etc., convencionalmente considerados poéticos, caminos prefijados y aprendidos.⁹⁹

La poesía, como la filosofía, trabaja a la contra; por ejemplo, contra la cultura, contra la lengua de la cultura, contra el método, contra lo que se sabe hacer; y contra la idea de musicalidad que parece perseguirla, idea que actúa con frecuencia diluyendo la *precisión*, esa cualidad irrenunciable de lo poético —y el llamado rigor formal es sólo el modo de alcanzar la precisión (García Valdés 2008a: 439, cursiva de la autora).

Radical y complejo propósito, el de la poesía, obligada a huir constantemente de sí misma, contra una idea estereotipada de lo que ha de ser, condensada aquí en esa «musicalidad» que García Valdés rechaza de

gratificante, respuesta satisfactoria, cierta sentenciosidad, plenitud y trascendentalismo que, por lo menos según esta poética, el poema debe rehuir.

⁹⁹ Me parece que hay una conexión evidente con lo siguiente de Roland Barthes en sus *Nuevos ensayos críticos*: «decir un *gato amarillo* y no un *gato miserable* es de alguna manera el acto que separa al escritor del escribiente» (2011: 110-111, cursivas del autor).

pleno, contra la repetición y el inmovilismo. La poesía más eficaz y productiva no es la que la se reafirma en la comodidad de unos modos aprendidos, sino la que la cuestiona y actúa como revulsivo, la que no se traiciona a favor de lo que *suena mejor*, aun a riesgo de rechazo. En este sentido —y si no coincidente, muy similar— toman Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (véase 2020: 87-89) la noción de «escribir a secas» del texto de las *Mitologías* barthesianas sobre Minou Drouet para referirse a la de García Valdés como una escritura ajena, con plena conciencia de serlo, al cumplimiento de unas normas, a la «demanda de *calidad de la página*» (2020: 87, cursivas de los autores) o a la búsqueda de lo bello, requisitos que identifican con la tendencia y el gusto predominantes en la poesía española actual.¹⁰⁰ Así, esa escritura a secas constituiría «una manera de continuar el proyecto trunco de la modernidad en nuestros días» (2020: 89).

[...] si sólo quedan nombres, arráncales
sus hijas de raíz, contempla
esas desnudas cepas abrasadas

(«Instancias del camino», «Locus oculus solus», *Del ojo al hueso*, 2008a: 291)

5.2.2. «oscuro el deseo mas precisa la voz»

No sabemos lo que dice la poesía; pero no renunciamos a saberlo (*Resistencia de materiales*, Jorge Riechmann)

El significado de la fórmula «el poema es un lugar donde no se miente» se va acotando. En las últimas citas de García Valdés que hemos recogido, la poeta insiste en la precisión y en «dejar las cosas en lo que son». Llegados a este punto, es imposible obviar la tercera sección de *Del ojo al hueso*, «Del libro de los líquenes o el decir», plagada de reflexiones que Sharon Keefe Ugalde ha calificado de wittgensteinianas (2012: 276). Una de ellas, fechada en Toledo el 19 de marzo del año 2000 (García Valdés

¹⁰⁰ Véanse las primeras páginas del primer capítulo de esta tesis para comprobar la postura de García Valdés frente a ideas como «belleza» o «calidad» en la escritura poética.

2008a: 257), resulta de enorme interés aquí, pues se esfuerza en dilucidar en qué consiste para la poeta *decir*: «¿qué significa entonces *decir*? (de nuevo querría poder remitirlo a algún modo de verdad)» (*ibíd.*: cursiva de la autora).

Esa verdad, cuestionada tras la lectura de *Crátilo*, Nietzsche y Wittgenstein, es el meollo de la cuestión. No queda del todo claro qué entiende aquí por *verdad*, pero sí que la identifica con ideas de justeza y precisión, entendida esta como «someter el decir a cierta crítica de validez o suficiencia en el momento mismo de estar diciendo» (*ibíd.*) —no a toro pasado, es decir, no es una impostura, sino un mecanismo incorporado—. Recordemos que, a propósito del diálogo platónico, García Valdés asoció la noción de verdad con una ideal correspondencia connatural entre la palabra que nombra y lo nombrado. Asimismo, Nietzsche (1990: 28) atribuye la verdad en sí a las cosas en sí, mientras que las verdades antropomórficas sancionan los conceptos que, mediante la mentira convencional y socialmente aceptada, estructuran la realidad. Otro detalle: «no sólo cuenta el decir —lo dicho—, sino la relación que quien habla tiene con el decir» (García Valdés 2008a: 257). *Decir* es qué se dice, pero también cómo se dice, contenido, forma y actitud, modo de; recuérdese:

La distancia entre quien habla
y por ejemplo dice *mi pecho* y quien sirve
de soporte a esa habla
y dice por ejemplo *yo* es la que atraviesa
la retórica, toda la lengua
[...]

El siguiente paso consiste en preguntarse si *decir* apela tanto a la escritura como al habla, o al menos si la relación con ambas es idéntica. En el caso de lo primero, parece claro: «en la escritura es determinante la relación con el decir (de ella sale en gran medida lo dicho), y es también central en la lectura» (2008a: 257). Si decir tiene que ver con «algún modo de verdad» y esa verdad es precisión, la escritura se va a ver muy directamente determinada por ello. Sin embargo, duda que ocurra lo mismo con el habla («¿y no en el habla?»); de hecho, la primera mitad del texto está

enfocada en ella y en cómo se relaciona con esa tríada decir-precisión-verdad.

Para examinar estos interrogantes e hipótesis, se vale de una reunión como una suerte de estudio de casos, cuyos participantes y el modo de hablar de cada uno se diseccionan desde todas las perspectivas posibles: «el léxico, el tiempo que cada uno se toma, la levedad o contundencia, la economía, la ironía, la prolijidad, la *cantidad* del habla», pero también «la relación del decir con la *verdad*» (*ibíd.*, cursivas de la autora). Entra entonces en juego una distinción entre «quien ve el habla como *ajustada*» (*ibíd.*, cursiva de la autora) y la somete a ese criterio de precisión descrito más arriba y «quien se confía al hablar, quien fía su hablar a la seducción de la palabra, a la elocuencia, o al *natural* brotar entrelazado de las palabras» (*ibíd.*, cursivas de la autora). La cursiva —que se vuelve a repetir en el párrafo siguiente, «el fluir *natural* del habla» (*ibíd.*)— marca la ironía: no hay nada de natural en ese «brotar entrelazado», en el «fluir» del habla cuasi-inconsciente, por mucho que nos parezca que no puede haber nada más natural, más propiamente humano e inmaculado que el lenguaje y su uso cotidiano (como si viniese de fábrica, por así decirlo). Todo lo contrario: el hablar confiado no solo ignora lo infundado del lenguaje y su relación con lo que designa, sino que además reproduce inconscientemente lo que la lengua arrastra consigo y nos lleva a expresarnos no como querríamos —no con esa precisión—, sino como ella quiere que nos expresemos. Su elocuencia es falsa porque se funda en una inteligibilidad engañosa: convencionalismo no equivale aquí a verdad, sino a una mentira no consciente de sí misma, a una falta de distanciamiento crítico. De ahí que esa elocuencia y esa naturalidad —su irreflexividad— sean «enemigos del decir». Además, esa forma de habla *ajustada* quizás se podría vincular con ese «otro modo de hablar» con el que inicia el texto y que consiste en «esperar un poco más, demorar la respuesta, ralentizar el ritmo del diálogo» (*ibíd.*); en consecuencia, el habla confiada es el habla del fluir veloz y la inmediatez, que la alejan de ese «algún modo de *verdad*» que define al decir.

Al fin y al cabo, escribir y hablar no desempeñan la misma función: el habla se dirige a comunicar, y escribir —en tanto que decir— puede ser (vía de) conocimiento (lo cual no es incompatible con que la poesía se sirva del habla cotidiana: una vez pasa al poema, esa habla se convierte ya en decir, porque ha pasado por el tratamiento, el filtro de lo preciso). Así, no es tanto que no se anhele el mismo control sobre el habla (que creo que sí, se preferiría: un *desiderátum* más), sino que el pragmatismo y la inmediatez que le son medulares se imponen: el habla no es autoconsciente (o no lo suficientemente) porque no tiene tiempo ni distancia para serlo (como sí los tiene el poema), su acontecer está sujeto a la urgencia de la comunicación.

Ahora bien, diagnosticar el problema e incluso tomar medidas no proporciona la solución. Por un lado, «el habla más distante de la elocuencia tampoco ofrece garantía: quien se pasa y quien no llega» (*ibíd.*). No solo el exceso: quedarse corto es también un riesgo. Por otro lado, «un decir tanteante, renuente al razonamiento y desarrollo, con frecuencia resulta, también para quien habla, para quien escribe, insuficiente, como si quien dice supiera más de lo que dice, como cuando se usa la expresión *esperaba más de él*» (*ibíd.*, cursiva de la autora). La vigilancia, la prudencia, que parece implicar incluso la desconfianza en el razonamiento (en tanto modo de pensamiento reglado), es necesaria, pero no alcanza («insuficiente») a decir lo que se quisiera. Como si decir, con los criterios que aquí lo definen, estuviese irremediabilmente condenado al fracaso. Hay algo más allá de lo que se dice, y aunque se sabe ahí, no hay palabra que le dé alcance.

Poseo a medida que designo; y éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero poseo mucho más en la medida que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo en que voy a buscarla, y en el que no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano (García Valdés 1996a: 64).

En definitiva, la cuestión es cómo la escritura, por su parte, y el habla, por la suya, se relacionan con el decir en tanto que anhelo de verdad, entendida esta a su vez como precisión, expresión ajustada de aquello que se

quiere decir. Mientras que el decir es extremadamente vigilante en la escritura, no lo es en el habla —o no puede serlo tanto: acepta que existen distintos modos de habla, en función precisamente de esa relación con el decir—, que se deja llevar con más facilidad: en ella, decir y verdad se distancian. El de García Valdés es un decir —y por tanto, una escritura— autoconsciente, conocedor de su propia historia, de su recorrido y de sus adherencias, atento al falseamiento que Cordelia reconoce. En su idea de decir participa de forma destacada ese *cómo* que apuntaba antes: en definitiva, «la verdad, así, no aparecía tanto en relación a lo enunciado como a un *modo* de enunciar, a una actitud» (García Valdés 2009d: 21, cursiva de la autora).

Como adelantábamos más arriba, la precisión puede relacionarse con aquel «dejar las cosas en lo que son» y no acomodarlas —falsearlas— a favor de lo que una cierta idea de lo que es o debería ser la poesía o lo poético sanciona. «Mi preocupación por el lenguaje (que no es otra que la conciencia connatural al hecho de la escritura), es la misma que mi preocupación por *dar caza a la cosa* (es decir, a la vida), insisto, y ésta no es abandonable o preterible» (García Valdés en Mora 2006: 86, cursiva mía). Conseguir que las palabras lleven *tal cual* las cosas al poema es la ambición que la escritura de García Valdés no puede desatender, su aspiración última y deseable. Un propósito que, por lo demás, puede resultar sorprendente desde el momento en que la poeta parte de la convicción de que no hay un ajuste esencial entre los signos y sus referentes en la realidad, pero, como hemos visto, el de la poesía sería un lenguaje capacitado para acometer esta empresa, incluso con la responsabilidad de llevarla a cabo. Lo redondo, lo esperable, lo agradecido, lo musical, lo elocuente, no son sino obstáculos para su consecución. Para dar caza a la cosa hay que dejar a esta Poesía de lado.

Como consecuencia de este modo de entender la escritura poética, la inexcusable demanda de precisión tiende a conjugarse con un hermetismo cuyo fundamento, en el caso de García Valdés, cuesta desentrañar pues, paradójicamente, deriva con frecuencia de una escritura clara y accesible

(por lo menos, en apariencia). Varios autores (véase Doce 2010: 63; González España 2009: 611; Mora & Lama 2020: 31-32) han llamado la atención sobre esta particularidad de la poesía de la asturiana, «*espesa en su transparencia*», una especie de «*clara complejidad*» (2020: 32, cursivas de los autores) que, en opinión de Miguel Ángel Lama y Vicente Luis Mora, explicaría la escasa atención académica a su obra (2020: 31-32). No siempre adopta las mismas formas, como advierte Jordi Doce (2010: 63): a veces, a una sencillez manifiesta y directa le siguen versos de mayor dificultad formal e interpretativa —en lo que el manejo de la sintaxis, o el entreverar «lo conversacional y lo oclusivo» (Mora & Lama 2020: 31), juegan un papel fundamental—, pero en otras ocasiones, aún la más simple claridad de la expresión no disminuye ni un ápice la complejidad de su comprensión. En este sentido se puede entender el siguiente fragmento de su poética: «los poemas, aún si brotan de la imagen más aérea, más luminosa y diurna, más *visible*, bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso —lo visible y su luz están también allí» (García Valdés 2008a: 433, cursiva de la autora). El poema puede surgir de algo perfectamente inteligible, pero en él y gracias a él va trazando su camino, con frecuencia imprevisto e inextricable no solo para quien lo lee, sino también para quien escribe y, sin embargo, ineludible. Véanse, si no, las siguientes palabras de Luis Cardoza y Aragón citadas por Reynaldo Jiménez en *Plexo* y recogidas por García Valdés en «Lo que dice Dafne»:

De pronto escribo una frase oscura, a ti te parece oscura. Nada encierra para ti y no la puedo tachar. En su mudez está gritando exactitudes indecibles que no entiendo, que irradian significación. Me di cuenta de que eso era escribir. Yo escribo lo que no puedo decir. Yo escribo lo que no puedo callar. Cuando dije algo y después no lo entiendo, lo dejo, tal cosa quería decir. Yo sólo quiero escribir lo que no entiendo (en García Valdés 2010f: 19).

Dicho de otra manera, esta vez por Ildelfonso Rodríguez, «[...] la legalidad del relato poético está en ser impredecible, no genérico» (1994: 6-7). El poema no se limita, o no debería limitarse, a reincidir en lo que esperamos de él. «Yo sólo quiero escribir lo que no entiendo», criterio de

escritura que podría ser también criterio lector. A la pregunta sobre qué le pide a un poema, García Valdés (véase 2000g: 82, 2012g: 130, 2018a: 103) asegura que no quiere saber de antemano lo que este dice, «que no se le vea venir a través de una línea melódica, a través de una estructura formal previsible» (2018a: 103) sino, con las claves que proporciona, hacerse con él, proceso que se renueva de cada vez, con reglas siempre distintas, marcadas por cada obra. Al fin y al cabo, «el *sentido* nos persigue aun cuando pretendamos alejarnos de él» (2000g: 82, cursivas de la autora), de modo que aún los casos más extremos, en los que el poema nos elude en un impenetrable «lenguaje privado» (2000g: 82), tampoco constituyen una excepción: «exactitudes indecibles que no entiendo», que decía Luis Cardoza, y que, sin embargo, «irradian significación» (en García Valdés 2010f: 19). Si esto es así es porque, como el de la poesía (y a menudo, se confunden), los lenguajes herméticos y privados constituyen también, como comprobamos más arriba, un ejemplo de lenguaje límite.

Ahora bien, como advierte García Valdés en sus notas para la presentación de *Incidental*, poemario de Eli Tolaretxipi, esta convicción de ninguna manera palia, con todo, un cierto grado de «inseguridad, casi temor» en quien lee, «la sospecha de no estar a la altura» (2017c: 201) y de que nada tenga que ver nuestra lectura con la(s) que, quizás, el poema tanteaba.

[...] pues la oscuridad siempre se enuncia desde un punto de vista receptor o lector, y desde el punto de vista de la escritura y de quien escribe sólo hay precisión, exactitud de lo dicho. (Por otra parte, lo que la poesía propone nunca es simple, y, cuando nos admira la sorprendente claridad de su enunciado, tal vez es que no hemos alcanzado a entrever todo lo que propone.) El poema pone en circulación una carga significativa, y no siempre la escritura —el modo en que se concibe y lleva a efecto la escritura— conlleva la esperanza de que tenga una adecuada recepción (lo que, sin embargo, y en último término, no niega la imagen del mensaje arrojado al mar en una botella, que evocaba Celan.) Lo *necesario* para quien escribe es la escritura y el modo en que ésta se concibe y lleva a efecto. Que ésa sea la *apuesta*, y no la eficacia del canal comunicativo, selecciona los lectores y/o los modos de atención de los lectores y es lo que hace

posible, de hecho, una *lectura* en la misma frecuencia de dial (García Valdés 2012e: 244, cursivas de la autora).

Hermetismo y precisión resultarían, en el fondo, de una misma raíz y exigencia: «oscuro el deseo», sí, «mas precisa / la voz» (García Valdés 2008a: 37). Dicho de otra forma, estamos ante el mismo fenómeno, solo que contemplado desde perspectivas distintas: la oscuridad o hermetismo es una categoría de la recepción, y la precisión, de la creación. No por casualidad Jorge Riechmann (2006: 127) precisa el calificativo atribuyéndolo a aquella poesía que se escapa de cualquier *a priori* facilitador y de la (auto)complacencia. El poeta escribe en respuesta a una necesidad, y lo hace en unas claves de «precisión, exactitud de lo dicho» (García Valdés 2012e: 244) que, aunque puedan ser recibidas como el más insondable hermetismo, no por ello pueden ser sacrificadas a una mayor comunicabilidad. Al fin y al cabo, quien escribe no pone el foco en cómo van a ser leídos sus textos, ni siquiera en si van a serlo o no, de modo que «la eficacia del canal comunicativo» (2012e: 244) pasa a un muy segundo plano.

La apostilla a Celan matiza que, con todo, esta forma de plantearse la escritura tampoco implica una renuncia total y absoluta, ni muchos menos buscada, a ser, de hecho, leído: es solo que esta dimensión del fenómeno literario no está en manos de quien escribe. «La poeta comenta que toda persona que escribe busca un interlocutor, “lo que no quiere decir que tenga el lector en la cabeza mientras escribo”» (Trenas 2007: 48). Con el poema pasa lo mismo que con el mensaje en la botella, que se lanza al mar sin saber si va a ser recogido por alguien (y quién) o no, pero, en cualquier caso, *se lanza*. No es una cuestión de elitismo (por lo menos, creo que no ha lugar a calificarlo así tal y como se plantea aquí), sino el cumplimiento de una exigencia que, ya secundariamente, puede (o no) encontrar un eco en otros. Para García Valdés, Francisca Aguirre constituiría un ejemplo de cómo esa despreocupación por la recepción, o lo que es lo mismo, entender la poesía como una necesidad personal, es lo que haría el poema más efectivo y *veraz* a ojos de quien lee: «y puesto que ese yo sólo hablará para sí mismo, los poemas que escriba llegarán a quien lee como un ejercicio de interlocución

rigurosa, es decir, como una intensa experiencia de verdad» (García Valdés 2011d: 11).

Al fin y al cabo, esa fidelidad tenaz e incorruptible a unos criterios de escritura y a una lengua propia, hacen de la poesía un fenómeno intransitivo, y es precisa y paradójicamente por esa intransitividad por lo que, por un lado, el resultado puede ser hermético para muchos, pero por otro, acaba por dar con lectores y lectoras sintonizados «en la misma frecuencia de dial» (García Valdés 2012e: 244).

La lírica contemporánea tiene mucho de soledad radical, de lengua privada, de intransitividad, pero al mismo tiempo, de manera un poco paradójica, establece contacto, y algo entonces encuentra un enigmático modo de circular, eso que encontramos y acogemos como lectores (García Valdés 2021a: 111).

Ya desde muy pronto, García Valdés ha parafraseado y tomado como propia una fórmula de Jaime Gil de Biedma que no solo recoge la postura que acabamos de desarrollar, sino que, por decirlo de alguna manera, pone a la poesía en su lugar. «Prevención ante la importancia que se da a la poesía: la poesía —leerla y escribirla— es útil para el sistema de economía interior de cada uno, para todo lo demás es perfectamente inútil» (García Valdés 1987: 207).¹⁰¹ Poética del poeta, pero también poética aplicable al lector (véase García Valdés en Marinas 2014: 85-86). Lejos de discursos grandilocuentes o utilitaristas, la poesía apenas atañe a quien la escribe y a quien la lee, «tiene un componente intransitivo. Sólo en la medida en la que el trabajo es fuerte con uno mismo, llega a los demás» (García Valdés en s.a. 2018).

En definitiva, toda esta red de argumentos, nociones e ideas en las que se sustenta la forma en que García Valdés concibe la escritura poética nos conducen de nuevo la frase con la que daba inicio este apartado.

¹⁰¹ «Yo creo que la escritura se sitúa en un espacio que es el único en el que verdaderamente te juegas algo tú, algo de este orden de cosas del que estábamos hablando, una especie de economía o química de la precariedad y el consuelo en la que nos constituimos» (García Valdés en Ramón 2010: 71).

Pero no, cuando hablo del poema como un lugar donde la lengua no miente, no me estoy refiriendo a una verdad filosófica (que no hay; y seguramente es una expresión vacía), ni tampoco a que el poeta no mienta (me interesa el poema, no el poeta o la poeta), sino a la lengua misma. Yo diría, muy resumidamente, que *la lengua del poema no miente cuando es una lengua crítica y autocrítica, que busca esa precisión o ajuste de los que hablábamos, y que no se deja llevar por el impulso de lo que en la lengua es más fácil decir*; por ejemplo, la lengua de los poemas de César Vallejo es una lengua que no miente. Un poema así, siempre hace crítica de la lengua y crítica de la vida al mismo tiempo (García Valdés en Fabrellas 2018, cursiva mía).

Si el poema no miente, no se debe a que revele ninguna clase de verdad de carácter filosófico o trascendente, advierte García Valdés, ni porque trace una correspondencia autobiografista con algún hecho o anécdota vivida por el autor, es decir, entre lo escrito y lo biográfico. Tampoco porque conduzca a aquellas verdades antropomórficas en las que, según Nietzsche (1990), descansa la mentira en que, en consecuencia, se ha convertido la realidad misma; más bien todo lo contrario. El poema no miente porque su lengua sabe de sí, encarada consigo misma. Al contrario que «la gran lengua —esa lengua que *habla bien*—» (García Valdés 2016a, cursiva de la autora) que fluye a borbotones, despreocupadamente, la lengua poética no miente, y si hay algún concepto de verdad en todo esto, apunta exclusivamente a la actitud con la que se afronta. Verdad es aquí precisión, una precisión exigida por la conciencia crítica sobre la lengua en general y la expresión poética en particular, que se niega a acomodar lo que hay que decir a unos moldes preestablecidos. Una verdad que apunta a lo real, a las cosas.

En «El último cuadro o el retrato de Dios» (1983), también Hélène Cixous atribuye a la escritura el imperativo de no mentir, identificándolo como un trabajo irrenunciable sobre la lengua: «la necesidad de escribir para mentir menos, para rascar las escamas, las palabras demasiado ricas, para des-decorar, des-velar» (Cixous 2004: 48). Como lo neutro, su no mentir se plantea más como aspiración que como resultado logrado (de ahí, quizás, que Cixous se corrija y sustituya «no mentir» por «mentir menos»), con la

atención puesta en sortear la tentación de lo espontáneamente fácil, «las leyes de la cobardía cultural y de la costumbre» (2004: 48): «la necesidad, lo que no quiere decir la ejecución, de no hacer bonito, de no hacer limpio, cuando no lo es; de no hacer como hay que hacer. Pero cueste lo que cueste hacer como verdadero y más aún como verdadera» (2004: 48). En síntesis, «la preocupación por la fidelidad. Fidelidad a lo que existe» (2004: 49). Fidelidad, precisión; o bien: dar caza a la cosa.

5.3. «Mi ambición desea lo neutro del habla; que procede, sin embargo, en femenino»

En «El vuelo y el ala», García Valdés aseguraba ambicionar «*lo neutro del habla*» (1996a: 63), aunque enseguida dejaba claro que su proceder como poeta no podía estar sino marcado por el hecho de ser mujer. En realidad, la noción de lo neutro que maneja va mucho más allá de cuestiones relativas al sistema sexo-género, aunque sin duda es una dimensión más del asunto. De hecho, cobra una relevancia especial, pues no deja de ser una determinación más de esa lengua endoxal, con la que las poetas han de lidiar, quizás incluso más *visible* que otras (aún) inadvertidas, por el incremento notable de la conciencia feminista que ha tenido lugar desde ya bien entrado el siglo pasado hasta nuestros días. Por lo tanto, en las siguientes páginas se verá cómo contempla García Valdés los problemas intrínsecos a la práctica de la escritura por parte de las mujeres, pero también los efectos de una cultura masculina y patriarcal que las ha ido moldeando como objeto, y qué forma adopta todo ello en sus poemas.

5.3.1. *Escritura de mujeres*

A estas alturas, hay evidencias que no pueden de ninguna manera quedar al margen. Reformulando ligeramente el mítico eslogan feminista, es sabido que lo literario, en cualquiera de sus vertientes y manifestaciones, es político. García Valdés habla de un «problema de poder», «una cuestión sociológico-política que acaba siendo literaria, de valoración literaria»

(1997b: 128). En resumen: la medida y las reglas del juego son eminentemente masculinas, de modo que todo aquello que se consideró (¿se considera?) desprovisto de ideología, puramente estético-literario —véase no solo la construcción del lenguaje poético (en fondo y forma), sino también el fundamento de lo que vale y lo que no, de la buena y la mala literatura, de lo que debe perdurar y de lo desechable o efímero; del canon y lo canónico, en definitiva—, no tiene nada de inmaculado.

Puesto que interpelan decisivamente a su quehacer poético, García Valdés ha dedicado algunos de sus trabajos a estas cuestiones (véase 1996a, 1997b, 1997c, 1999a, 1999c, 2000c), incidiendo en esa confluencia de las proyecciones social, política y estética de lo literario. Para empezar, está la construcción del sistema literario (en lo que menos tiene de estrictamente literario), su maquinaria, esto es, el canon, la tradición, la elaboración de la historia de la literatura, y un largo etcétera; un territorio del que las escritoras han sido casi sistemáticamente desplazadas:

que no hay ojo inocente (la percepción no es inocente) ni canon ingenuo es un hecho. Su elaboración y pretendida fijación pertenece no sólo a lo estético sino a lo sociopolítico: desde dónde se elabora, quiénes o qué instituciones lo fijan, inmersos en qué (García Valdés 1999a: 93).

García Valdés se ha servido de dos ejemplos muy claros, recurrentes en los estudios de este tipo: uno, la marginación u ocultación de la obra de muchas mujeres, y dos, la escasa representatividad de las poetisas en las antologías (1997b: 129). Ella misma, como tantas otras, ha contribuido activamente a contrarrestar esta situación, desde el *simple* reconocimiento de referentes (principalmente literarios, como Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Emily Dickinson, Rosalía de Castro o Djuna Barnes, pero también artísticos, como Remedios Varo, Ana Mendieta, Louise Bourgeois o Claude Cahun), hasta la puesta en valor con artículos, paratextos y reseñas de poetisas como Francisca Aguirre (2011d), María Victoria Atencia (2000c: 28-29, 2003b, 2005e), Juana Castro (2010f), Concha García (2001h), Marosa di Giorgio (2003c, 2004b), Olga Orozco (2012f), María del Carmen Pallarés (2000c: 29-30), Mirta

Rosenberg (2006g, 2016d, 2019c), Eli Tolaretxipi (2004f, 2006f, 2017c) o Julia Uceda (2000c: 30-32, 2004e). Su biografía de Teresa de Jesús (2001c) —aunque se deba a un encargo (véase García Valdés & Marinas 2014: 44)—, los artículos sobre la santa (2000f, 2001f, 2015c, 2015d) y un prólogo al *Libro de las Fundaciones* (2009g), así como su sección «Y todos estábamos vivos» en el suplemento cultural del *ABC* podrían ser añadidos a esta nómina.¹⁰²

Asimismo, García Valdés pone el foco en lo que concierne directamente al lenguaje, pues aunque parezca ajeno a las idas y venidas de la ideología, se ve infiltrado también por ello (como comprobamos en los apartados anteriores) y refleja igualmente estas dinámicas. En términos de Giulia Colaizzi, el lenguaje «no es sólo *palabras*, [...] sino *discurso*» (1990: 20, cursivas de la autora), concepto que la italiana define como «un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio» (1990: 20). Así, el lenguaje no es por esencia «inmanente», sino «fundamentalmente político» (1990: 20). Es por eso que García Valdés habla de quién tiene la palabra y quién no la tiene, porque sabe que tan importante es ese *quién* (historizado en sus cuándo, dónde, etc.) que detenta el poder y la palabra como la palabra en sí (véase 1997c: 69).¹⁰³ El que la lengua (de la poesía) haya estado siempre en manos de hombres construye pensamiento —ya vimos que para García Valdés, en la estela de Wittgenstein, lenguaje y pensamiento van a la par— y realidad, con consecuencias de sobra conocidas para las mujeres (véase Trueba 2013: 486), empezando por la paradójica tesitura que implica ser «sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos» (Violi 1991: 14) y que en la literatura se traduce por formarse y expresarse en una

¹⁰² A nombres ya mencionados como los de Julia Uceda, María Victoria Atencia y Eli Tolaretxipi, se suman las páginas dedicadas a dar a conocer la poesía de Magdalena Chocano, Liliana García Carril, Julia Castillo, Ida Vitale y Julieta Valero entre el 31 de octubre de 2015 y el 22 de julio de 2017. Véase la bibliografía final, donde están recogidas en orden cronológico.

¹⁰³ No es nada nuevo: «como se sabe, el habla, el ejercicio del habla está ligado al problema del poder: es el tema del derecho a la palabra» (Barthes 2004a: 68).

«lengua ajena, en la lengua de una tradición literaria masculina» (García Valdés 1997c: 69), es decir, por verse obligadas a estar dentro de ella y quererse fuera al mismo tiempo (véase Jacobus 1999: 231; Showalter 1999: 106), no poder sino «ser crítica y cómplice» (Blau DuPlessis 1999: 257).¹⁰⁴

Véase, a propósito, el siguiente poema de *caza nocturna* (2008a: 119):

Mujeres con una única
filosofía enunciable: lo que no mata
engorda, todo aprovecha, también
con una única y especialmente severa
norma de conducta:
pon
atención, la máxima
atención en no enterarte
de nada, más aún si pudiera
ir a hacerte sufrir. Llegan
a viejas, generalmente acaban
contando ellas la historia.

Vicente Luis Mora percibe aquí una «tensión que no se ahorra hacia ciertos modelos —femeninos— de resignación ante modelos machistas, o en los que late una mentalidad conformista» (2009: 6). Con todo, aunque su lectura es, en el fondo, la misma, veo quizás más ajustada la perspectiva que aplica Marta Sanz Pastor, con un matiz importante: más que señalar con el dedo ni culpabilizar, García Valdés esboza una especie de «estado de la cuestión» (2007: 390-391) que constata la alienación, las actitudes acomodadas de algunas mujeres, correspondientes con estereotipos de género como «el mecanismo de defensa de no saber para no sufrir, la ignorancia como excusa moral, la necesidad de que a uno lo protejan, quizás de sí mismo, el paternalismo, la falsa debilidad asignada a un género» (2007: 391).¹⁰⁵ Un aprendizaje derivado de esa «única / filosofía enunciable» (vv. 1-2), esto es, del único marco de pensamiento formulable y, por tanto, existente (hasta no hace mucho) para las mujeres, pero no

¹⁰⁴ En resumen, «la relación de la mujer en el lenguaje es intrínsecamente contradictoria, porque el lenguaje la empuja a emplear un sistema de representación y expresión que la excluye y la mortifica» (Violi 1991: 100).

¹⁰⁵ Valeria Guzmán coincide con esta opinión, al incidir en que «no emite un juicio» (2021: 58), solo expone.

precisamente diseñado por ellas, sino por los, literalmente, dueños de la enunciación, de la palabra (del poder), responsables de la norma que rige la vida de las mujeres.

Esa filosofía única y patriarcal se cifra aquí mediante ese «lo que no mata / engorda, todo aprovecha» (vv. 2-3), que también Sanz ha interpretado en clave de «codificación “necrosada”, incontestada, de una sabiduría popular —lo que se da por sentado, como el discurso androcéntrico—» (2007: 391). El refranero (que volverá a aparecer en estas páginas) se erige como paradigma de un conocimiento y una lengua incuestionados/bles e inamovibles: si la labor del poeta consiste, precisamente, en trabajar contra ese anquilosamiento, en el caso de las poetisas se vuelve doblemente apremiante, impelidas a revisar su carga genérica. Sin embargo, solo a las mujeres que describe el poema, es decir, aquellas que se someten, por los motivos que sean, a esa norma, a la «herencia de un lenguaje ajeno» (2007: 391), se les permite hablar («acaban / contando ellas la historia», vv. 11-12), perpetuando así una realidad penosa y extremadamente complicada para ellas mismas y las que vienen detrás.

Ahora bien, la relación entre lenguaje-pensamiento y realidad-mundo-experiencia no es unidireccional, sino de «interdependencia» (Colaizzi 1990: 20), «circular» (Violi 1991: 36). Del mismo modo que lo ideológico de la lengua configura experiencias o formas de vida, estas, a su vez, crean discurso en una dinámica secular inagotable (aunque con sus especificidades histórico-políticas en cada etapa) de retroalimentación. Por ello, si el lenguaje participa de constructos que influyen en la realidad, la actuación sobre el mismo —mediante la incorporación de todo aquello carente de expresión en la lengua (como ha ocurrido, durante mucho tiempo, con la experiencia femenina)— podría traer consigo una transformación del *habitus*, cambios en la vida de las mujeres: «nuevas experiencias producen nuevos interpretantes o [...] nuevas representaciones que originan nuevos hábitos, nuevas significaciones sociales. La cultura y los valores colectivos se modifican de este modo al mismo paso que se modifica lo lingüístico»

(García Valdés 1999c: 16).¹⁰⁶ Y digo «podría» porque, aunque Colaizzi y García Valdés parecen convencidas, y aunque también Patrizia Violi reconoce la posibilidad de transformación en las dinámicas de poder resultantes, advierte al mismo tiempo contra un exceso de ingenuidad. Al fin y al cabo, la intervención lingüística no siempre tiene por qué triunfar — Violi (véase 1991: 74-75) remite a prácticas muy directas, como el uso del lenguaje inclusivo y el recurso a genéricos (ciudadanía, persona, humanidad, etc.)—, o por lo menos no con la inmediatez deseada; por tanto, su papel como catalizador del cambio social adolece de ciertas limitaciones:

El lenguaje evoluciona y se modifica según procesos internos que si por un lado están evidentemente influidos y son dependientes de la evolución social, por otro huyen de cualquier determinismo o intento dirigido de modificación. Evidentemente, la evolución de la estructura lingüística está conectada con la de las estructuras y actitudes sociales, lo que no significa que pueda intervenir voluntariamente sobre un plano para producir resultados automáticos en otro (Violi 1991: 74-75).

Pero es que además, en esa intervención, las mujeres se enfrentan también al obstáculo añadido de querer decir lo indecible, lo que no posee un lugar en la lengua y que «se vive subjetivamente como debilidad, falta o incapacidad propia» (1991: 108), como si no mereciese «acceder a esa forma general, universal y abstracta que es el lenguaje» (1991: 108). García Valdés expresó con rotundidad esta caída libre, «lo raro que es decir — pensar— lo nuevo» (2008a: 438), pues si algo nunca ha sido dicho, ¿cómo cerciorarse de que *es*? En definitiva, «la palabra de las mujeres está inmersa en un movimiento doble y contradictorio —por un lado la necesidad y la tensión de expresarse, por otro el corsé impuesto por un discurso que ha borrado su diferencia y especificidad—» (Violi 1991: 108).

¹⁰⁶ Hélène Cixous ubica explícitamente esta capacidad generativa en la escritura, a propósito de la cual, comenta: «la mujer nunca ha tenido *su* palabra, y esto es tanto más grave e imperdonable cuanto que justamente la escritura *es la posibilidad misma del cambio*, el espacio desde donde puede elevarse un pensamiento subversivo el movimiento anunciador de una transformación de las estructuras sociales y culturales» (2004: 23, cursivas de la autora).

¿Qué camino, o más bien caminos, pueden seguir las escritoras y poetas a partir de la situación descrita? Si bien, como veremos enseguida, para García Valdés la acción sobre el lenguaje se impone, irrenunciable, no se deben ignorar dos posibles vías, aunque no sean aquí una opción (véase Violi 1991: 161): por un lado, silenciar lo indecible, y por otro, asimilar acríticamente el estado de cosas existente. Quizás en esa línea aclara García Valdés en una entrevista que «una cosa es que una obra esté firmada por una mujer y otra distinta es que esa obra avance hacia la conquista de la consciencia y de la lengua de las mujeres» (en Roche 2017).

Desde el ámbito de la poesía, lugar privilegiado para el cambio dada su excepcional capacidad de adaptación y apertura (García Valdés 1999c: 16), se combate trabajando en una «lengua nuestra» enraizada en un «fondo lingüístico vital cada vez más sólido, cada vez más denso en el que reconocernos» (García Valdés 1997c: 69), lengua en la que constituirse como sujeto y ofrecer nuevos modos de lo poético. Si además, como expone Patrizia Violi (1990: 26-27), la experiencia de cada persona da lugar a nuevas formas de entender el mundo (nuevos interpretantes, en términos de Pierce, que pueden influir en la conciencia colectiva), la vivencia a la vez específica y común que implica ser mujer puede ejercer esa labor de expansión de forma excepcional. Algo que, por otra parte, se encuentra en plena consonancia con lo que, por lo menos desde la perspectiva de García Valdés, debería conformar la labor de todo poeta:

La poesía aporta esa su capacidad de apertura a la lengua, y la poesía escrita por mujeres doblemente, ya que se trata de construir un espacio lingüístico y un pensamiento propios, desde nuestra experiencia, reconocibles y presentes como tales en una historia hasta no hace mucho sólo conformada sobre la experiencia masculina (García Valdés 1999c: 16).

Pero, ¿en qué consiste esa «lengua nuestra», la lengua de «la poesía escrita por mujeres»? García Valdés parte de la lectura, preguntándose si captaba alguna diferencia entre leer a Pavese o Artaud frente a Mansfield, Woolf o Pizarnik. No se trata de calibrar su mayor o menor valor literario, sino que se vislumbra, en el caso de las segundas, «un valor añadido,

política o sociológicamente añadido» (2000c: 33): por ello afirma hallar en ellas «una clase de proximidad distinta a los otros casos, casi como si se pudiese hablar de *otra lengua*. [...] Artaud era yo, Pavese era yo; pero Alejandra Pizarnik o Virginia Woolf eran yo de otra manera» (García Valdés 1997b: 127, cursiva de la autora; véase también 2000c: 33). Esta «sensación originaria, que no puede mentir» o «impresión espontánea» (1997b: 127), en palabras de la poeta, es una suerte de intuición que solo más tarde gana asiento teórico gracias a Foucault, Wittgenstein y la antropología feminista (1997b: 127) pero que, en lo relativo a su plasmación en el texto, sigue resultando bastante imprecisa.

Para explicar ese «algo más», esa «proximidad», es necesario remontarse a una historia compartida —lo que califica de «infancia genérica común» (2000c: 27)— que ocupa un lugar central para la asturiana. Como asegura Virginia Trueba, «el hecho diferencial de la marginalidad de género está siempre para García Valdés en el origen de la escritura» (2013: 486):¹⁰⁷

Como las raíces de la infancia, en el origen del poema cuenta la variable de género. Ser mujeres, no hombres, conlleva una historia y una tradición específicas. Recluidas en una muy acotada parcela en la transmisión de saberes, esto ha condicionado el modo de relacionarnos con nosotras mismas y con el mundo. Aún no hemos salido de ahí. Lo conseguido hasta ahora, que no es poco, vista la situación en conjunto, resulta casi irrisorio (García Valdés 2008a: 431).

Esa reclusión «en una muy acotada parcela en la transmisión de saberes» moldea esa historia común marcada por la exclusión de los grandes campos del saber y el poder, pues «tanto el sujeto de conocimiento como el autónomo sujeto ético han sido siempre estricta y exclusivamente masculinos: el sujeto es “el hombre” y “el hombre” significa el hombre, es decir, no la mujer» (1996a: 62). Solo desde el momento en que las mujeres empiezan a acceder a aquellos ámbitos antes vedados y a desarrollar

¹⁰⁷ «Es una cuestión a la que se da muchas vueltas en mi escritura, la vida de las mujeres —nuestra historia y nuestros modos de estar—, tan problemática, y tan difícil también de pensar a veces, atravesada por numerosas tensiones y contradicciones» (García Valdés en Ramón 2010: 70).

autoconciencia sobre esa realidad genéricamente compartida —no tan solo sobre ella, sino también sobre su naturaleza «histórico-polític[a]», «de construcción y producto» (Colaizzi 1990: 20)— se abre la posibilidad de que consigan constituirse y pensarse como sujetos de pleno derecho en sus vidas y, en consecuencia en el lenguaje.¹⁰⁸ Por eso asegura García Valdés que

En este sentido, hay ahora un modo femenino, *que en cuanto consciente de sí es necesariamente feminista*, de ver, de estar en el mundo, de pensar, de percibir y de sentir [...]; se habla entonces de sujetos poéticos femeninos radicalmente transgresores de aquella tradicional poesía «femenina», que en forma de vagorosa lírica emotiva, cauce expresivo de una amanerada y tópica «sensibilidad», siempre existió. Por esta razón, hablar de un sujeto poético femenino me parece bien, *me parece estratégica y políticamente bien* (1996a: 62, cursivas mías).

A pesar de sus reticencias hacia la noción de sujeto poético (véase el apartado «Sujeto y poema»), encuentra útil «estratégica y políticamente» aplicarla a esa poesía autorreflexiva que viene defendiendo, fruto de una clase de sujeto que nada tiene que ver con el concepto ya superado (¿?) de poesía asociado a las mujeres que define en el texto recién citado, un modo poético que no era sino un reflejo de su alienación.¹⁰⁹ Sobra decir, por tanto, que lo que marca el texto no es que haya sido escrito por una mujer, sino más bien la profunda introspección y reflexión sobre los efectos de la condición femenina tanto en la escritura en particular como en la vida en

¹⁰⁸ El feminismo de la segunda mitad del XX reconoce la centralidad de esta autoconciencia. Violi la define como el reconocimiento de «la existencia de una forma subyacente y común a las existencias particulares» (1991: 156), «el proceso que relaciona la singularidad específica y “no decible” de cada existencia con la forma general de las representaciones y que como tal puede hacerse palabra, discurso, lenguaje» (1991: 156). Concha García escribe que la adquisición del estatus de sujeto solo es posible tras «un importante proceso de deconstrucción de nuestra imagen especular» (2020: 89).

¹⁰⁹ El recuerdo del nicho aparte de las poetisas y su tópica subjetividad y temática —«as pombas i as frores», que decía Rosalía—, diferenciado de *la* poesía (*a secas*, añadiría yo), ha perdurado hasta nuestros días. Concha García parece no encontrar ninguna ventaja en este peculiar gueto poético: «la tendencia a incluir la literatura escrita por mujeres al barranco de la clasificación por géneros, hace un flaco favor a la difusión de la misma. Se crea un canon paralelo pero en inferioridad de condiciones» (2020: 68).

general (véase García Valdés 1997c: 68; García Valdés en Roche Rodríguez 2017). Este nuevo sujeto, y su particular modo de estar en el mundo, en palabras de la poeta, se manifiesta en el texto mediante «huellas, indicios» (2000c: 27) —ha hablado incluso de «otra lengua» (1997b: 127)— que atestiguan esa conciencia:

Hablar no sólo de un punto de vista sexuado, sino de las *huellas* de ese punto de vista, no sólo concordancias gramaticales, sino huellas expresivas, no sólo experiencia, anécdota, personaje; quizá no tanto construcción de un sujeto, como *difusión* de un sujeto: un sujeto difuso, móvil, táctil, inevitablemente fragmentado, un sujeto que procede, sin embargo, en femenino, cuyo *origen* cuenta y espesa la expresión. Marcas de lo difuso: un temblor, la oscuridad, un parpadeo, un fulgor. Un tono, una *raíz* que colorea el espacio de la infancia, que lo colorea todo para siempre y que piensa y escribe en femenino: sabe quién es, de dónde sale. Mis poemas se escriben desde ahí (1996a: 62, cursivas de la autora).

El traslado al poema de la reflexión sobre la experiencia de las mujeres no se circunscribe ni a lo gramatical ni al repertorio temático, aunque proporcionen señales válidas e inmediatamente reconocibles. García Valdés va más allá al poner el foco en un sujeto «difuso», inestable, cuyo «proceder en femenino» no consiste en utilizar determinados pronombres o morfemas ni en hablar de ciertos asuntos, sino en saber de dónde viene («sabe quién es, de dónde sale»), aquel «desde» que ni con la más cumplida despersonalización acaba por esfumarse.¹¹⁰ De ahí quizás que recurra a una idea que ya utilizó para explicar cómo se plasmaba la desdicha en el poema: se trata de un «tono», «una raíz que colorea» la percepción. De hecho, puesto que es en la infancia donde se ubica el germen de la desdicha, y no es, por supuesto, inmune a las estrategias de género (ahí empieza todo, de hecho), la forma de entender la desdicha que se expuso en el capítulo correspondiente queda actualizada en la especificidad de la condición femenina. En definitiva, la clave estaría en la autoconciencia, llevada al texto a veces de forma patente, pero a menudo un tanto intuitiva, precariamente identificable en ese «tono». Al fin y al cabo, la poeta (2000c:

¹¹⁰ Véase «Despersonalización», en el capítulo «La fascinación».

27) descarta la posibilidad de que haya alguna clase de indicación en un texto literario que nos permita discernir el género de quien lo haya escrito, y sin embargo, parece que percibiese una modulación, una actitud en las palabras de las escritoras, de las poetisas, que las distingue.

Como decía, la autoconciencia se manifiesta a veces de manera más que ostensible. Para muestra, véase el siguiente detalle respecto a «El viento era acre», de *El tercer jardín*. Dejando al margen su traslación en el conjunto —recordemos que ese primer poemario es sometido a una profunda reorganización en la obra reunida—, el texto sufre una serie de modificaciones en su paso de la *opera prima* (1986: 35) a *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008a: 36). Una de ellas, quizá aparentemente mínima o inadvertida, pero tremendamente significativa, no solo implica la reducción de unos versos: «“sólo pactando puede el hombre / llegar a tener un asidero”» (1986, vv. 10-11) se queda en «—sólo pactando es posible / tener un asidero—» (2008a, vv. 9-10). En la revisión, la poeta ha eliminado la palabra «hombre», que condiciona la lectura del poema, a favor de una construcción impersonal y, por ello mismo, más abarcadora, pues como ha venido insistiendo la teoría feminista a propósito de su revisión de la noción de sujeto (véase Colaizzi 1990: 14-15, De Lauretis 1984: 161, pero especialmente Violi 1991), dicho término designa únicamente a los *hombres* en tanto que estos definen en exclusiva la clase de sujeto implícito. Por tanto, «hombre» no comprende realmente, como se pretende, a la totalidad de la humanidad (véase García Valdés en Marinas 2014: 109), sino que se aplica a «la norma, respecto a la cual lo femenino constituye la separación, el rasgo que se marca. A falta de una prueba contraria el ser humano es de sexo masculino, la diferencia se registrará como ausencia del rasgo masculino» (Violi 1991: 69). Así, la corrección acometida en el poema va más allá de una cuestión formal o de una preferencia personal, y adquiere pleno carácter político. Una conciencia lingüística similar se expresa en la rectificación de la mujer que habla en los versos «yo quiero todavía / ser mecánico, sonrío, ser mecánica», de «Busca equilibrio entre lo firme», en *Del ojo al hueso* (2008a: 224) (véase Guzmán 2021: 61).

Otro poema, esta vez de *caza nocturna* (2008a: 166), demuestra lo fundamental del papel de la autoconciencia, que encuentra en la literatura (tanto en la lectura como en la escritura) un lugar crítico de exposición. El texto podría dividirse en tres partes, o cuando menos, en dos; en cualquier caso, el hilo entre los cuatro primeros versos y el resto del poema —una anécdota lectora (vv. 5-13) que da pie a una reflexión que liga estrechamente género y escritura (vv. 14-24)— se nos escapa de entrada.

Es raro que seamos tantos en el mundo,
tanto en esta ciudad
y que no haya nadie,
casi nadie a quien no mentir.
Ayer leía fragmentos
de prosa autobiográfica,
alguien se describía salvaje
o masoquista en un desierto
africano y hablaba con un ojo
puesto en su salvajez —así decía—
y otro puesto en Europa;
resultaba curioso
que no hubiera manera de tomárselo en serio.
Qué distinto hablaría, pensé,
una mujer, ciertas mujeres cuyos nombres
me vinieron a la cabeza,
o qué bien ese otro
modo de no contar las cosas y contarlas
que algunos hombres tienen
sí no son en exceso afirmativos
o mercaderes; no mentir,
no mirarse el ombligo, no ser
delicuescente, no llegar
al decálogo.

Un sujeto en primera persona de singular, sin marca de género, relata la lectura de unos «fragmentos / de prosa autobiográfica» (vv. 5-6), de los que solamente sabemos que «alguien» se refiere a sí mismo en ellos describiendo una suerte de desdoblamiento personal entre lo salvaje o masoquista y lo que podría ser cierto sentimiento ligado a lo europeo suscitado por una estancia en un «desierto / africano» (vv. 8-9). La apostilla en el verso 10, «así decía», no me parece tanto una aclaración de que se estén transcribiendo las palabras literales (que también) como la expresión

del pasmo ante las connotaciones (racistas, paternalistas, eurocentristas, etc.) de semejante testimonio, como quien no puede creer lo que se está leyendo. Solo a partir del verso 14 se descubre que el autor de esas líneas aludidas es un hombre, pues para el sujeto del poema «ciertas mujeres», así como «algunos hombres», se expresarían de otra manera —lo cual no implica, aunque lo barruntemos, que dicho sujeto sea necesariamente femenino—. La puntualización no se debe pasar por alto: hombres y mujeres no escriben de maneras distintas *per se*, por alguna clase de diferencia de corte esencialista; más bien, la clave está en la conciencia sobre lo escrito, que aunque debería permear en todo poeta, redobla su urgencia en *ellas* por las razones que ya han quedado señaladas más arriba.

Lo que resta del poema se centra en esos hombres al margen, que no escribirían como el autor de esos bochornosos textos memorialísticos, sino que manejan «ese otro / modo de no contar las cosas y contarlas» (vv. 17-18). Esa escritura que cuenta sin contar (*cuenta*, no cuenta) es hija de las condiciones que se detallan: por un lado, si esos hombres no se convierten en «mercaderes», esto es, literalmente, si no se venden y no hacen de su escritura un objeto mercantil (lo cual conlleva, a menudo, una falta de autocrítica sobre lo escrito). Por otro lado, deben «no mirarse el ombligo» (v. 22) —hay mundo más allá de ellos mismos— y no ser «en exceso afirmativos» (v. 20). Me detengo aquí porque me parece la clave. Patrizia Violi ha señalado esa capacidad de afirmación como carencia frecuente en el habla de las mujeres, descrita de la siguiente manera en los estudios que recoge en *El infinito singular*:

Un habla, por tanto, que continuamente se disfraza, se oculta, se excusa, que nunca se hace explícita o afirmativa, sino que se presenta más bien como indirecta o alusiva, como si quien la emplea no tuviera el derecho o la posibilidad de afirmar explícitamente su palabra ni a sí mismo, de legitimar su propio discurso (1991: 82).

Por tanto afirmarse, «legitimar su propio discurso», es esencial. Entiendo por «afirmarse» un proceso como el que la propia García Valdés describe a propósito de su decisión de convertirse en escritora, de

concederse a sí misma la autoridad para serlo: «entonces, hay un momento en que [...] se hace evidente que uno es escritor cuando dice que es escritor. Así de sencillo. No hay más misterio. Tú dices que eres escritora y eres escritora. Y mientras no dices que eres escritora, no eres escritora» (en Marinas 2014: 27). Ahora bien, cruzar el límite de lo necesario a lo desmesurado alimenta una confianza ciega en lo que se dice y se escribe, que al no cuestionarse ni lo más mínimo, da resultados tan vergonzosos como los que señala este poema, y aun doblemente, pues no solo resulta penoso lo escrito ya de por sí, sino todavía más el que se haya hecho desde esa falta total de miramientos, solo factible cuando uno ocupa una determinada posición en el mundo.¹¹¹

Los cuatro últimos versos señalan las actitudes a evitar, casi a modo de consejos de escritura: «no mentir, / no mirarse el ombligo, no ser / delicuescente, no llegar / al decálogo» (vv. 21-24). Ya hemos comprobado que mentir en el poema implica falta de conciencia lingüística y de autocrítica, utilizar el lenguaje de forma irreflexiva. La mentira aparece ya en los cuatro primeros versos (cuya triple negativa los hace un tanto confusos): si no hay «casi nadie a quien no mentir» (v. 4) es que solo a algunos decimos la verdad; resulta extraño, pues, que no podamos decir la verdad a la gran mayoría. Sin embargo, recordemos que el poema, como ya hemos explicado más arriba, es para esta autora un «lugar donde no se miente»: será prácticamente imposible no mentir a nadie —recuérdese la diferencia entre hablar y decir del fragmento 11 de «Del libro de los líquenes o el decir»—, pero no en el poema, espacio privilegiado para la verdad.

Asimismo, mentir implica también limitarse a seguir un «decálogo» (v. 24). Merece la pena detenerse en el enorme juego interpretativo que esa

¹¹¹ Con todo, esa referencia a la afirmación podría admitir aún otra lectura desde *Lo neutro*, en donde Barthes (2004a: 93) identifica la aserción como rasgo esencial e implícito en el habla (la negación, en cambio, constituye el término marcado, que hay que hacer explícito), de modo que afirmar la afirmación ya inherente no solo es redundante, sino también una forma de comulgar con la arrogancia de la lengua que, en la aspiración a lo neutro, se pretende esquivar.

palabra activa: para empezar, enseguida la identificamos con una suerte de norma sagrada (nunca mejor dicho) de la escritura y, con ello, todas esas retóricas anquilosadas con sus repertorios cerrados y más que trillados de motivos, recursos, estrategias, etc.: *el canon y la tradición*. Pero además, conviene no dejar de lado sus irónicas resonancias religiosas, que aportan buena parte de su potencia significativa y se ajustan increíblemente bien al asunto que se aborda en este poema: el decálogo, el dogma inamovible del Poeta, que pontifica y dictamina cómo y qué se debe escribir.¹¹² *Ellos mismos*, pontífices de la palabra, los creadores y continuadores de la norma, acaban cayendo en la delicuescencia que desaconseja el poema, en esa falta de vigor de la que son responsables al proceder en una lengua estática, que no se piensa a sí misma. Solo quien se afirma en exceso se permite la comodidad de creer en un decálogo y la potestad de crearlo: la *salvación*, de nuevo, se encuentra en la autoconsciencia, y en eso *las* poetas, por fuerza de las circunstancias, llevarían la delantera.¹¹³

A veces me pregunto si no sería algo específicamente masculino la autocomplacencia intelectual, producto del lugar que se ha ocupado en la historia; como quien mira de lejos y ve las cosas en su sitio, y la distancia le da una seguridad razonable de que así son las cosas (García Valdés 2018a: 107).

Frente a ese exceso de afirmación y arrogancia que hace de lo masculino la vara de medir, la experiencia femenina como ariete para desestabilizar el *habitus*; frente a la mentira y la mercantilización de la escritura, una pertinaz autocrítica lingüística; frente a la delicuescencia y el decálogo, esa «otra lengua» en que las mujeres trabajan, con la «apertura» (García Valdés 1997c: 69, 70; 1999c: 16) que la define. No hay más que

¹¹² Retomando eso de ser «en exceso afirmativos»: un «precepto afirmativo» es «cada precepto del decálogo de la ley de Dios en que se manda hacer algo» (*DLE*, s. v. precepto).

¹¹³ El juicio emitido en este poema contra la falta de compromiso y sentido de la responsabilidad sobre lo escrito es severo e implacable, tanto como la propia poeta cuando hace balance de los logros conseguidos en materia de feminismo y derechos de las mujeres y asegura, en lo que concierne a los hombres, que «la mayoría no habla [de estos asuntos] porque le trae completamente sin cuidado. O sea, no es su problema. Precisamente este asunto consiste básicamente en que no es su problema» (García Valdés & Marinas 2014: 109). Ambas cuestiones no están tan desconectadas como a primera vista pueda parecer.

fijarse en este poema, que aboga por una actitud sobre lo escrito que reúne todo lo que acabo de enumerar y de la que él mismo conforma una buena demostración práctica: en ese sentido, podría considerarse una poética, o cuando menos, un texto de contenido claramente metapoético. La fuerte autoconsciencia femenina deja un «tono» y unas «huellas» que se materializan aquí de varias formas: primero, en ese sujeto «difuso» en tanto que genéricamente no marcado pero claramente conocedor de sus orígenes; segundo, en una escritura matizada, preocupada por un decir preciso que evite la brocha gorda (que no es si no otra forma de mentira): de ahí que se escojan concienzudamente las palabras (ese «decálogo» que tanto sugiere) y que el poema esté lleno de precisiones más que justificadas (recapitulando: «nadie, / casi nadie», «así decía», «una mujer, *ciertas* mujeres», «*algunos* hombres», «*en exceso* afirmativos») sobre las que llamaremos la atención más adelante como prodecimiento recurrente. Incluso la corrección acometida en el sexto verso entre la versión de la edición original —«de *literatura* autobiográfica» (1997a: 63, cursiva mía)— y la de la obra reunida —«de *prosa* autobiográfica» (2008a: 166, cursiva mía)— se puede entender desde esta clave.

La precisión y el matiz como rasgos definitorios de esta escritura, así como la distinción de actitudes asociadas a hombres o mujeres, son de nuevo centrales en «Camina y conduce con una mano», de *caza nocturna* (2008a: 205-206). Tenemos un yo sin marca de masculino o femenino, que relata cómo, «con frecuencia» (v. 5) e «irrealmente» (v. 6) —quizá porque, en realidad, se trate de un recuerdo obstinado¹¹⁴— contempla a un afilador y escucha los sonidos que este produce afilando hojas o sonando su silbato, para luego dirigirse directamente a él (vv. 10-18, 21-34):

Háblame tú
de sequedad, tú que atraviesas

¹¹⁴ De hecho, el afilador aparece en dos poemas: uno de *ella, los pájaros*, «Una piedra en la mano» (2008a: 79) —en «Siesta del verde, ahogo» (2008a: 110) hay una piedra de afilar—, y otro de *caza nocturna*, «*quiero ir al bosque* ultramarina» (2008a: 194). El sonido del afilador parece activar la memoria, se asocia a un momento pasado, de algo que ya no está o se ha dejado atrás, desaparecido como los propios afiladores de las ciudades.

la mañana, ¿qué me puedes decir
 de la progresiva cualidad de lo seco?
 ¿no la sientes en tí? Parece
 como si nada de todo esto te requiriera,
 nada te roza. Mira: un trazo negro
 cruza el aire: sombra
 de un vuelo ¿sabes cómo te digo?
 [...]

De sequedad, sí, no sé si es cosa
 sobre todo de mujeres, los bordes
 de las cosas quiero decir, que no se vuelvan
 aristas oxidadas. A veces uso contra ello
 nombres de plantas o un color
 y matices: naranja, color teja,
 rosado, me asusta
 el rojo,
 el color base; uso
 el olor también,
 el de hojas de geranio, esa
 intensidad me gusta. Contigo
 no sé qué hacer,
 sobre todo por el sonido.

La lectura del poema requiere antes de nada reflexionar sobre el sentido de dos términos que considero clave, pues además cuentan con un especial recorrido en la poesía de García Valdés: «sequedad» y «aspereza». Aquí concretamente parecen identificarse con las «aristas oxidadas» (v. 24) de las cosas. El mismo término vuelve a aparecer en un texto casi inmediatamente anterior a este, «Cuerpos con marcas: una mayor» (2008a: 195), en el que la marca en el cuerpo, ya de la enfermedad (cicatriz), ya de la vejez (la arruga) —es decir, de la asunción material de la perspectiva de muerte—, implica «una mayor / sequedad» (vv. 1-2) (ya sabemos que el alma es el cuerpo) que, a su vez, modifica y dificulta la dulzura («cambios / en la composición de la dulzura, / menos fácil», vv. 2-4) pero proporciona «mayor grado de lucidez / en los ojos, que al encontrar agradecemos» (vv. 5-6).

Otro elemento fundamental del texto es el afilador, cuya labor se asocia a la del poeta ya desde los poemas de *ella, los pájaros* antes citados, como muy bien advirtió Miriam Sánchez (véase 2009: 141, 159-160), de modo que tanto el afilador como la piedra de afilar remiten a la exigencia de

precisión y «reflexión en la creación poética» (2009: 160), de «afinar la palabra» (2009: 159). De ahí que el yo lírico le interrogue acerca de la sequedad, pues la función del poeta es precisamente trabajar con ella — recordemos que aún aspereza y lucidez—. Con todo, dicha función está aquí ligada a las mujeres, o por lo menos se aventura que así sea. La poeta desempeña una tarea similar a la del afilador: si este saca filo de objetos metálicos, aquella afila las palabras para evitar que se oxiden, ambos con el objetivo de mejorar, «afinar», el funcionamiento de sus respectivas herramientas. Como en el poema que comentamos antes, se intuye (porque hay margen para la duda: «no sé») que ese trabajo «es cosa / sobre todo [por tanto, no exclusivamente] de mujeres» (vv. 21-22), quizás porque han sido ellas las que más (por partida doble: como poetas y como mujeres) han tenido que socavar el lenguaje desgastado, manido, convencional y masculino, para encontrar un lugar en él y renovarlo, pulirlo, rescatarlo de la atrofia (véase Trueba 2007: 146, 2017: 19). La conciencia de esa sequedad, del desgaste del lenguaje y de la vida, agudizada en las mujeres (insisto en que no es un esencialismo, sino consecuencia de su circunstancia), proporciona la «lucidez» necesaria. La piedra de afilar de la poeta para prevenir la oxidación recurre a nombres de plantas, colores, olores y matices, o en otras palabras, apela a lo sensual (recuérdese en este sentido la repetición del «veo y oigo» al principio del poema), a la precisión y la intensidad: concreción, especificidad y materialidad, formas de hidratar la sequedad; todos ellos, no por casualidad, rasgos propios de la poesía de García Valdés que abordaremos en su debido momento.

Ahora bien, aunque seguramente muchas poetas compartirían las reflexiones más o menos implícitas en estos poemas, no dejamos de estar ante una propuesta poética específica. Como muy prudentemente se matiza en «Es raro que seamos tantos en el mundo» (2008a: 166), esa nueva lengua, como la que García Valdés ensaya en sus poemas, no es la de *la* mujer, ni tampoco exactamente de *una* mujer, sino de mujeres, en plural. Dicho de otra manera, la asturiana apuesta por que «no hay una escritura *femenina*, pero sí hay una escritura *de las mujeres*» (1997b: 128, cursivas de

la autora), o bien una «poesía escrita por mujeres» (1997c: 69). El matiz, de nuevo, no es baladí, ya que hablar de «escritura femenina» retrotrae a una etiqueta desfasada identificadora de unos rasgos tópicos distintivos que acaba por confinar a las mujeres a unos modos de escritura limitados (véase la nota al pie 109). Incluso su reivindicación desde el feminismo francés de la diferencia, por figuras como Hélène Cixous (que acuñó la noción de *écriture féminine*) y Luce Irigaray (*parler femme*), acabaría cayendo, a ojos de García Valdés, en el mismo error esencialista del «eterno femenino» (2000c: 30; véase Trueba 2013: 486-487). No existe, aclara Marcos Canteli, una «voz femenina» única y homogénea, sino que «lo que importa es *la conciencia de la apropiación de un espacio de enunciación*» (2008: 201, cursiva mía), espacio que nunca tuvieron y que tratan de ocupar, como apunta Virginia Trueba (2013: 486).

Por todo ello la expresión «escritura de las mujeres» resultaría más ajustada: por un lado *mujeres*, en plural, porque no hay un único modo, siguiendo las palabras de Canteli, de adueñarse de ese «espacio de enunciación», pero mucho menos de escribir como mujer, ni tampoco existe un modelo a seguir, sino tantos como escritoras haya. Por otro lado, *escritura* en singular porque las reúne «la experiencia originaria de habitar en un mundo/en un lenguaje de hombres, y el consiguiente y reivindicativo gesto de intervención» (Trueba 2013: 487). En otras palabras, comparten un origen y un método de acción que, como no puede ser de otra manera, se ramifica y se singulariza en cada escritura. El mismo sentido sugiere la expresión «lengua nuestra» (García Valdés 1997c: 69): compartida y plural. Es, al fin y al cabo, lo que reivindica también Patrizia Violi (1990): no se puede atender exclusivamente a *la* diferencia (masculino/femenino, hombre/mujer), sino que se han de tener en cuenta *las diferencias* individuales, personales, que se imprimen en cada escritura; de lo contrario, estaríamos cayendo en homogeneizaciones inexactas. Al fin y al cabo, parte de la semiótica de Pierce para explicar que, en el proceso de formación del sentido y adquisición de conceptos de cada quien, la experiencia individual juega un papel fundamental, no queda del todo ahogada por la convención

colectiva, se mezclan muchos planos de significado, personales y colectivos, que se retroalimentan, dando lugar a una «polisemia compleja» (1990: 29). Surge así un estilo particular en cada escritora, que Violi define como «la huella del recorrido individual que marca, en cada individuo concreto, la apropiación del hábito general» (1990: 27).

La autoconciencia de las escritoras se expresa en múltiples formas porque, como sostiene García Valdés, el poeta es un «animal solitario» que, si bien necesita dialogar con sus semejantes, se define en última instancia por su «singularidad» (2008a: 432), aun a pesar de que, como advierte con frecuencia a partir de Marx, «la conciencia genérica *atraviesa* la conciencia individual, y no a la inversa» (2008a: 431, cursiva de la autora)¹¹⁵, de modo que se mantiene una pugna constante con un bagaje genérico común, que prevalece indefectiblemente y que, de hecho, la propia literatura se encarga muy satisfactoriamente de reproducir y perpetuar. Así, la ambición de lo neutro —y en general, los objetivos particulares de cada poeta, lo que mueva o defina singularmente su poética—, se enfrenta con una realidad aplastante e ineludible, fuera del propio control. La poeta y ensayista Rachel Blau DuPlessis describió muy bien esta tensión, y lo irrefrenable del deseo que la performa:

Esta situación de escritura neutral o de espacio cero es un mito total. La página nunca está en blanco. Está (aunque aparentemente en blanco) ya escrita con convenciones, discursos, textos anteriores, ideas culturales, prácticas de lectura. ¡Pero el gesto de alejarse de la poesía como ya ha sido escrita, por quijotesca o imposible que sea la tarea, mediante la práctica repetitiva, necia y autocontradictoria de postular otro lugar, un otramente! (1999: 257).¹¹⁶

De hecho, no es de extrañar que DuPlessis (1999: 258; véase también Jacobus 1999: 231) haya sugerido la confluencia —aunque también las

¹¹⁵ Es una preocupación patente: «el imaginario genérico de las mujeres atraviesa, por así decir, el imaginario individual. Y muy, muy difícilmente, a la inversa» (García Valdés & Marinas 2014: 108).

¹¹⁶ Además, en consonancia con la polisemia compleja de Patrizia Violi, DuPlessis se aleja de esquemas binarios como las implicaciones de la *écriture féminine*, y apuesta por ese «otramente» entendido como «las múltiples posibilidades de una praxis» (1999: 260).

incompatibilidades— entre la vanguardia y esta escritura de mujeres en su propósito rupturista y transgresor; recordemos que también García Valdés insistió en la «capacidad de apertura» de la lengua que proporciona la poesía, y en el caso de la escrita por mujeres, «doblemente» (1999c: 16). ¿Qué hacer? Quizás solo quede adoptar una postura, como sostiene Mary Jacobus haciendo suyas unas palabras de Virginia Woolf, «ajena y crítica» (1999: 241).

5.3.2. *Las tecnologías de género*

Los mitos nos matan. El Logos abre su boca, y nos traga (*La venida a la escritura*, Hélène Cixous)

En medio de una de sus conversaciones con Miguel Marinas, García Valdés comenta que «en las novelas, en el cine es donde aprendemos a vivir ¿no? O donde aprendemos a mal vivir» (2014: 53). Pero ya en un trabajo muy anterior, «Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen», proporcionó un soporte teórico a aquella intuición o, por el aplomo con que lo enuncia, convicción, de que el arte conforma todo un repertorio que nos modela y en el que nos modelamos a nosotros mismos, poniendo el foco en el particular caso de las mujeres:

El arte, como la literatura, es una de las más potentes *tecnologías de género*. En él aprendemos a ver, aprendemos a ser. Las mujeres nos hemos visto e interiorizado como objetos en toda la historia de la pintura: imágenes degradantes o idealizadoras, limitadas (1999d: 73, cursiva de la autora).

En realidad, la poeta toma prestado el concepto de «tecnología de género» propuesto por Teresa de Lauretis en su trabajo de 1987 «The Technology of Gender». La teórica feminista partió de las *technologies du sexe* de Michel Foucault (en *Histoire de la sexualité*) a las que, no obstante, realiza una crítica fundamental, pues el filósofo francés concibió la construcción sociocultural de la sexualidad de forma unitaria, homogénea, lo que se traduce en exclusivamente masculina. En otras palabras, Foucault no tuvo en cuenta la variable de género, que implica que exista un discurso,

y por tanto, una práctica de la sexualidad, para los hombres, y otra para las mujeres (véase Lauretis 1984: 94 y 1987: 3). Por ello, De Lauretis se vale del concepto, pero lo modifica y habla, en primer lugar, de «social technologies», bajo las cuales se agrupan prácticas, discursos, teorías, etc., que producen y reproducen significados, de diversa índole, de alcance social. Pues bien, si como afirma la italiana, «gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life» (1987: 2), las tecnologías sociales que participan de ese proceso, o enfocadas desde esta perspectiva concreta (porque, al final, es una cuestión de perspectiva: una tecnología social actúa produciendo signos en múltiples direcciones: raza, clase, género, etc.) podrán ser denominadas tecnologías de género. De hecho, en su anterior ensayo *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), se puede localizar un fragmento que encaja con la idea de las tecnologías de género, aunque De Lauretis todavía no hubiese acuñado la expresión, que las define como «theoretical discourses and expressive practices (cinema, language, narrative, imaging) which construct and effect a certain representation of “woman”» (1984: 5).

Como venimos diciendo, el camino marcado por García Valdés pasa por dinamitar estas dinámicas, estos sistemas de producción de sentido, pero la tarea no resulta para nada sencilla: ¿cómo terminar con un vigoroso sistema secular? Un primer paso necesario consiste en despertar conciencias, y para ello nada mejor que reeducar la mirada destapando el funcionamiento de esas omnipresentes tecnologías de género (arte, lenguaje, experiencia) poniéndolas en evidencia.

Una escena de caza
 en que el amante
 azuza hacia la amada los mastines,
 abre en canal su espalda
 y arrojando a las bestias
 las vísceras sangrantes
 da de nuevo comienzo, como un sueño
 —ella expía y consiente y habita

el mismo sueño—, a la persecución.

(Botticelli)

El poema, que en *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008a: 61) forma parte de la sección «Exposición» dentro del conjunto *La caída de Ícaro (1982-1989)*, pertenece originalmente al poemario *Exposición* (1990). En este, encabezaba el texto un título en mayúsculas, «NASTAGIO DEGLI ONESTI», que identificaba la obra de arte a la que remite, junto con el nombre de su autor, Botticelli, en la línea inmediatamente inferior, en cursiva y desplazado a la derecha (véase 1990: 48). En cambio, la versión del volumen de la poesía reunida elimina el título y traslada al pintor al final del poema, separado del mismo y entre paréntesis.¹¹⁷

En efecto, el texto parte de, por lo menos, la primera y la segunda de las cuatro tablas que conforman las *Escenas de la historia de Nastagio degli Onesti* (1483), de Sandro Botticelli (Museo del Prado, Madrid), que a su vez reproducen la historia narrada en la octava *novella* de la quinta jornada del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. De hecho, la lectura de las tablas plasmada en el poema requiere el manejo en paralelo de la obra literaria a la que remite, pues no tendría por qué inferirse semejante historia a partir de lo que las pinturas muestran, como enseguida comprobaremos.

La *novella* (véase Boccaccio 2011: 640-649) narra la historia de Nastagio degli Onesti, un joven de Rávena enamorado de la hija del noble Paolo Traversari. A pesar de su riqueza y de sus buenas acciones, la mujer no accede a sus pretensiones de matrimonio. Con la idea de pasar página, Nastagio se desplaza a Classis donde, un viernes, paseando por un pinar, se encuentra con la escena representada en las dos primeras tablas de Botticelli: una mujer desnuda huye corriendo de un hombre a caballo que la persigue armado junto a sus dos perros. Nastagio, con la intención de socorrerla, interpela al jinete, que se identifica como Guido degli Anastagi. Este le explica que la mujer a la que hostiga (nótese: ni esta ni la amada de

¹¹⁷ En realidad, por el mismo proceso (nada extraño, en realidad, a los procedimientos de elipsis y depuración de esta poeta) pasan todos los poemas de la sección «De la pintura» de *Exposición* que terminan en *Esa polilla que delante de mí revolotea*.

Nastagio tienen nombre) había desdeñado su amor; desesperado, se suicida, por lo que va al infierno, al que no tarda en acompañarle también ella, castigada por su actitud hacia Guido (se nos cuenta que incluso se había alegrado de su muerte). Desde entonces, ambos están condenados a repetir el mismo día y en el mismo lugar esa persecución, en la que el jinete arranca el corazón y las vísceras a la que fuera su amada para dárselas de comer a sus mastines, y enseguida recomenzar otra vez. Como se ve en la tercera tabla, Nastagio, inspirado por lo que acaba de oír y contemplar, organiza un banquete en ese punto exacto del pinar, al que invita a Traversari y a su hija —junto con (no me parece un detalle menor) «todas las señoras parientas tuyas, y otras que queráis» (2011: 646)—. Tras presenciar la escena infernal, las intenciones de Nastagio se cumplen, pues la joven Traversari, fuertemente impresionada por lo que acaba de ver, accede al matrimonio.¹¹⁸

Siendo estrictos, el poema de García Valdés remite exclusivamente, en un modo muy narrativo —como lo son también las propias tablas—, a lo que compete a la historia de Guido. Nótese que, aunque se trata de una écfrasis, el interés del poema recae en la narración; esa narratividad sería, en realidad, el único aspecto formal de las tablas que reproduciría el poema.¹¹⁹ Independientemente del gusto personal que la poeta pueda tener o no del cuadro, cuestiones estrictamente pictóricas como color, composición, luz, estructura, etc. no tienen cabida en el texto: prima aquí otro enfoque. Con todo, la dimensión onírica de la obra de Botticelli, con el bosque, la superposición de distintas escenas en una misma tabla y la representación de la aparición durante el banquete, queda reconocida en el último verso con la mención al sueño, que podría jugar aún otro papel, como veremos más adelante.

¹¹⁸ La cuarta tabla de Botticelli, perteneciente a una colección privada, representa el banquete de bodas.

¹¹⁹ Marta Plaza especifica que el desarrollo de la historia, es decir la narración, se representa en las tablas mediante su medio, el espacio: «el discurso descriptivo se sustituye por un discurso narrativo, produciéndose así ese juego semiótico entre lo espacial y lo temporal: un cuadro que espacialmente representa una secuencia narrativa, que vuelve a recuperar esa dimensión temporal cuando el cuadro se convierte en poema» (2018: 53).

Así, describe lo representado por Botticelli como «Una escena de caza / en que el amante / azuza hacia la amada los mastines, / abre en canal su espalda / y arrojando a las bestias / las vísceras sangrantes / da de nuevo comienzo, como un sueño / [...] a la persecución». Quizás ya debería alertarnos la alusión a la imagen como «escena de caza», pues en efecto lo es, pero de una clase muy peculiar, ya que la cazada es una mujer, aunque no deja de ser una metáfora bastante común aplicada al cortejo (véase Plaza 2018: 53). Acompaña a esta lectura la distinción «amante» (cazador) / «amada» (cazada), que por frecuente y asimilada podría pasar inadvertida o parecer irrelevante; sin embargo, cobra aquí toda su significación, en plena literalidad: a los tradicionalísimos papeles de sujeto y objeto —«siempre genéricamente se trata de *una* amada y de *un* amante» (García Valdés 1997c: 53, cursivas de la autora)— se suma el que, literalmente, en esta historia solo hay un amante, del mismo modo que solo hay una amada, dado que el amor de Guido, como el de Nastagio, no es correspondido.

Pero además, si antes sugeríamos que la lectura que propone el poema necesita de Boccaccio es precisamente porque aplicar los calificativos de amante y amada a los participantes de una escena como la que pinta Botticelli no resulta, ni mucho menos, tan evidente. ¿Acaso sin conocer la *novella* del *Decamerón*, solo mediante la contemplación de las tablas, podríamos imaginar que lo representado atañe a cualquier clase de historia de amor (si es que se le puede dar ese nombre)? Para más *in ri*, el poema incide de forma muy explícita en el destripamiento, en lo grotesco y truculento de la anécdota: «abre en canal su espalda / y arrojando a las bestias / las vísceras sangrantes» (vv. 4-6). Incluso la sonoridad de los fonemas de las palabras escogidas —«azuza», «arrojando», «vísceras sangrantes»— reproduce la violencia de lo que dicen.

Quizás lo más llamativo de todo el poema sea el inciso de los versos 8 y 9, «ella expía y consiente y habita / el mismo sueño». Por un lado, y dejando al margen el evidente énfasis formal dado a esas palabras, los verbos aportan el matiz más subjetivo a un poema que, como ya hemos comentado, se caracteriza por describir de forma muy sintética cierto

contenido de una obra de arte (aun siendo conscientes de que incluso la descripción implica una selección de elementos, de modo que lo subjetivo siempre está presente: la poeta podía haberse interesado por cualquier otro elemento de los cuadros, escoger otras palabras para describirlos, etc.). Por otro lado, el inciso pone el foco en la mujer y establece un vínculo muy determinado entre ella y la persecución que continuamente sufre gracias a las connotaciones de los verbos que lo definen, que creo específicamente escogidos para suscitar una reacción (¿de extrañeza, indignación, escándalo?). El primero, «expiar», puede remitir tanto a «borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio», como a «dicho de un delincuente: Sufrir la pena impuesta por los tribunales» o a «padecer trabajos a causa de desaciertos o malos proceder» (*DLE*, s. v. expiar). Cualquiera de las acepciones es aplicable al relato de Boccaccio, que no deja lugar a otras interpretaciones: la persecución interminable es el castigo mediante el que la joven estaría cumpliendo la pena, expiando la culpa, de su comportamiento en vida hacia el jinete. El siguiente verbo, «consentir», oscila entre «permitir algo o condescender en que se haga» y «soportar, tolerar algo, resistirlo» (primera y sexta acepción, *DLE*, s. v. consentir); esto es, que la mujer o bien permite o bien soporta, nada más radicalmente opuesto, dicho castigo.

En sus ensayos, Teresa de Lauretis apuesta por ser consciente de la contradicción inherente a las mujeres, que no pueden sino estar *dentro* y *fuera* del género, es decir, ser mujeres de carne y hueso y, al mismo tiempo, verse definidas por representaciones construidas socioculturalmente pero que no por ser tal dejan de afectarles. Los verbos seleccionados por García Valdés ponen de manifiesto esa contradicción, el no aceptar semejante representación de la mujer y, al mismo tiempo, verse inevitablemente representada en ella. Lo que es lo mismo: la espectadora del cuadro de Botticelli experimenta la contradictoria posición en que se encuentra al identificarse con la imagen que contempla (el saber que, de alguna oscura manera, está dirigida a ella, que tiene un significado que le ata a pesar de

ser una representación) y rechazarla al mismo tiempo por las implicaciones que conlleva.

Pero resta aún la referencia al sueño, que no casa con el relato de Boccaccio, aunque sí con la atmósfera de las tablas. Como comentamos unas páginas más arriba, estas representan la historia de Nastagio con una fuerte carga onírica. Pero más allá de aludir a un rasgo pictórico, la palabra *sueño* podría llevarnos a la noción del imaginario, o incluso más sencillamente, a la idea de que ya no solo la mujer del cuadro, sino por extensión, las mujeres, habita(n) el sueño/mundo de los hombres, en donde nunca termina(n) de pagar por una suerte de culpa original; el sueño en que consienten, del que solo se puede salir gracias a la autoconciencia, la que nos advierte sobre los efectos de ciertas obras, de ciertas palabras, de ciertas experiencias.

En la *novella* del *Decamerón*, nadie pone el grito en el cielo ante lo ocurrido, sencillamente porque no se concibe que haya algo ante lo que alarmarse: las mujeres son crueles y deben pagar por ello; una historia como esta debería servir como amenaza y escarmiento.¹²⁰ Pero aunque las miradas cambian, y hoy difícilmente aplaudiríamos la expiación y el consentimiento de los que habla el poema, la sombra de las tecnologías de género es lo suficientemente alargada como para que el aprendizaje de la interpretación en esas claves de situaciones semejantes permanezca: el resorte inmediato es el de la culpa; el deseo de un hombre, inapelable; la mujer, criatura cruel por naturaleza que, por si fuera poco, además disfruta siéndolo. Parece evidente que esta cuestión remite al problema del imaginario, al que se refiere García Valdés en textos como el siguiente:

El problema del imaginario, sí, de los hombres y de las mujeres. El imaginario de los hombres no cambia ni parece tener por qué cambiar; está bien así para ellos. Y el imaginario de las mujeres resulta difícil de cambiar, hecho como está de toda la historia, la educación, de toda la cultura interiorizada como cosa

¹²⁰ Atención al inicio del cuento: «amables señoras, al igual que se nos alaba la piedad, así también *la justicia divina castiga rigurosamente nuestra crueldad*; y para demostrároslo y daros ocasión de arrojarla del todo de vosotras, quiero contaros un cuento tan cargado de compasión como entretenido» (Boccaccio 2011: 640, cursivas mías).

propia, cuando se trata en realidad de una violencia, concebida conscientemente como tal, al menos desde el principio de la modernidad (2017a: 287).

El meollo del asunto es ese imaginario secular, que continúa funcionando a pleno rendimiento y resiste a cualquier intento de modificación. He aquí la contradicción: la realidad e incluso las conciencias pueden haber evolucionado algo, pero las representaciones, las imágenes, los estereotipos, siguen plenamente incorporados. Las tablas de Botticelli, la narración de Boccaccio, conforman junto con muchos otros ejemplos, desazonadoramente innumerables, un acervo que condiciona la forma de percibir, interpretar, vivir e influye en cómo las mujeres se forman y se piensan a sí mismas. Sería ingenuo pensar que recibir esta clase de *input* una y otra vez y a través de muy diversas vías no ejerce ninguna clase de efecto sobre la idea que se tiene de una misma y de las demás.¹²¹

En el poema que nos ocupa, el peso del imaginario recae muy especialmente en el lenguaje utilizado, en esos verbos cuidadosamente seleccionados. García Valdés lo tiene muy claro: lenguaje es pensamiento, y ambos están ideológicamente cargados. Al usar aquí esos «expía» y «consiente», la poeta alerta sobre las implicaciones de las palabras, que nunca son inocentes, pero sí incluso más peligrosas que cualquier producto cultural, en tanto que el lenguaje se percibe como *anterior* y constitutivo, una herramienta cotidiana, y por tanto rara vez despierta sospechas. Incluso la forma en que el poema refiere la historia, como quien da nota de un suceso, parece pensada con el mismo propósito. Cualquier otra advertencia, menos sutil, habría facilitado la conclusión a la que, según mi propuesta, la poeta quiere llegar, pero dejar el poema en esa ambigüedad no solo llama la atención sobre la contradicción inherente a la mujer en un sistema *generizado*, sino que además potencia la sensación de extrañeza que

¹²¹ La artista Marina Núñez hace una lectura del cuadro en estas claves (véase Museo Nacional del Prado 2014: 6:00-6:53).

sentimos ante el texto y las palabras utilizadas, como una forma de advertirnos de su poder.¹²²

Un ejemplo muy parecido encontramos en un libro posterior, *Y todos estábamos vivos* (2008a: 372):

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí.

A diferencia del anterior, este poema no menciona título o autor de la obra a la que hace referencia, los *Painéis de São Vicente de Fora* (finales del s. XV), de Nuno Gonçalves (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Permiten su identificación los versos 2, 3 y 4, ya que enumeran componentes de cada uno de los seis paneles: en el caso del primero, segundo y quinto, los frailes, pescadores y caballeros; en el tercero, un infante, en el cuarto un arzobispo, y en el sexto, un hombre que sostiene la reliquia sobre un paño verde; además, las dos únicas mujeres que integran los paneles (más concretamente, el tercero). La relación es sintética y descriptiva, aunque la objetividad esperada, como en el poema anterior, en buena medida es solo apariencia. En realidad, la enumeración está definiendo a los muchos hombres que integran el cuadro por su ocupación y/o su posición social, como queda claro en el quinto verso, «De los hombres, oficios y saber, poder»; sin embargo, de ellas solo se destaca su edad: «Dos mujeres: una joven y una vieja» (v. 4), como si fuese todo lo que hay que saber.

¹²² Un asunto que interesa a García Valdés que, en su artículo «Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético» (1997c), señala la importancia de la poesía escrita por mujeres como forma de desautomatizar y abrir la práctica amorosa y el lenguaje que la expresa y constituye a posibilidades más allá del modelo masculino, occidental, etc.

El resto del poema, de los versos 6 al 12, se centra en las figuras femeninas del tercer panel, de las que parte para elaborar un discurso mediante asociaciones que, de nuevo, llama la atención sobre los constructos de género y la posición ocupada por las mujeres en la sociedad a lo largo de la historia. Si a los hombres pertenecen «oficios y saber, poder», por su parte, «de la vieja, la conseja» (v. 6): despachada enseguida, la anciana parece traer a la cabeza el refrán, cuya otra mitad se elide, «Del viejo, el consejo; de la vieja, la conseja». Ya hemos comprobado que la poeta recurre al refranero en otras ocasiones (véase más arriba «Mujeres con una única», 2008a: 119); aquí, de nuevo parece llamar la atención sobre el sesgo de un repertorio representativo de una sabiduría popular que, como argumento de autoridad, raramente se cuestiona. Casi es como si lo estuviese parafraseando, al decir, «De los hombres, oficios y saber, poder [del viejo, el consejo]; / de la vieja, la conseja». La distinción ya podría ser lo bastante significativa en sí misma: está el saber de él, por un lado, y el de ella, por otro, pero además, la conseja es «cuento, fábula o patraña de sabor antiguo» (*DLE*, s. v. conseja), «transmission d'un savoir mensonger» (Mathios 2017b: 8).¹²³ En cuanto a la mujer más joven, «señala grácil fiestas y partos, / casas y niños» (vv. 7-8), un verso extraño aplicado a la mujer del panel, a no ser que lo entendamos como alusión al tradicional papel femenino de madre y ama de casa, diría incluso que con cierta ironía en el «grácil», cualidad típicamente ligada a la feminidad.

A partir de aquí, el poema adquiere un tono reiterativo, dando vueltas en torno a la misma idea, sintetizada en las últimas palabras, «no para sí»; palabras que, por cierto, dan título a la sección en que se incluye este texto que, como también ha advertido M^a Ángeles Hermosilla, aborda sobre todo

¹²³ Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes*: «Escucha a la vieja, y riéte de la conseja» (1924: 206), «En consejo, oye a los viejos» (1924: 187), «Consejas de viejas» (1924: 548). En el estudio preliminar a su edición de *Rafranes que dizen las viejas tras el fuego*, del Marqués de Santillana, Hugo Oscar Bizzarri recoge varios ejemplos en los que el saber de las viejas (las patrañas, las consejas) no es del todo fiable, si bien serían, según el editor, «repositarias del saber proverbial» (1995: 6). Natalia Noguera obvia las connotaciones negativas del término «conseja» e interpreta que ejercer de consejera es todo lo que le queda a una mujer anciana (2016: 247).

«las condiciones de la vida de las mujeres» (2011: 72). Tanto la joven como la anciana, en tanto que mujeres, nacen (exclusivamente) para morir, pues su vida consiste en un dejar pasar el tiempo («deja / que las siembras se sucedan»), no es verdaderamente suya, no alcanzan una existencia propia («pasa sin llegar a ser»), sino para otros, de la misma manera que su presencia en los paneles parece subordinada a la de los hombres que las rodean, en función de ellos: no *son*, o son, pero *para otros* —«quien se hace en el habla de los otros, en una lengua que le configura, pero en la que no *es*» (García Valdés 1997c: 69, cursiva de la autora)—.¹²⁴ Entre ser «cortes / para la guadaña» y «pintadas / para la guadaña» no hay una gran distancia: ambas son consecuencias lo uno de lo otro pues, como pasaba con Botticelli, no hay aquí nada inocuo, esto es, el cuadro y su contenido no son materiales exentos de la realidad, sino que integran una significación especialmente enfocada (lo cual no quiere decir de forma intencional o explícita) a su público femenino. Sobra decir que ese «no para sí» no se aplica solo a la joven y la vieja del cuadro, sino que abarca a quienes lo contemplan como el sueño del poema anterior, el mensaje (in)intencionadamente transmitido.

Lo llamativo es que, tanto en el caso de la una como de la otra, los paneles no *están* hablando de eso, pero sí lo están: el interés del yo lírico se dirige a lo que no merecería la más mínima atención, a lo que pasa desapercibido porque se da por sentado. Algo parecido se podría decir a propósito de las tablas de Botticelli: ni este ni Gonçalves reproducen *a propósito* un sólido postulado ideológico de género, simplemente porque, para empezar, nunca se habría concebido como tal —y mucho menos hace seis siglos—. Sin embargo, ahí está.¹²⁵ Tanto este como el poema de

¹²⁴ Leemos eso mismo a propósito del poemario *Del color de los ríos*: «Juana Castro pone en este libro voz al hecho de que las mujeres, como las funciones matemáticas, no han tenido más entidad que la que supone una identidad relacional: hija de, hermana de, mujer de, madre de, siendo especialmente estas dos últimas las que le concedían un lugar en el entramado social» (García Valdés 2010f: 17).

¹²⁵ Me parece una cuestión especialmente bien expresada en la siguiente cita que De Lauretis toma de Claire Johnson, en relación con los signos producidos por el cine y sus efectos en los espectadores: «Clearly, if we accept that cinema involves the production of

Exposición tienen un doble componente descriptivo y subjetivo, en paralelo a las obras de las que se ocupan, aunque quizás en el de *Y todos estábamos vivos* la lectura de género no salte tan a la vista. Quiero decir, mientras que el Botticelli se presta enseguida a una interpretación de estas características (no cabe duda de que la brutalidad de la escena actúa como un catalizador muy poderoso), en este otro caso el carácter estático, como de retrato, de los paneles esconde con eficacia contenidos ligeramente invisibles. Además, la significación histórico-política concreta de los paneles (quién es quién, por qué se pintó, qué plasma exactamente, etc.) no parece interesar aquí a la poeta, sino lo representativo de lo que no busca ser representado.

Los ejemplos se multiplicarían hasta el infinito, solo en el campo de las artes plásticas. La envergadura de esta cuestión lleva a Teresa de Lauretis a afirmar lo que constituye una buena síntesis y ponderación del asunto que nos ha ocupado hasta este momento: «the representation of gender *is* its construction —and in the simplest sense it can be said that all of Western Art and high culture is the engraving of the history of that construction» (Lauretis 1987: 3, cursiva de la autora). La posibilidad de que cualquier manifestación artística proporcione modelos de masculinidad o feminidad de los que hombres y mujeres han bebido a lo largo de los siglos ya no resulta una idea tan disparatada. Ahora, el que los discursos teóricos y las disciplinas científicas también sean señaladas como potentes tecnologías de género puede suscitar más suspicacias, aferradas a su pretendida objetividad o neutralidad. Sin embargo, Teresa de Lauretis no las dejó fuera (cuanto menos evidente, más peligroso), y en el siguiente poema de *confía en la gracia* (2020a: 207), García Valdés demuestra cómo todas ellas, en el fondo, pueden cojear del mismo pie que cualquier otro producto de su época, considerado más subjetivo.

Clorosis. Lindo nombre que fue. Mal del cuerpo, melan
colía si hubiera sido hombre. Como una planta
difícil, desmayos, bajadas de tensión, alteración

signs, the idea of non-intervention is pure mystification. The sign is always a product. *What the camera in fact grasps in the “natural” world of the dominant ideology*» (en 1984: 4, cursiva mía).

del sueño, un poquito de anemia. Sin llegar a la tisis, aunque un enfisema quizá sea su forma más de hoy. No la melancolía mal de la mente y el ánimo, cosa seria. Difícil para la vida, años sin querer ver la sangre, sin saber que ser mujer la excluía, inhibida en un no de no fácil crecimiento, pálida en la falta de luz, o piel terrosa, no intelecto de Hamlet, no hombre melancólico. Mero suelo, planta sin sol que la oriente, lento saber qué la hace así, difícil alegría de una muerte dictada.

El *Diccionario de la Lengua Española* recoge dos acepciones de clorosis. La primera describe una afección botánica, el «amarilleo de las partes verdes de una planta debido a la falta de actividad de sus cloroplastos», mientras que la segunda, adscrita al campo de la medicina, la define como «enfermedad producida por deficiencia de hierro en la dieta, y caracterizada por anemia con palidez verdosa y otros síntomas». Quien describe su sintomatología en el poema acerca ambas acepciones: «Como una planta / difícil, desmayos, bajadas de tensión, alteración / del sueño, un poquito de anemia» (vv. 2-4). Sin embargo, también advierte que lo que para un hombre habría sido diagnosticado como melancolía, para una mujer recibe un nombre muy diferente.

En efecto, la clorosis fue durante mucho tiempo una patología exclusivamente asociada a las mujeres, y más concretamente a jóvenes y adolescentes. Aunque en la actual versión del diccionario académico ya no queda rastro de esa identificación, no hace falta irse muy lejos para localizar una definición acorde con la comprensión del trastorno generalizada durante el siglo XIX y buena parte del XX. En la versión usual del diccionario académico de 1992 se define *clorosis* como «enfermedad de las jóvenes caracterizada por anemia con palidez verdosa, trastornos menstruales, opilación y otros síntomas nerviosos y digestivos».¹²⁶ Juan L. Carrillo

¹²⁶ Terreros y Pando (1786): «es una especie de opilación, u obstrucción, que padecen las mujeres, en especial las doncellas, y que se manifiesta en el color pálido, y en un cerco violado sobre los ojos. Al mismo tiempo se hallan tristes, y desasosegadas, sin saber por qué». Domínguez (1853): «enfermedad propia del bello sexo, y especialmente de las

repara la literatura sobre la clorosis e incide en «la inconsistencia de la clínica» (2007: 279), que diagnosticó síntomas de lo más diversos —palidez, debilidad, amenorrea—, e incluso contradictorios —exacerbación o ausencia del deseo sexual, por ejemplo—, para identificar esta supuesta enfermedad «tan generosamente diagnosticada en el tránsito de los siglos XIX y XX» (2007: 259), que hoy muchos consideran una anemia.

El poema refleja este *décalage* al advertir que, mientras la clorosis es «mal del cuerpo» (v. 1), la melancolía se considera «mal / de la mente y el ánimo, cosa seria» (vv. 6-7). Es sabido el tópico dualismo que se halla tras esas palabras: mujer es materia, tierra, lo físico, lo sentimental (naturaleza), mientras hombre es lo espiritual, el intelecto (cultura). Por lo tanto, la melancolía era «cosa seria», propia de hombres, así que resultaría inconcebible diagnosticar a las mujeres de un trastorno para el que, desde este punto de vista, no son aptas. En definitiva, surge un diagnóstico genéricamente diferenciado con la invención de la clorosis, a la que Carrillo no duda en calificar de «enfermedad imaginaria» (2007: 279)¹²⁷, no porque las mujeres a las que se les atribuyó no sufrieran ningún padecimiento, sino porque se creó un trastorno *ad hoc* para ellas basado en unos prejuicios de género.

La doble acepción del término cobra así una significación deliciosamente irónica. La clorosis se adjudica en exclusiva a mujeres y plantas, casi como si las unas se asimilasen a las otras. «Mero / suelo, planta sin sol que la oriente» (vv. 13-14), versos que recuerdan al exergo de *Delirio y destino* de María Zambrano en *Lo solo del animal*, en el que el suelo se establece como el lugar de la mujer y del gato. Por otra parte, es

doncellas y viudas, caracterizada por una languidez general, por el cambio del color de la piel y por varios accidentes nerviosos acompañados casi siempre de desarreglo en la menstruación» (NTLLE, s. v. clorosis).

¹²⁷ No es nada nuevo decir que ha habido numerosos ejemplos de enfermedades y trastornos con marcado nombre de mujer. Todavía en 2001, en la edición inmediatamente precedente a la actual, el *Diccionario* de la RAE definía *histeria* en su primera acepción como «enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos» (véase *Mapa de diccionarios*, s. v. *histeria*, cursiva mía).

una forma de aludir, también, a la existencia que tantas mujeres han llevado, pasiva, casi vegetal (como las de los paneles de Nuno Gonçalves), sin modelos que ejerzan de faro, de guía. Y es que no se trata *solo* de un diagnóstico incorrecto, sino de lo todo que acarrea. «Difícil / para la vida, años sin querer ver la sangre, sin / saber que ser mujer la excluía, inhibida en un no / de no fácil crecimiento» (vv. 9-10). La mujer que (ahora) sabemos detrás del poema confiesa la resistencia a reconocerse en una categoría que la deja fuera de tantas cosas, en particular, del desarrollo intelectual; no en vano, García Valdés advertía, en un artículo muy temprano, la identificación entre el pensar y «hacerse con una cabeza de hombre» (1996a: 53). Este obstáculo la condena a un «lento / saber qué la hace así» (vv. 13-14), a tener que vivir en la negación constante de sí misma, en aquel «no para sí» de *Y todos estábamos vivos*, y apartada de lo que querría porque no le pertenece: «no intelecto / de Hamlet, no hombre melancólico» (vv. 11-12). No solo la literatura, sino las artes, e incluso la propia ciencia, disciplina objetiva por excelencia, han enseñado a las mujeres que ellas son Ofelia, cloróticas e histéricas, con todas sus consecuencias.

Con todo, aún se puede dar un paso más allá, pues no solo los productos culturales, desde el arte hasta los discursos teóricos y científicos, participan en la construcción de los roles de género. García Valdés vuelve a Teresa de Lauretis en un artículo en el que asegura que incluso la experiencia se configura como una tecnología de género más (1999c: 16). La teórica italiana lo había propuesto ya en el sexto capítulo de su *Alice Doesn't*, «Experience and Semiotics», en donde contempla la experiencia como un proceso ininterrumpido —común como tal pero singular para cada quien (García Valdés 1999c: 15)— de interrelación semiótica entre el individuo y el mundo en que se construye una subjetividad en constante transformación (véase Lauretis 1984: 159, 182). Tres años más tarde, la definió como «a complex of meaning effects, habits, dispositions, associations, and perceptions resulting from the semiotic interaction of self and outer world» (1987: 18). A esta definición podemos añadir que, para

García Valdés, la experiencia no solo comporta la vivencia en sí, sino además la reflexión sobre la misma (1999c: 15). La experiencia es fundamentalmente individual, esto es, cada individuo vive su propia experiencia del mundo, de la realidad; la cuestión aquí es que tanto la persona como ciertas situaciones vividas están atravesadas por constructos de género.

De Lauretis (1984: 158-159) recurre a un ejemplo muy claro para entender todo esto, al que alude también García Valdés en su artículo (1999c: 16). En el inicio de *A Room of One's Own*, el yo ficcional de Virginia Woolf explica cómo se da de bruces con su propia condición femenina ante los aspavientos escandalizados de un bedel, con los que comprende instantáneamente —«Instinct rather than reason came to my help» (Woolf 2011: 5), apostilla— que tiene que volver al camino de grava, pues solo los hombres pueden pisar el césped del campus universitario. El interés aquí no recae tanto en lo absurdo o denigrante de la norma como en un simple gesto, plagado de contenido. Del mismo modo, diversas vivencias cotidianas incorporan significados genéricamente marcados, y diría que de una manera incluso más sibilina que cualquier expresión artística o cultural, ya que, si bien esta puede ser propicia a percibirse *como lo que es* —esto es, un producto-contenedor de sentidos, mensajes: *quiere decir algo*— y aun así, ejerce sus efectos como tecnología social inadvertidamente, parece mucho más improbable que se produzca un distanciamiento de lo vivido día tras día, de lo que conforma hábito. Por un lado, porque no se consideraría digno de análisis, y por otro, porque no se percibe como algo que pueda estar mediatizado —algo muy similar ocurre, como señalábamos unas páginas más arriba, con el lenguaje—. Por ello ha sido crucial la centralidad que los estudios feministas han otorgado a la experiencia, esencial también en la adquisición de la autoconciencia.

acodados en la barra
 del bar
 poseídos de su propia
 importancia
 ellas juntas
 en la mesa de mármol
 ríen ríen ríen

 la que cierra los ojos
 salvar economía
 y apariencias blanco
 mantel
 sólo lo hago por los hijos

 la noche mide las cosas

Juntas en la cocina sin apenas
 hablar, un lugar no exclusivo
 de mujeres, que sigue al parecer siendo
 exclusivo. Casi nada en común,
 salvo contradicciones que sujetan
 y asemejan. Nos enmarca este espacio
 al que creemos ya no pertenecer. De ellos
 el mundo y la sala grande, conversación
 de lengua reductora, el chiste sexual,
 la perspectiva hollada, cierto
 poder, risas, el mundo. Al mundo
 salgo que es único consuelo, campos
 y árboles hoy que es mayo, y la savia
 estalla verde y varón según la lengua,
 el mundo que consuela y el que no,
 ajenos ambos hoy a mí, que camino
 con daño en lo ajeno que la vida deja.

Estos poemas de *caza nocturna* (2008a: 163), a la izquierda, e *Y todos estábamos vivos* (2008a: 370), a la derecha, prueban el funcionamiento de la anécdota cotidiana como tecnología de género. Antes de nada, salta a la vista la diferencia formal entre ambos: frente a la disposición en estrofas, la brevedad de los versos (ocho sílabas como máximo), el carácter fragmentario y abierto, la total falta de puntuación y los escasos verbos conjugados del primero, la hechura más *convencional* del segundo, su inicio en mayúscula y término en punto final, con versos entre las nueve y las trece sílabas. Además, Raquel Medina, que ha analizado el primer texto (véase 2007: 40-41), define la técnica empleada en su primera estrofa como fotográfica —las instantáneas que conforman la primera estrofa— y cinematográfica —el desplazamiento «de lo general a lo particular» (2007: 40) en el enfoque aplicado en la segunda—. Otra diferencia que merece la pena destacar compete al uso de personas gramaticales: en el primer poema se produce un cierto distanciamiento de lo contado (como si se estuviese contemplando desde fuera), pues no parece haber un yo lírico —el verso 12 reproduce en estilo directo las palabras de una de las mujeres en primera persona, pero no se trata del sujeto lírico—, mientras que, en el segundo, quien habla es un yo que se involucra en el «nos» (v. 6) que aúna a las

mujeres de los primeros versos y que, por tanto, se distingue como un yo femenino.

Pero más allá de todo esto, los dos textos abordan, en el fondo, el mismo asunto: una distinción de espacios, literales y simbólicos, determinada por la diferencia de género. En el poema de *caza nocturna*, los hombres —el pronombre del quinto verso aclara que lo son— se apoyan en la barra de un bar y las mujeres se sientan «juntas» en torno a una mesa. En el texto de *Y todos estábamos vivos*, ellos ocupan «la sala grande» —el ámbito de lo social— mientras ellas, de nuevo «juntas», se quedan en la cocina —lo doméstico, las tareas del hogar (visto también por Noguera 2016: 251)—, «un lugar no exclusivo / de mujeres, que sigue al parecer siendo / exclusivo» (vv. 2-4), «obligadas a permanecer en el espacio que el patriarcado les ha asignado» (Hermosilla 2011: 72). Pero la diferencia va más allá de una mera (no tan mera) distribución del espacio: el comportamiento, la actitud, denotan la marcada distinción de los modos de estar y de ser de unos y otras. Las mujeres del primer poema, sentadas, «ríen» exageradamente (se repite el verbo hasta tres veces), como por inercia, pero la risa esconde una realidad de tono muy diferente: «la que cierra los ojos / salvar economía / y apariencias [...] / sólo lo hago por los hijos» (vv. 8-12). Aunque los versos sean escuetos y la sintaxis se haya roto «al pasar a la esfera de la subjetividad femenina» (Medina 2007: 41), no resulta difícil adivinar lo que hay detrás: las ataduras de las necesidades materiales y la presión social, siempre orientadas en una misma dirección. Por su parte, desconocemos la conversación que puedan estar manteniendo ellos, pero ni siquiera lo necesitamos: la imagen del conjunto, «poseídos de su propia / importancia» (vv. 3-4) —incluso su postura corporal («acodados en la barra») —, habla por sí sola, reforzando la idea de una cierta fanfarronería y una firme seguridad connaturales.

El segundo poema es mucho más explícito al respecto al verbalizar lo que el otro apenas sugiere, aunque lo haga de forma muy expresiva y condensada (medios distintos de expresar lo mismo). La enumeración del verso 7 al 11 detalla las *pertenencias* de los hombres, en un doble sentido

material y figurado, pues no se limitan a la identificación con espacios concretos —como la cocina con las mujeres—, sino que abarca cuestiones que afectan al uso del lenguaje y la percepción. La lengua (de los hombres) es «reductora» (v. 9), está limitada y, a su vez, limita (se entiende que al otro, al que no es él; pero también porque, por eso mismo, no puede ir más allá de sí misma, no *innova*), del mismo modo que su «perspectiva» se califica de «hollada» (v. 10), es decir, ambas están marcadas, no son neutras, frente a lo que se suele pensar; no detentan la universalidad pretendida, dejan su huella en todo lo que tocan. A esta lengua y a ellos pertenece también «el chiste sexual» (v. 9), lo que quizás solo haya que leer precisamente como la reducción de la mujer a objeto de deseo, pero desde una óptica más amplia remite a la dialéctica sujeto/objeto y la sempiterna posición de cada sexo en una y otra posición, a la que esos chistes no son ajenos. La lista termina con una síntesis que resume, en definitiva, el meollo de la cuestión: «cierto / poder, risas, el mundo» (vv. 10-11). A diferencia del poema de *caza nocturna*, aquí son los hombres quienes ríen; ejercen «cierto / poder». En realidad, todo empieza y termina en el mismo punto: «el mundo» (vv. 8 y 11), parece que huelga decirlo, es de los hombres (y así, ¿cómo no iban a estar «poseídos de su propia / importancia»?), y ya no solo eso, sino también la forma en que lo percibimos y en que lo expresamos (la lengua). Por algo califica Pilar Yagüe este poema de «reivindicativo y duro» (2009).

¿Y ellas? En sus manos, «contradicciones que sujetan / y asemejan» (vv. 5-6) como esa cocina, «espacio / al que creemos ya no pertenecer» (vv. 6-7). La comunidad entre esas mujeres que, se nos advierte, no poseen «casi nada en común» (v. 4), viene dada por esas contradicciones impuestas y cuasi-inherentes a su condición de género. De Lauretis comprendió que la fuente de dichas contradicciones se localiza en lo que teorizó mediante el uso diferenciado de los términos *woman* y *women*¹²⁸, es decir, en la pugna

¹²⁸ De Lauretis define el primero como «a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary and juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition

entre el constructo sociocultural que establece cómo debe ser una mujer, lo que se espera de ella, y la mujer de carne y hueso, todas y cada una como seres humanos en su singularidad. Todo lo que implica el ideario de la mujer, *woman*, es lo que «sujeta» y limita a las mujeres, *women*, y las «asemeja», como indica el poema que nos ocupa. El objetivo de los trabajos de Teresa de Lauretis consiste precisamente en analizar el funcionamiento de esa interrelación, que nunca se reduce a la simple y mecánica imitación total del modelo, ni es idéntica en todas las culturas y sociedades (1984: 5-6); en sus palabras, «what happens, I will ask, when woman serves as the looking-glass held up to women?» (1984: 6-7).

Ninguno de estos poemas da concreción a sus figurantes fuera de su identificación como hombres y mujeres; de hecho, ni siquiera se presentan en esos términos, sino que bastan los pronombres personales de tercera persona plural y la concordancia gramatical. Y no se trata únicamente de incidir en la banalidad (en un sentido de ordinario, común) de las escenas descritas y generalizarlas, hacerlas reconocibles, sino de evidenciar que lo relevante aquí es la marca del género (en el caso de las mujeres, en los términos que acabamos de exponer), de modo que los nombres propios y demás precisiones sobran.

Pero ninguno de los dos poemas termina ahí. La tercera estrofa de «acodados en la barra» está conformada por un único verso, «la noche mide las cosas» (v. 13): como apunta Raquel Medina, «la noche, y su oscuridad, sinónimo de reflexión, de conciencia» (2007: 41). En efecto, la idea de medida otorga a ese momento final del día la categoría de espacio para una cierta clarividencia, la capacidad de examinar «las cosas» de forma distanciada y ponderada.

En el otro poema el yo lírico, que adquiere protagonismo a partir del undécimo verso, pone de manifiesto una nueva contradicción al dirigirse hacia ese mismo mundo que no le pertenece y, sin embargo, «es único

of existence» (1984: 5), y el segundo como «the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain» (1984: 5).

consuelo» (v. 12). Este se identifica con la naturaleza, «campos / y árboles hoy que es mayo, y la savia / estalla verde» (vv. 12-14), el puro contacto material con las cosas. Pero ni siquiera esto, lo que, en principio, creeríamos más despojado de la «percepción hollada» y la «lengua reductora», lo está verdaderamente: «y varón según la lengua, / el mundo que consuela y el que no, / ajenos ambos hoy a mí, que camino / con daño en lo ajeno que la vida deja» (vv. 14-17). Incluso a nivel gramatical, como parece sugerir en el verso 14, el mundo es masculino, y de él forman parte tanto el que supone una fuente de consuelo, integrado por esos campos y esos árboles (en síntesis, por lo natural), como el que recuerda a ese yo lírico —a esa mujer— cuál es su lugar en él. En realidad, siendo estrictos, no habría diferencia entre uno y otro porque la categoría de género está tan infiltrada en la forma de aprehender del mundo que lo alcanza todo, incluso lo que no es producto del hombre, que se encuentra plagado de significados simbólicos definitorios de lo femenino y lo masculino (aunque en la mayoría de los casos hayamos perdido la noción de ello) como la fuerza y la fragilidad, o la potencia y la pasividad; la propia naturaleza, de hecho, se identifica con lo femenino, la maternidad, etc. Quizás esa conciencia los haga «ajenos ambos hoy a mí», agudizando la no pertenencia; quizás también porque la situación recién vivida, lo descrito entre los versos 1 y 11, evidencia la ausencia de transformaciones efectivas y debilita la esperanza de que se vayan a producir. Cómo entender sino el «daño en lo ajeno que la vida deja» (v. 17).

El asunto que abordamos en este epígrafe constituye una preocupación que recorre la obra de García Valdés —no solo poética, sino también ensayística, como ya hemos visto—. No parece arriesgado pensar que esto se deba a que la realidad, como reconoce el sujeto del poema recién comentado de *Y todos estábamos vivos*, no ha evolucionado como se esperaría. Los dos textos anteriores subrayan las todavía existentes marcas de género de los espacios, con la consiguiente separación que continúa confinando a la mujer a lo doméstico tanto en la práctica como en el imaginario y entendido de forma amplia como ámbito de las tareas del

hogar, la maternidad, e incluso la dependencia económica. Pero queda aún otro clásico reducto, la identificación de la mujer como objeto, y muy especialmente, como objeto sexual, que García Valdés aborda en el siguiente poema, inusualmente extenso y narrativo, de la sección «Una certeza de aristas leves» de *Lo solo del animal* (2012a: 43-44):

En la cafetería de unos grandes almacenes, más allá, casi enfrente, dos hombres. En la mesa contigua a la suya, dos mujeres de leves rasgos orientales se disponen a irse, parecen madre e hija. Los dos dirigen al unísono la vista a sus traseros, casi al alcance de la mano. Su mirada, los gestos, las risotadas apenas contenidas traducen inaudibles la lubricidad de las palabras. Ajenas ellas, continúan una conversación que al pasar a mi lado escucho en lengua inglesa. Los ojos de los hombres han seguido el trayecto fijos en el mismo punto. No es seguro que a esto Freud lo llamara fase anal y me pregunto cómo afecta a las mujeres la escena, si sabemos al verla el lugar que ocupamos; nadie al parecer alrededor observa nada. ¿Cómo pueden, pregunto tras hacer relato, cómo pueden hablar así entre sí? — Tal vez por la costumbre porque así lo han expresado y compartido desde chicos—. Ellos también, al volver sus mujeres y una niña del baño, se levantan y salen.

Como en los poemas anteriores, la anécdota resulta perfectamente reconocible. Tenemos un escenario, «la cafetería de unos grandes almacenes» (v. 1), y los involucrados, «dos hombres» (v. 2) sentados muy cerca de «dos mujeres de leves / rasgos orientales» (vv. 3-4) que «parecen / madre e hija» (vv. 4-5). Situadas las piezas en el tablero, el poema desarrolla lo ocurrido en una narración que se interrumpe en el verso 14 para dejar paso a la reflexión del yo lírico a partir de lo contemplado, que abarca los versos 14-22, y concluye finalmente con la salida de escena de todos los personajes (vv. 22-23). El texto incide en el comportamiento de los hombres: «Los dos dirigen / al unísono la vista a sus traseros, casi / al

alcance de la mano», «Los ojos / de los hombres han seguido el trayecto fijos / en el mismo punto». Desconocemos el contenido del intercambio que mantienen, pero podemos imaginar que, en realidad, leerlo sería redundante: de la misma forma que la postura de unos hombres acodados en la barra en el poema de *caza nocturna* expresaba con precisión la conciencia inconsciente de la «propia importancia», aquí «su mirada, los / gestos, las risotadas» (vv. 7-8) lo dicen todo, sin necesidad de calificativos ni explicaciones.

Ante una situación de estas características, el yo lírico pone sobre la mesa lo que no es sino el *quid* de la cuestión que hemos venido desarrollando: «me pregunto / cómo afecta a las mujeres la escena, si sabemos / al verla el lugar que ocupamos» (vv. 15-17). En síntesis, la experiencia como tecnología de género en su máxima —y más burda— expresión, recordando y perpetuando ese «lugar que ocupamos», el de las mujeres como objeto, objeto de deseo (y todo lo que le acompaña). Desde la óptica de esta interrogación, el que las mujeres del poema sean «ajenas» (v. 10) a lo que está ocurriendo en ese preciso instante parece cobrar pleno sentido, más allá de su correspondencia estricta con los hechos narrados. Tanto esta como la siguiente pregunta pueden resultar sorprendentes por la claridad —cuando menos, aparente— en la transmisión del motivo, acompañada de una sintaxis narrativa relativamente poco frecuente en García Valdés si bien, por lo general, no tan accesible como parece serlo aquí. No pretendo afirmar que la elaboración formal de la poesía de esta autora sea incompatible con la manifestación de posturas críticas a nivel social, político o cultural; de hecho, los poemas que hemos ido viendo en esta sección demuestran todo lo contrario. Lo extraño es la más bien convencional legibilidad de este texto —insisto, por lo menos de entrada—, la disposición de la anécdota cual relato con su principio y su fin, sin apenas depuración, que casi hace que todo comentario sobre. Compárese la construcción fragmentada del poema de *caza nocturna* con el carácter casi prosístico de este: aunque el mensaje pueda ser el mismo, las similitudes entre ambos textos empiezan y terminan ahí. Además, a lo puramente

formal hay que añadir la formulación del tema en esas preguntas tan insólitamente directas, si bien complejas y de difícil respuesta, sin lugar a interpretaciones ambiguas, que plantean por enésima vez aspectos muy manidos, que conocemos de sobra (o deberíamos, pero quizá no sea así, como parece sugerir el planteamiento de la propia pregunta), pero con la vigencia de lo irresoluto. Lo que expresan no es tanto ingenuidad como incredulidad ante el hecho de que nada haya cambiado.

Y es que «nadie / al parecer alrededor observa nada» (vv. 17-18) porque no hay nada que llame la atención —o no es lo suficientemente importante como para advertirlo—, del mismo modo que la retorcida estrategia de Nastagio en el cuento de Boccaccio se narra con toda naturalidad. La anécdota referida desempeña la misma función que la revelación que Woolf describe al inicio de *A Room of One's Own*, y aún con más virulencia y violencia que esta, pues incide en la dimensión explícitamente sexual de la opresión. Ambas están separadas por poco menos que un siglo de distancia, pero se demuestran ligadas en una problemática muy similar: los tiempos no han cambiado tanto, y la normalidad sigue siendo escandalosamente anormal.

Estos tres poemas muestran de qué forma las experiencias cotidianas funcionan también como tecnologías de género al indicar qué lugar, tanto literal como simbólico, corresponde a las mujeres. Del primero al último, la lección se va haciendo más clara y sangrante. La contemplación de escenas como las que describen ejerce la doble función de producción —ya más bien perpetuación— de significado y tenaz recordatorio: los poemas se encargan de ponerlo en evidencia. En realidad, todos los textos que hemos analizado en este apartado demuestran que García Valdés lleva muchos años haciéndose la misma pregunta, para la que seguramente no haya una respuesta única, pero sí algo claro: el día a día, la literatura, las obras de arte, no son inofensivas, recuerdan constantemente «el lugar que ocupamos».

Una crítica radical de la literatura, feminista en su impulso, tomaría la obra, ante todo, como un indicio de cómo vivimos y hemos vivido, cómo se nos ha

inducido a imaginarnos a nosotras mismas, cómo el lenguaje nos ha atrapado, al mismo tiempo que nos ha liberado, cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina, y cómo podemos comenzar a vez y a nombrar —y, por lo tanto, a vivir— de nuevo (Adrienne Rich en Showalter 1999: 78-79).

Lo cierto es que los poemas de esta sección exploran la problemática de género de una forma abiertamente explícita, es decir, se podrían adscribir sin ninguna duda a la temática homónima. No obstante, como la propia García Valdés ha advertido (y ya lo comprobamos en la primera parte de este apartado), el compromiso feminista de las poetisas no se manifiesta únicamente de este modo tan directo, tomándolo como un motivo más. De hecho, se podría considerar que abordarlo de esta forma acabaría por encerrar de nuevo a las escritoras en un gueto específico, genéricamente marcado y limitado en su propio afán reivindicativo. Este paso, que demuestra lo que ocurre cuando una mujer, consciente de su «historia genérica», deviene sujeto, es absolutamente necesario, pero no se queda ahí (sin menospreciar lo que esta tarea conlleva). No hace falta decir que García Valdés no se deja condicionar por lo que se espera de una poetisa (y utilizo esta palabra aquí con toda intención). Su trabajo no solo va a la contra de una lengua *masculina*, tampoco de una lengua *poética*, sino que necesariamente lo aúna todo en el lenguaje, sin calificativos, o con todos a la una y al mismo tiempo. Dicho de otra forma, asume la responsabilidad de abordar la lengua desde todos los flancos, intentando llevarla más allá de los márgenes establecidos y autoimpuestos. Su objetivo último, «dar caza a la cosa», constituye una muestra inmejorable de este afán de trascender cualquier límite.

6. PARA «DAR CAZA A LA COSA»

un hablar que valiera por sí (*Del ojo al hueso*)

mirar / lo conocido como signos / que son y ya no son, un
aceite / de estar, representar / su hueco (*Y todos estábamos
vivos*)

La poesía es el lugar del decir, de un lenguaje que, en su afán de precisión, autocrítica y conciencia de sí, no miente. El poema no se acomoda ni se deja llevar: da un paso atrás y observa. Intenta lo imposible: restaurar (pero, ¿alguna vez existió?) el vínculo con lo real. ¿Cómo? El exergo tomado de un poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 215, v. 12), «un hablar que valiera por sí», podría apuntar a ese deseo último. Julián Jiménez Heffernan concibió esa lengua como un «idioma tonal, expresión pura, más próxima al habla que a la escansión diferencial de la escritura. Un idioma natural que sea como la luz carnal, el liquen de la expresión, el habla en su condición más radical e incomprensible» (2004: 313).

Para inevitable preguntarse si, dado que esta escritura busca decir la cosa, lo real, se podría hablar entonces de una poesía realista. Claro que el del realismo es probablemente uno de los asuntos más conflictivos a los que la literatura y la teoría literaria se han enfrentado, pues sus implicaciones trascienden incluso las fronteras de estas disciplinas; al fin y al cabo, la pregunta base, sin la que una definición del realismo no tendría ningún sostén, interroga el concepto de realidad. En cualquier caso, ya hemos comprobado las dificultades —la imposibilidad— a las que el poema se enfrenta en su deseo de lo real, la barrera que el lenguaje mismo es. Con todo, no queda otra opción que luchar contra él, desde él mismo. Así es que, no por casualidad, en un intento de esbozar posibles estrategias para «dar caza a la cosa» encontraremos confluencias con algunas de las figuras de lo neutro expuestas por Barthes en su curso homónimo. También han resultado

fundamentales las esclarecedoras notas de Miguel Casado en «Sobre símbolo y analogía en la poesía actual» y su esbozo de estrategias para una «recuperación de realidad» (2018: 194).

6.1. ¿Realismo de intensidad?

Le poète est un homme qui fait un effort désespéré / pour atteindre et communiquer la *réalité* des choses. / Les poètes sont les plus grands réalistes (*Baudelaire*, Émile Benveniste)

Es solo en aras de este objetivo primero y fundamental, «decir la cosa», y desde la justificación conceptual expuesta en la introducción a este trabajo (lo real *versus* la realidad), que encuentro aplicable a su propia poética la fórmula que García Valdés adjudica, en su artículo «Pies nocturnos», al *Lenz* de Georg Büchner: «un realismo de la intensidad, de la perturbadora *presencia* de las cosas» (2017b: 22, cursiva de la autora). La sola mención del término *realismo* —una de las palabras clave de la polémica poética de fin de siglo XX en España— exige que nos detengamos, aunque sea brevemente, a discernir qué puede entender García Valdés por el mismo. No en vano, Darío Villanueva da inicio a sus *Teorías del realismo literario* advirtiendo las consabidas «ambigüedades» y «polisemias» del que resulta ser uno de los conceptos más presentes en la literatura y los estudios literarios desde el siglo XIX, así como la multiplicidad de perspectivas necesarias (filosofía, teoría literaria, lingüística, etc.) para abordarlo, pues puede ser entendido como tendencia literaria, como noción teórica o como rasgo constante en toda la literatura, que trasciende épocas (véase Villanueva 2004: 27-30).

De hecho, un pequeño fragmento de una de las poéticas de García Valdés nos sume de cabeza en esta cuestión: «considero mi escritura realista, quiero decir *literal*» (2008a: 434, cursiva de la autora). Declaración breve, pero no tan clara inmediatamente como puede parecer a primera vista. Ella misma califica, entonces, su escritura como realista, pero parece evidente que nada tiene que ver con un movimiento o tendencia literaria.

Realismo queda aquí equiparado a literalidad; de hecho, añadirá que concibe su escritura ajena a lecturas metafóricas o simbólicas, aunque admite su posibilidad: «no niego que haya metáforas y expresiones con valor simbólico en mis textos, digo que tiendo a ver, a escribir y leer, desde la literalidad» (en Agudo 2009: 84; García Valdés 2008a: 434, 2014a: 48).¹²⁹ Recuérdense estos versos de un poema de *confía en la gracia* (2020a: 55, vv. 6-7, cursiva mía): «viaje en tren, velocidad alta y destino / seguro, *sin metáfora*, voy y miro». Si enlazamos esta voluntad de literalidad con «la perturbadora presencia de las cosas» de aquel «realismo de intensidad» (2017b: 22), nos encontraríamos con una escritura que se pretende directa, que registra, dice, esa presencia de las cosas, o por lo menos lo intenta, sin subterfugios ni mediaciones, sin sentidos indirectos: una «poétique de la littéralité», como la etiquetó Idoli Castro (2016a: 354). ¿Podemos llamar a eso *realismo*, a sabiendas de la carga que conlleva el término? ¿Son aquí identificables, desde esta perspectiva, realismo y literalidad?

En el estudio antes citado —centrado en la narrativa, y más concretamente en la novela—, Darío Villanueva repasa concienzudamente las distintas concepciones del realismo a lo largo de la historia de la literatura y de los estudios literarios, ligado desde sus inicios a la *mimesis* aristotélica. Para este teórico de la literatura, el problema del realismo es que no se ha tenido en cuenta una parte fundamental del proceso literario, la recepción. Dicho de otra manera, advierte que la pretensión realista del autor no es suficiente (ni determinante) para la categorización de un texto como tal. Por eso, que García Valdés califique su escritura como realista (independientemente, por ahora, de lo que esto signifique) no implicaría automáticamente que lo sea, como parece obvio señalar. De hecho, Villanueva se sirve de la fenomenología y la pragmática para apostar por un «realismo en acto» (2004: 114) o «realismo intencional» que incorpore la figura del lector como parte indispensable de la concepción de una obra

¹²⁹ Para el Roland Barthes de *Mitologías*, la literalidad se erige en «el arma solitaria de los escritores» (2010: 164), que «puede eliminar el artificio a la metáfora poética, puede revelarla como la fulguración de una verdad, conquistada sobre la continua náusea del lenguaje» (2010: 164).

como realista: «el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere» (2004: 126). De este modo quedarían superadas otras nociones de realismo insuficientes, como la genética y la formal, y las falacias en las que se sustentan: la primera, por su parte, cree poder reflejar la realidad en el texto depositando toda la confianza en la capacidad del autor para ello, y la segunda hace de la obra un mundo o realidad otra y autónoma, construida absolutamente al margen de la realidad externa.

Ahora bien, Villanueva (2004: 173-175) no resta al texto la importancia que tiene; de hecho, asegura que toda obra realista contiene un «lector implícito no representado» (2004: 175), prefigurado mediante recursos y técnicas que orientan la lectura en esa clave: las descripciones detalladas, así como la precisión geográfica y temporal (el uso de topónimos, por ejemplo), son herramientas útiles para suscitar un efecto de realidad (véase 2004: 183-186). Por otra parte, ya hemos comprobado cómo, según ella reconoce, García Valdés no piensa en la recepción de lo que escribe, pues lo hace desde una fidelidad hacia sí misma, y es precisamente por eso por lo que sus poemas conseguirían encontrar lectores que sintonicen. En cualquier caso y aunque, quizás, el realismo intencional de Villanueva podría encontrar aplicación en la poesía de García Valdés, no es tanto esa perspectiva la que me interesa ahora. En todo caso se podría decir, quizás, que es esa intención de dar caza a la cosa lo que configura su lector implícito, o lo que es lo mismo, los trazos textuales en los que se erige y toma forma su literalidad.

Por otra parte, hay en García Valdés, como vengo demostrando, una conciencia crítica reticente a errores de bulto. El objetivo último del realismo genético consistiría en la identificación directa entre palabra y objeto, en lo que Hayek denominó «falacia del realismo conceptual» (2004: 51), que Villanueva vincula con el *Tractatus* wittgensteiniano y «una semántica de corte neopositivista, influida por el cientifismo que cree en la existencia cierta de una verdad objetiva y de un mundo compacto e

indiscutible» (2004: 52). Como ya hemos visto, precisamente en la estela de Wittgenstein y su otra gran obra, las *Investigaciones filosóficas* —aunque aún retrotraíble al *Crátilo* platónico— García Valdés es plenamente consciente de la fractura existente entre palabra y objeto designado, un aspecto que ha de ser, por fuerza, del todo determinante a la hora de concebir su escritura como literal o realista.

Aunque aplicado aquí al arte español del siglo XVII, y a sabiendas de las especificidades que acarrea esta disciplina, el siguiente comentario extraído de un artículo de García Valdés encierra una postura clara respecto a los problemas que plantea la mil veces debatida noción de realismo, y resulta perfectamente aplicable al campo de la escritura. De hecho, quizás todo este asunto se perciba con más claridad desde una óptica plástica:

Es difícil sustraerse a ese poder, hay que reprimir el impulso de decir: ahí están, así es *como son* las cosas, quién puede negarlo. Difícil pensar que todo realismo es relativo y que viene determinado por el sistema de representación habitual de una cultura en un tiempo dado. Solemos omitir, al pensar el realismo, un marco de referencia, y lo omitimos porque ese marco de referencia es el que ha predominado por amplio tiempo en nuestra cultura y ha llegado a parecernos universal, estando dentro de él, no lo sentimos. Que una pintura se parezca al *natural* sólo quiere decir que se parece al modo en que en nuestra tradición ha solido pintarse *el natural*. Problemas de la *mimesis* y de la representación. Fantasmagorías (García Valdés 1999b: 40, cursivas de la autora).

En líneas generales, al hablar de pintura realista se identifica lo plasmado en el lienzo con la convención de un realismo pictórico, y a su vez, con la percepción de la realidad comúnmente establecida. Cuánto más se asimilen, de más realista se calificará la obra, hasta llegar incluso a la asombrosa reproducción cuasi fotográfica del hiperrealismo. De ahí que García Valdés reconozca la dificultad de salir de esos parámetros: lo que vemos enmarcado remite de modo tan directo a lo que tenemos día tras día ante nuestros ojos que parecería un disparate decir lo contrario o darle otro nombre. Y sin embargo, ya solo el que distingamos un hiperrealismo pone en evidencia que, al utilizar el término *realismo*, podemos aludir a muy diversas obras, de épocas y rasgos de lo más dispar, desde el realismo

decimonónico, pasando por el realismo naturalista, el realismo socialista o soviético, el nuevo realismo o el realismo mágico asociado a la Scuola Romana, entre otros, a lo que se podrían incluso sumar incluso etiquetas algo más abarcadoras, como la de figuración (frente a la abstracción). Esto debería decirnos algo sobre lo equívoco que puede ser, en el fondo, un concepto tan manido.

La clave reside en ese «marco de referencia» sobre el que la poeta llama la atención en su ensayo, en la convención de la que todo realismo o idea de mimesis parten, aunque quizás cueste más advertirlo en las artes plásticas, por la inmediatez de lo visual, que en la literatura y la poesía. En consecuencia, toda mimesis tiene más de «ilusión» que de «correspondencia» o «reproducción» (Villanueva 2004: 72). Como muy bien desgrana Menachem Brinker, «la impresión o efecto realista depende de las convenciones artísticas empleadas (la forma), de las expectativas y hábitos de la audiencia (la recepción) y de sus creencias sobre la porción de realidad representada (la visión [sic] del mundo o ideología)» (citado en Villanueva 2004: 73). Pero si sobre algo se sostiene dicho marco o «efecto de realidad» buscado es sobre eso último, esto es, sobre una determinada idea de lo que la realidad sea, y como tal, no es sino un constructo, si bien naturalizado y universalizado —convertido en *doxa*, que diría Barthes—, a partir del cual, a su vez, se determina lo que es realista y lo que no lo es. Por lo tanto, no se trata únicamente de que el realismo sea una convención, sino que ya lo es la idea de la realidad sobre la que se asienta.

Villanueva demuestra ser perfectamente consciente de esta tesitura al señalar el carácter *fabricado* de la realidad, que «no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino por el contrario en una construcción de conciencia tanto individual como colectiva» (2004: 61), de modo que «lo que la ficción realista presenta como un cuerpo u objeto real es ya réplica de un modelo articulado por los códigos y convenciones artísticas» (2004: 75). Pero esta asunción, en la que apenas se detiene una vez reconocida y sobre la que se asienta su propuesta, no es algo que García Valdés pueda pasar por alto, sino que se encuentra, como venimos viendo, en el centro de sus

preocupaciones poéticas. Si retomamos la distinción sugerida más arriba entre «lo real» y «la realidad», convendremos que lo que le interesa no es esa realidad construida, lingüística, sino lo real que permanece oculto y al que se puede acceder en contadas ocasiones (mediante la fascinación). Por ello, la noción de realismo aplicable a la poética garcíavaldesiana ha de contar necesariamente con esta dualidad en el eje de su funcionamiento: su realismo no apunta a la realidad, sino a lo real, o en todo caso, lidia muy conscientemente con la brecha entre la realidad y lo real.

En consecuencia, no tendrá por qué cumplir con los rasgos que caractericen a un realismo convencionalmente entendido, en la medida en que la experiencia de lo real a la que se debe es del todo inaudita. Villanueva aborda también la poesía en su estudio, aunque advierte que deja al margen, como Susana Reisz, los poemas considerados «herméticos» o «absurdos», «que no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no mimetizan, no representan, no remiten a ningún esquema conceptual de organización de complejos de experiencias» (Reisz en Villanueva 2004: 194). Pero si lo real que se pretende llevar al poema no es la convención en la que tiende a sostenerse el realismo, ¿cómo decidir qué es o qué no es realista, qué pretende ser mimético y qué no? Miguel Casado pone en el centro de la reflexión poética contemporánea la noción de realidad que, críticamente asumida, solo puede conducir a reconocer que el punto de partida era erróneo, que «hay que empezar otra vez, apenas de nada, de unos harapos, como Benjamin ya vio» (2002: 76), y por tanto, hace del debate en torno al realismo una preocupación, sino impertinente, mal enfocada. Así, explica cómo, mientras que los realistas del siglo XIX trajeron el reconocimiento de lo problemático del concepto de realidad,

los realismos ortodoxos posteriores obvian ese proceso y se proponen —con la conservación de la etiqueta— «evitar la cuestión de la realidad, implicada en la cuestión del arte», al querer darla por supuesta. Si el problema central de la escritura hoy es el de la *realidad*, [...] lo es ante la pregunta de cómo busca la realidad una poética que no puede ser representativa ni referencial como punto de partida (2007: 21, cursiva del autor).

Se trata, como apuntaba más arriba, de no pasar por alto «la cuestión de la realidad» y de, conscientes de todo lo que arrastra consigo, plantear el modo en que esta se pueda llevar al poema, que no puede coincidir con el resultado de la ingenuidad de aquellos «realismos ortodoxos». Es más, considera que a menudo, y como consecuencia, este descubrimiento no frustra el anhelo de lo real, sino que, por el contrario, lo potencia, y surge así «una poética de la falta, del hueco, de lo ausente, de lo abierto, que no es sino un acendrase del deseo de realidad y del conocimiento que la propia poesía tiene en su carácter forzosamente inacabado» (2007: 21). En este sentido, la escritura literal de García Valdés quizás se acerque más a estos postulados y a los de Jorge Riechmann en su artículo «Por un realismo de indagación», publicado en el número 13 de *El signo del gorrión*:

Realismo, para mí, se definirá en términos sobre todo negativos. Caracteriza al realista su *voluntad de no excluir* (no excluir lo discordante, lo incómodo, lo atípico, lo que no encaja en nuestros idealizados órdenes preconcebidos); su afán de resistir cuanto sea posible contra los procesos (vital y pragmáticamente necesarios) de simplificación y tipificación de la realidad; su deseo de atender a las voces soterradas, reprimidas, intempestivas que de repente horadan nuestra realidad previamente constituida (1997: 49, cursiva del autor).

Un realismo reflexivo, indagatorio, ha de mostrarse siempre abierto a lo inaudito de lo real y no cegarse en «nuestros idealizados órdenes preconcebidos», las «fantasmagorías» (1999b: 40) contra las que García Valdés opone una fuerte conciencia crítica. De aquellas parten ingenuamente, y con frecuencia, los defensores o practicantes de los realismos más hegemónicos, es decir, de lo que hemos establecido como «realidad» como punto de referencia y los mecanismos asociados a su reproducción en la literatura. Por decirlo de otra manera, si se maneja una idea apromblemática de realidad, tampoco la mimesis que se plantee a partir de ella ofrecerá resistencia alguna. Por la contra, quien sea consciente de la naturaleza opaca de esa realidad y de la existencia de un real virgen e incógnito manejará una noción de realismo completamente distinta y, de seguro, bastante más cautelosa. Se trata de una doble problemática: no el que haya un marco de referencia, sino no saber de su existencia, y segundo,

cuál sea el sustento de ese marco. Pero el primer paso es tener conciencia de todo ello.

García Valdés, perfectamente consciente de toda esta coyuntura, ha de hacer un uso crítico del término, alejado de lo que se ha calificado, de forma muy general, como poesía realista (o figurativa) en la historiografía literaria española de finales de siglo XX. De hecho, en un texto sobre el «estado de las poesías» leído en los Encuentros en Verines de 1998, critica a la «conservadora» poesía de la experiencia, entre otros rasgos, su exigencia de «verosimilitud» (1998b). Sobra decir que, como las de realismo y mimesis, la noción de verosimilitud entra de lleno en toda esta cuestión, puesto que el establecer qué es y qué no es verosímil dependerá de la visión de lo que la realidad sea o pueda ser, de modo que no puede mantenerse como un concepto estable.

Se puede concluir, a la vista de lo expuesto y como seguiremos comprobando, que ninguna relación guarda la escritura «realista», «literal», de García Valdés con un realismo chato, irreflexivo e ingenuo, como han advertido Pedro Provencio (2005), José Luis Fernández Castillo (2016) o Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama (2020: 33), por mencionar solo a algunos.¹³⁰ De hecho, Ismael Ramos (2016: 29-33) habla de un realismo desconfiado propiamente posmoderno —en el que encuentra la dimensión social de esta poesía (2016: 36)—, mientras que Mora y Lama se retrotraen a «la filosofía nietzscheana de la sospecha» y le atribuyen «una visión empirista *à l'anglaise*» (2020: 33). Precisamente en la línea de lo que vengo exponiendo, Fernández Castillo (2016: 270-272) considera que la concepción de la realidad que muestra la poesía de Olvido García Valdés nada tiene que ver la limitada por un estrecho racionalismo que caracterizaría a la poesía de la experiencia: por eso la inscribe, junto con otros poetas, en las «contrapolíticas del realismo» (2016: 272), en expresión acuñada por Jenaro Talens.

¹³⁰ No son los únicos en aplicar el término «realismo» a la poesía de García Valdés: véase Trueba (2010: 332).

L'écriture de García Valdés cherche plutôt à rompre avec tout principe imitatif. Chez García Valdés, le poème ne copie pas un domaine préétabli de l'expérience du réel; tout autrement, le texte construit, génère ou organise une expérience exploratoire des singularités du réel, sans pour autant en déterminer entièrement le sens ultime (2016: 271).

Más adelante, este autor insiste en que esta forma de entender el realismo pone en jaque la noción misma de realismo y de un sentido claro, fijo y delimitado (2016: 274, 276-277), en la medida en que, al rechazar la enésima imitación de la convencional realidad por una mayor atención a la materialidad, singularidad y excepcionalidad de las cosas y las experiencias vividas, consigue poner en cuestión la ficción que, hasta el momento, constituía todo realismo. Con todo, quizás se podría no tanto descartar la mimesis o «cualquier principio imitativo» por completo, sino, como apunta Virginia Trueba, no caer en lo que Derrida bautizó como *mimétologisme*, formas de representar la realidad basadas en una «mimesis ingénue» (2016: 606). En otras palabras, el impulso de llevar la cosa al poema y la fidelidad a lo real que exige quizás sí pueda ser calificado como mimético, pero como resulta evidente, no puede identificarse en esta poesía con una fantasmagoría sostenida en una convención de raigambre aristotélica. Si García Valdés pretende, en cierto modo, una mimesis, no será tanto una mimesis obstinada en el reflejo objetivo de la realidad (una objetividad que es absurdo plantear), sino fiel a una experiencia, a menudo una experiencia de aproximación insólita a lo real.

No es de extrañar, entonces, que García Valdés afirme que «el arte [...] sólo puede ser apariencia, sólo en *irrealización* consiste, aunque con ello logre, paradójicamente, el mayor efecto de realidad» (1999b: 40, cursiva de la autora); resuena aquí el célebre y esclarecedor ensayo de Barthes «El efecto de realidad» (2021: 211-221). Es una afirmación muy importante porque, aunque parece entrar en conflicto con su deseo de lo real, demuestra ser consciente de los límites del arte (entendiendo que en él incluye también la escritura) y, por tanto, los límites de sus propias aspiraciones como poeta. Ya Amelia Gamoneda había advertido que, a pesar del «deseo de experiencia de la realidad sin mediación simbólica» (2016:

90) que anhela esta escritura, no le queda otra que reflejar reflexivamente la ineludible transformación de realidad objetiva en realidad subjetiva que acomete: «toca y no toca el lenguaje poético la realidad objetiva del día, pues en el mismo contacto la realidad se ausenta y deviene subjetiva: todo tacto de lenguaje la interioriza» (2016: 85). Encajar esta convicción en el artificio, en la intervención, con la aspiración a «dar caza a la cosa» se antoja, entonces, del todo imposible. También Erik González advirtió esta paradoja:

Si en la poesía de Olvido García Valdés la palabra está empleada en su dimensión más literal para nombrar directamente lo exterior al lenguaje, también es cierto que en el límite de esta empresa esa exterioridad aparece como algo que excede al lenguaje mismo (González 2021).

Y aun así, se escribe en esa tensión, con la confianza en la capacidad del poema de decir lo real.

6.2. Presentar lo real

¿Cómo ha de ser una escritura literal conocedora de la problemática recién descrita? Barthes, que se planteó el dilema que orienta este trabajo — esto es, ¿cómo conseguir llevar lo real (experimentado en el *satori*) al texto?—, osciló a lo largo de su trayectoria entre dos modelos distintos, según explica Bernard Comment en su *Roland Barthes, vers le neutre* (véase 1991: 139-162):¹³¹ ya se decante por la notación o por la denotación, ambas apuntan al mismo objetivo, «une (dé)notation du présent, de l'accident» (1991: 162) en donde tendría lugar la confluencia ideal de lo posible neutro, en sendos niveles de experiencia y escritura. En otras palabras, entiende que la posibilidad de trasladar al texto la inmediatez del instante pasa necesariamente no solo por una fuerte conciencia lingüística, sino por un impertérrito trabajo que despoje el lenguaje de rémoras significativas hasta el punto de que el significante, o bien se ligue a un

¹³¹ Véase especialmente el apartado «Virevoltes: semiosis ou mimesis (Sollers/Robbe-Grillet)» (Comment 1991: 139-151).

significado única y verdaderamente denotativo (*semiosis*), o bien remita directamente al referente (*mimesis*) —«le mot *est l'objet*» (1991: 142, cursiva del autor)—. La mimesis vuelve a entrar en escena y, como no podría ser de otra manera, tampoco tiene nada de ingenua en la propuesta barthesiana.

En el primer caso, el escritor se enfrenta fundamentalmente (aunque no solo) a la dimensión connotativa del significado —lo que Comment sintetiza como el problema del «sens ajouté» (véase 1991: 44-46, 151)—, pero también incluso con el paradójico resultado de que, entonces, la denotación adquiriera un rango de legitimidad y exclusividad. No obstante, Barthes es precisamente conocido por su antipatía hacia la crítica (académica) monolítica y por su carácter favorable a la pluralidad, a la apertura permanente e inagotable del texto (véase Comment 1991: 158-162). Además, ese dogmatismo denotativo se diluiría en su aplicación al instante y su singularidad. Sin embargo, en el modelo mimético el objetivo es, si cabe, más ambicioso, pues se trataría de perseguir un lenguaje completamente libre del elemento *significado* (¿¡!?): «il recherche une écriture mesurée, selon une première forme qu'on pourrait dire *notative*, en cela qu'elle opère la saisie du monde dans son "ainsité", par le congé donné à toute signification, à tout investissement symbolique ou psychologique» (1991: 152, cursiva del autor). En el modelo de la mimesis, los objetos «apparaissent dans leur “être-là” et non dans leur “être quelque chose”» (1991: 153). El objetivo se mantiene, independientemente del camino escogido entre los dos descritos: se trata de decir las cosas en sí mismas, sin añadidos de ninguna clase (véase Comment 1991: 155).

A una conclusión semejante llegaron Virginia Trueba —«se trata, como las antiguas piezas de oro, de que la palabra sea, en realidad, aquello que significa» (2007: 146)— e Idoli Castro —«il ne s'agit aucunement d'une démarche interprétative mais bien de prendre au pied de la lettre le rapport du langage au monde, dans sa fonction déictique» (2016a: 354)—, ya en relación con la poesía de García Valdés. Objetivo utópico por excelencia, que las palabras abandonen el signo para fundirse con el objeto al que

aluden como si no hubiese ya distancia entre ambos, que se desprendan ya no solo de siglos y siglos de sentidos adheridos, sino incluso de su mismo significado, y nada las separe de su referente en lo real.

Cabría pensar que el extremo opuesto al afán metafísico de transferir sentido a las cosas sería abrir un texto a la presencia directa de la materia, hacerlo permeable a aquello que —parafraseando la conocida sentencia de Wittgenstein— solo es posible *mostrar*, aunque nunca pueda ser dicho; o, de otro modo, tratando de superar una imposibilidad constitutiva del lenguaje (Casado 2018: 201, cursiva del autor).

Así, por ejemplo, en el siguiente poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 217), donde la mera articulación de ciertos nombres activa una imagen vívida, casi presencia:

Cuento con el tiempo. Digo *ardilla y caballo*
y *pardo mirlo* y veo su cola, el ruido
de sus casos, su firma anaranjada, veo
a la niña que se aúpa a la fuente, veo
la que habla sola, el color
de sus medias la delata, pienso: cera
e insectos, demorada
observación de los líquenes, traen
de la noche su verde mortal.

Quizás en un sentido próximo a este haya calificado Amelia Gamoneda el lenguaje poético de García Valdés como «directo», pues «se acerca a las cosas del mundo sin circunloquio» (2016: 86), y lo hace simplemente nombrando, librándose incluso del obstáculo que, desde esta perspectiva, resultarían ser también los artículos: así, los sustantivos consiguen ser «más cuerpo y menos noción» (2016: 87), libres de una muleta que se interpone entre ellos y sus referentes. En definitiva, tomando prestadas unas palabras de Virginia Trueba (2016: 606), el objetivo no es ya *representar* la realidad —fórmula quizás aplicable a un realismo de corte convencional—, sino *presentar* las cosas, con todo lo que ello lleva implícito: presentar, mostrar, poner ante nuestros ojos, sin añadir ni transformar nada (o, cuando menos, lo mínimo posible).

La escritura se esfuerza en cumplir con esta ambición, a la que apunta desde estrategias varias que, a menudo, operan en conjunto: por un lado, prestar atención a lo que pasa por alto o se da por sentado, a lo tangible y aprehensible en su condición de realidad innegable. Por otro lado, labrar un lenguaje que, yendo en contra de sí mismo, diga, ni más ni menos. En definitiva, trabajar una lengua poética propia y precisa, depurada, que, sin rodeos ni distracciones, ofrezca un pedazo de lo real.

Me parece que hay una clara conexión entre esta intención declarada por parte de García Valdés de «dar caza a la cosa» y el que varios autores y autoras hayan calificado su poesía de realista, materialista o fenomenológica, y que hayan identificado su propensión a fijar la mirada en los objetos y a demorarse en las manifestaciones más aparentemente prescindibles de lo real, «une nécessité d'être attentif au singulier et au concret» (Trueba 2016: 605). La poeta lo tiene claro: «los poemas arraigan en lo concreto, en lo material, en la percepción» (García Valdés en Villalba 2012). También Miguel Casado apunta a lo tangible del afuera como una forma de traer la realidad al poema: «el papel de lo exterior, del mundo físico, incluso más allá de la relación de referencia. El papel de lo exterior, de lo visible literal, como para hacer sentir el suelo de la vida» (2018: 204).

José Luis Fernández Castillo contextualizó «la materialidad radical del mundo» (Jiménez Heffernan 2004: 313) en que también él inscribe la poesía de García Valdés en las coordenadas resultantes de un «clima de inmanencia y materialismo» (2015: 22) en el que se inscribe de lleno la modernidad artística y del que obras como esta serían herederas. De ahí que, por un lado, se la vincule con la fenomenología (Fernández Castillo 2016: 279; Ramos 2016: 32) y, por otro, se conciba como antiplatónica (Trueba 2007: 147; Fernández Castillo 2015: 20), en tanto que, apegada a lo matérico, huiría de la abstracción para «hablar *desde* la vida» (Trueba 2007: 147, cursiva de la autora), llegando incluso a transmitir «la sensación novedosa de que el mundo habla» (2007: 154). Esta idea ya la había delineado Pedro Provencio en un breve ensayo de 2005, en el que, además, se apresura a desmarcarla de cualquier identificación con un realismo convencionalmente entendido:

Es una poesía íntimamente materialista, emanada de una materia que hasta este momento no parecía tener voz propia y ya la tiene. Se trata, pues, no de una materia coincidente con el entramado de hechos delimitables por lo que habitualmente se considera realismo, sino de un tejido existencial con tramas y urdimbres variables y esquivas (2005: 110).

Este efecto gracias al que parece que son las cosas mismas la que se expresan se encuentra estrechamente relacionado con el desplazamiento subjetivo del que ya hemos hablado unas páginas más arriba: la ausencia de un sujeto fuerte o su distanciamiento pondría al objeto contemplado en un primer plano. Así lo vio Trueba en su artículo sobre lo neutro en la poesía de García Valdés:

se habla desde diversos centros —siempre en movimiento, siempre en proceso— y, por tanto, desde ninguno. Se habla desde cada una de las realidades convocadas en el poema, como si esas realidades estuvieran dichas por dentro, desde su propio estar ahí, en su mismo lenguaje (2013: 489).

Aún en otro texto, unos años más tarde, vuelve a llamar la atención sobre esa «voz poco marcada (como si esa voz renunciara a una identidad fuerte a favor de *lo expresado*)» (2017: 19, cursiva de la autora). Las cosas adquieren un protagonismo inédito y, en consecuencia, parecería que, como dejó dicho Provencio, en los poemas de García Valdés «la existencia habla de sí misma». Según Juan Barja se trata de una poesía con «carácter de casi material, y material concreto, realizado; [...] de objeto» (2010: 13), «que *coseiza*, que hace cosa» (2010: 16, cursiva del autor). Jordi Doce interpreta esa «cercanía a las cosas» (2010: 65) acometida desde una gran paciencia, «atención puntillosa» y humildad como un modo de «consuelo» o «alivio» frente a lo que se nos escapa, lo que no se puede comprender (2010: 64-65).¹³²

Dentro de esta preferencia por el objeto material, algunos afinan un poco más apuntando a todas aquellas cosas que consideraríamos ínfimas,

¹³² Es imposible no incluir aquí una breve mención a un artículo de García Valdés sobre Tàpies (1998e), en donde la poeta advierte que, aunque pensamos y vemos a través de formas, el efecto conseguido en la pintura del barcelonés es el de la presencia de la pura materia.

banales o insignificantes, que son precisamente las que García Valdés privilegiaría en sus versos. «Se concentra en el mínimo objeto» (2008a: 273), dice uno de ellos, en *Del ojo al hueso*. Por ello, Fernández Castillo le ha aplicado la etiqueta de «poesía de circunstancias», una poesía que se asienta en «des “sujets petits” [...] ou “banals” [...] que le poète doit savoir faire intéressants» (2016: 267) y que vincula directamente con una noción crítica y más dilatada de lo real (véase 2016: 269). Es, al fin y al cabo, lo que ya había destacado Eduardo Milán en su prólogo a *Esa polilla que delante de mí revolotea*: «se está en presencia de una poeta mayor que construye una forma de la elegía a lo menor» (2008: 6). En este sentido, el mismo título de la obra reunida es paradigmático de ese «respeto ante la vida en su más mínima expresión» (Milán 2012: 220).

hubo vida mientras hubo
hormigas, peoncillas sin eje
recorriendo la flor, las hojas,
el tallo de los cardos
venían
de lo añil y lo dulce,
de lo reposado sobre la corola,
antes jugosa y verde, la corola
de espinas

(*Y todos estábamos vivos*,
2008a: 338)

una mosca no es un animal
doméstico pero a veces a fines
de diciembre, si la mosca lleva ahí
un mes o más, bien puede ser
un doméstico animal con su ruidito y
talla breve; se vuelve objeto
de observación si no de afecto, porque
ahí está y su estar quieta o atusarse
con la patita el ala es algo
cercano que persiste

(*Lo solo del animal*, 2012a: 99)

Parece que el poema de *Lo solo del animal*, en su sobriedad y carácter demostrativo, incida precisamente en lo sorprendente de la dimensión que un insecto mínimo y común puede llegar a alcanzar. Cardos, hormigas y moscas copan toda la atención, se convierten en «objeto / de observación si no de afecto» (vv. 6-7). El ojo se demora en el movimiento de estos bichos, el recorrido de unas hormigas por un cardo que ahora intuimos seco («antes jugosa y verde», v. 7), en el vuelo de una mosca, en los sonidos que produce y en sus gestos.

Sea como fuere, la afilada mirada de García Valdés no se dispersa, se aplica con esmero y precisión; «demorada / observación de líquenes»

(2008a: 217, vv. 7-8). Objeto, materia, aparentes nimiedades: interés por lo concreto, en definitiva, donde reside lo real, fascinante en su inmediata impenetrabilidad. Virginia Trueba afirmó que «lo neutro es siempre lo concreto, lo literal» (2013: 493), pues al fin y al cabo la concreción rehúye la homogeneización, manteniéndose siempre definida por su singularidad:

Le réel n'a donc rien à voir avec la *vérité*, dans le sens d'une adéquation à un type d'ordre supérieur mais avec la vie dans sa singularité et sa concrétion, et par là même aussi, cependant, avec son étrangeté, car il n'existe aucun objet de comparaison pour le singulier et le concret, lesquels ne *s'identifient* à rien (Trueba 2016: 606, cursivas de la autora).

Esta autora redefine la equivalencia real = verdad para apostar por la singularidad irreductible, inmune a la generalización y la retórica al no admitir la comparación con nada. Cuando se levanta la película de la generalidad, sale a la luz la extrañeza de las cosas, «une réalité singularisée à travers de fragments d'expérience isolés et hétéroclites» (Fernández Castillo 2016: 274).

Sobre el peligro de la común tendencia a homogeneizar y las resultantes simplificaciones y falsedades que conlleva advierte también Roland Barthes quien, en el inicio de su curso *Lo neutro*, se situó del lado del matiz (2004a: 56), al que consideró como «uno de los instrumentos lingüísticos de la no-arrogancia» (2004a: 186), en la medida en que, cuanto más se precisa y se advierten los detalles presentes en todo lo real, menos se recurre al concepto, engañosamente homogeneizante, y, en definitiva, menos *se miente*. De ahí que la literatura tenga la responsabilidad de ser, a su juicio, un «códice de matices» (2004a: 57), depositaria de todo lo que a los discursos endoxales se les escapa. Enseguida viene a la cabeza un fragmento de un poema de *caza nocturna* (2008a: 205-206) comentado en un apartado anterior, en donde se refiere una estrategia para evitar la sequedad de las palabras, de la lengua gastada:

A veces uso contra ello
nombres de plantas o un color
y matices: naranja, color teja,
rosado, me asusta

el rojo,
el color base; uso
el olor también,
el de las hojas de geranio [...]

Al fin y al cabo, ya comprobamos que la precisión es una preocupación innegociable: «es como se ajusta a lo que tiene que ser» (García Valdés en Marinas 2014: 73). En una escritura en la que prima la economía de medios, la precisión ha de conllevar el uso de las palabras justas. Dicho de otra forma, lo que está en el poema es lo que tiene que estar.

Y en cuanto al poema, es necesaria [...] esa posición de escucha, acompañada de un tipo específico de discernimiento, del modo de precisión que requiere lo poético. Para el poema hay cosas que no son relevantes, y, sin embargo, cuando trabajas un texto está todo ahí, todo lo que ha venido a anotarse confluendo. Hay elementos que distraen, o que llevan las cosas a un terreno que no es donde se decide el asunto. De tal manera que hay que prescindir de todo eso, o al menos yo tiendo a prescindir de ello (García Valdés en Ramón 2010: 72).

En realidad, creo que todos y cada uno de los trazos que definen estos poemas están sujetos, en última instancia, a esa búsqueda de precisión. Con todo, un tópico examen de esta anorexia verbal apuntaría al manejo de la adjetivación. En efecto, los adjetivos que figuran en estos poemas parecen escrupulosamente seleccionados¹³³, no tienen nada de floritura gratuita, sino que siempre están enfocados a referir lo real con fidelidad, tratando de llevarlo al texto con justeza: y es que hay adjetivaciones que parecen «dar caza a la cosa» con una exactitud brillante, como la «alegría fría» de la nutria del poema que abre *Lo solo del animal* (2012a: 15).

Por otra parte, «un adjetivo / impropio» (vv. 8-9), como quizás en «un anillo / infrecuente» (vv. 5-6) (2008a: 118) —y quien dice adjetivo, dice

¹³³ La postura de Barthes frente al adjetivo es ambivalente. En principio, rechaza su potencia reductora y sugiere que, al fin y al cabo, lo neutro es impredicable, aquello de lo que no se puede decir nada porque ya *es*. Ya en *El placer del texto* hablaba de «la tiranía de los adjetivos —que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas» (2007a: 11). Sin embargo, no acaba de condenarlo del todo, pues reconoce que erradicarlo sería «aseptizar hasta la destrucción», «fúnebre» (2004a: 112).

cualquier otra clase de tipo de palabra o construcción—, puede hacer mucho por la desautomatización de una lengua acostumbrada a una plantilla de colocaciones resabidas. En este sentido, resulta muy chocante el efecto que suscitan versos como «los ojos más tristes / en el rostro» (2008a: 77-88, vv. 21-22), «los ojos en las cuencas» (2008a: 140, v. 4) o «es transparente el aire» (2008a: 203, v. 6), que ya mencionamos más arriba a propósito de la extrañeza resultante del descubrimiento de lo real. Esta suerte de redundancia, si es que se la puede llamar así, genera en la lectura una extrañeza muy peculiar, como si, al leer estas afirmaciones, advirtiésemos que lo que dicen es real e intensamente así.

El fragmento de *caza nocturna* recién citado hace hincapié en términos referentes a colores y olores; la luz, tan determinante en lo que se contempla, y la tonalidad del cielo suelen ser minuciosamente referidos: «el gris / perla del cielo» (2012a: 23, vv. 19-20), «luz espaciosa» (2012a: 73-74, v. 2), «la / transparencia de azul atardecer, azul leve / hacia lo blanquecino, no desvaído sino / crecido en más diáfana luz» (2012a: 107-108, vv. 16-19), «luz / ciega de la tierra color topo / o rata, color visión» (2012a: 159, vv. 1-3), «el color índigo y el color lapislázuli / en el cielo volviendo de Ecuador» (2020a: 43, vv. 1-2), y un largo etcétera. No se trata únicamente de dar con un adjetivo adecuado, sino de aportar los matices necesarios, la sutileza de la gradación (Barthes 2004a: 262): encontramos más ejemplos en «heliófoba, tu color / ceniciento, casi ya plateado» (2008a: 133, vv. 8-9), «se llama / verderón al que es verde amarillento» (2012a: 45, vv. 3-4), o un animal que «erizado sería si no fuera / sucio e hirsuto» (2012a: 161, vv. 3-4).

Una paloma tiene
la cara interna de las alas
amarilla,
amarillo de azufre
o amarillo limón, según la luz;
por fuera es sólo gris, como las otras.
Viene volando
de la casa de enfrente
hasta el tejado de la nuestra.
Suelo verla en el borde

caminando despacio,
después se echa a volar y viene;
el viento le infla aún más
el pecho, tiene aire de águila
en alguna postura.
Su pareja es muy clara, casi blanca.

(*ella, los pájaros*, 2008a: 84)

Cuando José Luis Fernández Castillo explora el interés de la poeta por lo animal, toma este poema precisamente como ejemplo de la melancólica «parálisis contemplativa» (2018: 272) de la que Walter Benjamin habla en *El origen del drama barroco en alemán*, asimilable a la fascinación en lo que a pérdida del yo en lo contemplado se refiere: «en el poema descriptivo sucede, ciertamente, una suerte de vaciamiento de la subjetividad en un exterior que ocupa y posee la totalidad de la mirada» (2018: 273). Parece evidente que no estamos ante una abstracción ni una especie de paradigma, sino «una paloma» (v. 1) tanto en su singularidad y concreción materiales como en su *aquí* y *ahora*, sin intención o necesidad de lecturas simbólicas (véase Fernández Castillo 2018: 271-273, Sánchez Moreiras 2009: 143). En efecto, es innegable la cualidad visual y particularmente demorada de este poema, que Fernández Castillo asimila a la «vocación hacia la ecfrasis» (2018: 271) de esta poeta. Una paloma capta la atención de alguien que describe su color y sus movimientos con una minuciosidad notable, pero sin exceso. Se advierte su traslado de una casa a otra, sus pasos por el borde del tejado, pero sobre todo, el papel determinante de la luz en la tonalidad de amarillo que tiñe el interior de las alas del pájaro —«la cara interna de las alas / amarilla, / amarillo de azufre / o amarillo limón, según la luz» (vv. 2-5)—.

6.2.1. Suspensión del sentido

Parece difícil que, tras leer «Una paloma tiene», nos inclinemos por atribuirle alguna clase de *mensaje* oculto: cualquier interpretación queda en cuarentena, reticente ante un lenguaje que parece limitarse a constatar un hecho. Podría aplicársele un fragmento de *ella, los pájaros* citado ya más

arriba: «No significa nada, / tampoco la casa bajo la lluvia / significa nada, ni el lento / deterioro, / pero todo es extraño / como pájaros» (2008a: 74-75). ¿Acaso no sintetizan estos versos la poética garcíavaldesiana de la literalidad?, una literalidad que no puede sino provocar la extrañeza de las cosas que están ahí por sí mismas, en las que no hay que buscar significado alguno.

En las cosas no hay sentido: toda utilidad o sentido se les transfiere desde la esfera de los discursos. Entonces la escritura trata de ser también así: detener las transferencias de sentido a las cosas, neutralizar el sentido; y, en el lado de las afirmaciones, los textos se abren a la presencia directa de la materia, se hacen permeables a ese resto de mundo intocado (Casado 2001: 77).

Eso mismo indican unos versos de «El curso del río», de Miguel Casado, en su libro significativamente titulado *Inventario* (1987: 9-30). Dividido en diez partes, este largo y sobrio poema (o sección) sostiene, en la décima y última de todas ellas, una negativa al sentido simbólico hermanada con la de García Valdés: «Estos hechos de la tierra / y la corriente no son, sin embargo, / los símbolos de nada» (1987: 29). Claro que no ha de ser casualidad que este poeta haya dedicado algunos de sus trabajos a hablar de la pérdida y deseo de realidad rastreables en la poesía contemporánea.

En «El efecto de realidad», apuntaba Barthes que «la “representación” pura y simple de la “realidad”, la relación desnuda de “lo que es” (o ha sido) aparece de esa manera como una resistencia al sentido» (2021: 218). Estamos ante lo que quizás sea, para el estudioso francés, la manifestación definitiva de lo neutro en el terreno de lo literario, a donde todas las figuras aplicables a la escritura conducen en última instancia. «En términos radicales: no hay otra salida a la arrogancia que la suspensión de la interpretación, del sentido» (2004a: 215). Por supuesto, no son infrecuentes en la bibliografía sobre García Valdés las referencias a un sentido inconcluso, en crisis (véase Canteli 2008: 181; Favela 2019; Fernández Castillo 2016: 276-277; Trueba 2010: 327, 336), o incluso al poema como horizonte inalcanzable (Trueba 2007: 148; recuérdese el «animal poema» de Amelia Gamoneda), como proceso más que resultado (Trueba 2010: 326),

la actitud intenta entablar diálogo ¿se oye
algún sonido?

*diosa del cielo nocturno era
pájaro pectoral protector
alma que transita redonda
hacia la sombra que crece)*

objeto

invisible, manos una sobre otra y aquí alguien
que piensa
yo deshojaré mis huesos

El funcionamiento de este poema de *Lo solo del animal* (2012a: 51-52) es radicalmente diferente al de los anteriores; incluso la disposición de los versos en la página es muy distinta. Partimos de una dedicatoria a Fernando Urdiales, fundador de la compañía Teatro Corsario, que se puede ligar con las alusiones a Valladolid (la calle Teresa Gil desemboca en la plaza de la Fuente Dorada). Por lo demás, se divide en fragmentos muy medidos, pequeños bloques de versos yuxtapuestos que parecen ajenos entre sí. Hay juegos con la sonoridad de las palabras («quilla, la perrilla», v. 4), rectificación de demostrativos («esa» por «esta», vv. 6 y 7), oraciones inconclusas («qué / hay, qué hay ahí que se pueda», vv. 9-10), preguntas sin respuesta («¿se oye / algún sonido?», vv. 11-12), abruptos encabalgamientos («disforme lo / propio», vv. 2-3), cambios repentinos de contexto y de tipografía (los cuatro versos en cursiva), un único paréntesis de cierre, y una cita final a un poema de *Versión celeste*, traducido por Gerardo Diego.¹³⁴

Aquí y allá, se pueden recuperar algunos retazos de sentido (la formación de uno mismo, entre lo propio y lo heredado o dependiente de la madre; el rechazo a un excesivo sentimentalismo, etc.) que, sin embargo, no proporcionan un amarre suficiente ni alcanzan a tender puentes claros con el resto de componentes del poema. Quizás se podría proponer una lectura metaliteraria: la dificultad, la ausencia de sustento («qué hay ahí que se pueda»), un hermetismo, sin embargo, de afán dialogante («el gesto / la actitud intenta entablar diálogo»); el «objeto / invisible» que el poema da concienzudamente, ocultándolo. Incluso la mención a la rosa, objeto poético

¹³⁴ «Aquel que piensa yo deshojaré mis huesos». El original de Larrea (2003: 96-97), «Attraction du risque», dice: «Celui qui pense j'effeuillerai mes os».

por excelencia, y el rechazo a una emoción desbordada, pueden formar parte de una reflexión sobre la escritura. De esta o de otra manera, el sentido intenta abrirse paso, aun cuando parece imposible; pero quizás no sea tan importante el hecho de que se pueda hacer una interpretación (esa posibilidad *siempre* está ahí) sino el que el propio poema ofrezca trabas (no necesariamente a propósito) para ello.

Se trata de tomar una actitud disponible, no cerril ni predirigida, para que el poema tenga lugar: aceptar la indefinición, la plurisignificación o la ausencia total de cualquier significado o *mensaje*, mucho menos *evidente* (una precaución: las evidencias con frecuencia enmascaran interpretaciones, como muy bien supo Barthes). Sería absurdo pretender que toda lectura funcionase de la misma manera pues, lo sabemos de sobra, la recepción de un poema no depende únicamente de lo que su autora se proponga poner en él. Como ya vimos más arriba, García Valdés se muestra perfectamente consciente de ello cuando, al reivindicar la literalidad de lo que escribe, reconoce que no puede escapar al símbolo, aunque no sea su intención tomarlo como punto de partida.

En conexión con el concepto de poesía de circunstancias con el que describe la poesía de García Valdés, Fernández Castillo advierte asimismo su cercanía con el «environment poem» de Angus Fletcher, construido al margen de retóricas convencionales y simbolismos preestablecidos de modo que el sentido quede en un segundo plano, privilegiando la literalidad de sus componentes:

des textes qui se refusent à des rapports causales clairs, suspendent les hiérarchies entre leur éléments, et résistent à être réduits à une interprétation allégorique et abstraite qui puisse dépasser complètement leur singularité matérielle [...] Il organise ses éléments sans pour autant leur imposer un sens symbolique, donné par la tradition ou explicité par le texte lui-même. De cette manière, prenant de la distance avec une configuration conventionnelle du sens poétique, la littéralité des éléments reste toujours présente, contre tout ordre d'abstraction interprétative (2016: 276).

Si esto es criterio compositivo, convicción poética, es también una clave a tener en cuenta desde la posición receptora: no limitar la lectura a la

búsqueda de un sentido que automáticamente anule otros, o de forma aún más radical, deshacernos (aunque sea momentáneamente) del tipo de lectura que no hace sino buscar un sentido —esa «abstracción interpretativa»— obviando lo que el poema de hecho *dice*, lo que está ahí. Este mismo autor aplicó también la noción barthesiana de «punctum» para describir de qué modo funcionan los elementos que aparecen en el poema, que, más que conducir a interpretaciones metafóricas y simbólicas, remiten a sí mismos, «à leur propre singularité, à leur condition de trace du réel» (2016: 274).

Pero, ¿cómo conseguir, o por lo menos invitar a, que el poema llegue de esta forma? Acabamos de comprobarlo con «entre lo maternal y lo propio crece» (2012a: 51-52): trabajando a fondo desde la lengua misma, dinamitando las acostumbradas derivas poéticas, lectoras y, en definitiva, lingüísticas. Este proceder desestabilizador caracteriza todos sus textos; en *De ir y venir* da una explicación aplicable a sus poemas, y es «la convicción de que el desarrollo de un discurso estructurado (ordenado, jerarquizado) conlleva sus propias trampas, nos lleva por *su* camino» (2009d: 7, cursiva de la autora). La lengua, los discursos, nos arrastran tras de sí. Virginia Trueba lo ha resumido a la perfección cuando ha calificado esta poesía como una escritura que «impide automatismos lectores» (2010: 335). Según esta autora, los procedimientos formales utilizados por García Valdés hacen que las formas de proceder habituales se tambaleen, y añade que «ciertamente, la violencia anula una determinada belleza, pero genera otra de distinto signo, sin concesiones, que bloquea todo re-conocimiento, y dice el desconcierto y la extrañeza» (2010: 334).

6.2.2. *Practicar una «violencia del decir»*

Esa necesidad de desbaratar la lengua y sus mecanismos endoxales es fundamental en *Lo neutro*: «escribir = practicar una violencia del decir» (Barthes 2004a: 222). Son varias las estrategias que conducen a violentar las estructuras convencionales de la lengua y a suspender o abrir el sentido; de hecho, algunos de los rasgos que vamos a tratar a continuación figuran ya en la bibliografía, atribuidos a la poesía de García Valdés. En realidad, todos

los poemas que, por un motivo u otro, han sido abordados en apartados anteriores, podrían haber sido objeto de este análisis, pero por razones obvias, hemos puesto el foco de atención en los aspectos específicos que se abordan en cada momento. De cualquier modo, un rápido repaso de dichos textos a la luz de lo que se expondrá en estas páginas permitirá comprobar lo que digo.

Empecemos por la depuración, prácticamente indiferenciable de esta escritura: aunque, según García Valdés ha explicado (véase Ramón 2010: 72), esta operación tenga lugar en un segundo momento, o incluso en un estadio más bien avanzado de la escritura, resulta del todo crucial. Depurar el poema consiste en dejarlo en lo que es, desprenderlo de todo lo que le sobra, de lo que no necesita. Uno de los primeros en advertirlo fue Antonio Ortega, en sus comentarios a esta poesía en la introducción a la antología *La prueba del nueve*: «la concisión como forma final de un lenguaje robusto y propio, severo en el rigor de una personal labor de criba de lo accesorio» (1994: 15). Muchos lo vinculan directamente con la búsqueda de precisión que caracteriza esta poética, el afán por «hallar el decir exacto» (Parra 2002: XXIII), de esencialidad (Blesa 2006; García Jambrina 2006: 18; Medina 2007: 39-40) y la consecuente sobriedad ajena tanto a retóricas establecidas (Ortega 1999: 10; Martínez Fernández 2007: 198; Sánchez Moreiras 2009: 140) como a excesos de subjetividad o desbordes emocionales (Medina 2007: 39-40). Además, se ha percibido una progresión de esta técnica depurativa libro a libro, un salto cualitativo al respecto en el paso de *Exposición a caza nocturna*, según Miguel Ángel Ordovás (1999: 7), aunque ya anunciado en *ella, los pájaros* (véase A. Ortega 1994, Concha García 1995, Mora & Lama 2020: 54).

Pero es García Valdés la que nos da las claves de este proceder en una de sus poéticas, «Escribir, I»:

suprimir: suprimir imágenes o nexos innecesarios, decir lo menos posible: con frecuencia la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo alimenta (en las máscaras de algunas tribus de Mali, cuanto más peligrosa es la máscara, más pequeña es la boca) (2008a: 429-430).

La poeta se aplica el famoso «menos es más», consciente de que modular el decir a la baja favorece la sugerencia, resulta menos restrictivo. Más adelante diferencia entre una poesía acumulativa y otra «que busca más bien mecanismos de intensificación» (2008a: 431) ligada asimismo con una retórica de la «anorexia» (2008a: 431) en la que prefiere situarse. Condensar en poco puede *decir* mejor y con más exactitud que la más prolija verborrea.

En la introducción a este trabajo comentamos cómo las distintas versiones de un mismo poema reflejaban de forma patente un proceso de desprendimiento perceptible ya en una austeridad manifiesta: estrofas, versos, palabras o incluso signos de puntuación desaparecen aun con la revisión de los textos —por no hablar de los descartes efectuados entre los textos mismos, claro—. Pero aun cuando no es posible rastrear distintas fases del proceso de escritura, seguimos encontrando evidencias de esta preferencia por la anorexia, como por ejemplo, en el recurso a la elipsis.

allí estarán, con tanto frío, pensaba
al despertarse y vio de pronto otro
cuarto, con la ventana al fondo y ranuras
de sombra en el techo que la persiana
dibujaba; podía seguir entonces como móviles
luces los coches allá arriba y recordó
que en poesía es mejor esconder
el tesoro que encontrarlo, con ese
frío, ¿cuántos quedarán?, como cuenco
o cuna de los montes el barranco, el arroyo
los árboles, el mundo era un
milagro porque lo contenía, querría
que no hiciera tanto frío, sabía
que también eso era ajeno

(eloísa otero)

Para empezar, la voz en tercera persona que recorre este poema de *confía en la gracia* (2020a: 121) no se identifica con nada ni nadie en concreto —e incluso podríamos dudar que se tratase de la misma quien «pensaba» (v. 1), quien «recordó» (v. 6) y quien «querría» (v. 12)—. Descontando este proceder con el sujeto, perfectamente habitual en esta poesía, las elipsis se suceden desde el primer verso, «allí estarán»: ¿quiénes

y dónde? «¿cuántos quedarán?» (v. 9): ¿a qué, o a quiénes, se refiere con «cuántos»? «el mundo era un / milagro porque lo contenía» (vv. 11-12): ¿contenía el qué, o a quién? ¿Y a qué alude el pronombre del último verso? Incluso, si tenemos en cuenta ese «también» final, necesariamente tiene que haber algo más que, como «eso», sea «ajeno».

Qué significativo entonces que se afirme «que en poesía es mejor esconder / el tesoro que encontrarlo» (vv. 7-8): imposible no ligarlo con aquello de «con frecuencia la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo alimenta» (2008a: 429). Su búsqueda se emprende sin garantía de éxito (o mejor: ahí reside su éxito), dando de bruces con una ambigüedad probablemente buscada y sin duda insoslayable. Quizás el «allí» (v. 1) aluda al exiguo paisaje rural de montes, barranco, arroyo y árboles referido en los versos 10 y 11, que parece venido del sueño («pensaba / al despertarse», vv. 1-2), en contraste con otro plano, el de una escena urbana en la que las luces de los coches se filtran por los huecos de la persiana de una habitación a oscuras (vv. 5-6). Por su parte, el «eso» del final remita al «frío» del verso inmediatamente anterior, pero también incluso al querer que no lo haga («querría / que no hiciera tanto frío»). Más difícil parece, no obstante, decidir qué pueda haber detrás de esos verbos en tercera persona del plural, «estarán» y «quedarán»: en el poema, solo concordarían gramaticalmente las luces de los coches, los propios coches y, más adelante, los árboles, pero ni con unos ni otros parecen guardar ningún sentido claro. Sumémosle a todo ello la llamada final a la poeta Eloísa Otero, que no disipa el desconcierto primero.

Por otra parte, la continua e imparable yuxtaposición en la que se construye el poema no contribuye sino a aumentar la confusión, al desorden o falta de jerarquía y conexiones sintácticas claras, acoplándose a la perfección con la elipsis. En cualquier caso, parece claro que, sea lo que sea lo que esconden pronombres y deícticos, alguna relación guardan con ese frío que estructura el poema reiterándose hasta tres veces (vv. 1, 9 y 13); frío que, de nuevo, se podría ubicar en ese espacio natural apenas delineado y,

vinculado con las principales elipsis del poema, con la ausencia o incluso la muerte.

Al margen ya de la elisión, queda introducido con este poema otro procedimiento central en el proceso de escritura de García Valdés, que participa, por esencia, en desbaratar la lógica lineal acostumbrada. «El pensamiento del poema no procede por análisis sino condensándose, condensándose en asociaciones, en ritmos y montaje. Se trata de un pensamiento perceptivo, intuitivo y lacónico, sensorial» (García Valdés 2008a: 429). La escritura de esta autora no funciona siguiendo tanto una lógica discursiva como asociativa y guiada por lo sensorial, que solo el propio escribir conoce. Esas asociaciones tienden hilos inauditos, que de ningún modo (ni de otra forma) la propia poeta habría vislumbrado y que, por eso mismo, sorprenden incluso a quien escribe (véase Peyrou 2017: 10). García Valdés se ha referido a ello como un «trabajo subterráneo», «los topos que andan por ahí debajo», «en algunos niveles no perceptibles» (véase Ramón 2010: 72), y que exige su propio tempo:

El poema no viene de la mano de la voluntad o la consciencia, se toma su tiempo, espera, aparece o no aparece, fluye a través de lo periférico, lo periférico conforma lo central. En esa fase, el trabajo es subterráneo, algo de lo inconsciente o lo preconscious *cuaja* y ello ocurre no cuando uno quiere sino cuando ello quiere (García Valdés 2008a: 432, cursiva de la autora).

Por tanto, el subconsciente desempeña un papel clave en la escritura, aunque se desconozca exactamente de qué modo lo hace. Lo que sí parece claro es que, frente a fórmulas racionales, se infiltra como un motor de sentido antiparadigmático, sujeto a unas reglas que ignoramos ni podemos dominar; de ahí lo asombroso de sus resultados. La intervención de esta clase de mecanismos (que nada tienen de mecánicos) ha de infligir, por fuerza, una fractura en los usos de la lengua (poética) ya marcados, en retóricas establecidas y, en consecuencia, como apunta Fernández Castillo, en la propia concepción de lo real: «les rapports entre les éléments du poème ne préexistent pas dans une définition déterminée du lyrique: tout au contraire, ils surgissent dans le texte, dans la configuration du réel que celui-

ci consolide» (2016: 275). Dicho de otra manera, esas conexiones inéditas poseen una determinante capacidad de apertura de la lengua (poética). Precisamente por eso, en el poema echa raíces un conocer que no puede tener lugar en otra parte, en otra clase de discursos; conocimiento o incluso «reconocimiento», en la medida en que «te da de ti que no sabías de ti» (García Valdés & Marinas 2014: 38).

(¿La fuerza de una imagen es efecto del punto
en que se cruzan las asociaciones, o es sólo su pureza
la nitidez extraña y viva de una impresión?)

(*Lo solo del animal*, 2012a: 57-58).

Se pueden distinguir dos tipos de asociaciones en la poesía de García Valdés: por un lado, los hilos que ponen en contacto (asocian), poemas, poemarios, etc., que ya exploramos sucintamente en el capítulo introductorio, y por otro, el procedimiento que participa propiamente en la creación del poema vinculando elementos sin una lógica aparente, en el que me detendré ahora. La cuestión es que esos materiales, independientemente de su naturaleza y origen, conforman el poema en un proceso que García Valdés ha calificado de «químico, más que arquitectónico» (en Ramón 2010: 72). Dicho con un término que ha utilizado en varias ocasiones, los materiales del poema *cuajan*: «la poesía tiene su propio carril; trabaja con una química y una física que produce cristalizaciones, que hace que determinadas cosas cuajen, tiene sus raicillas raras» (García Valdés & Marinas 2014: 30-31).

la poesía trabaja con materiales procedentes de estratos muy distintos — observación, procesos orgánicos, pensamiento, afectividad, acarros del inconsciente...—, y establece una comunicación entre esos materiales o estratos encontrando en ellos, como diría el estructuralismo, estructuras formalmente homólogas. Esa es la eficacia de la metáfora, o, en determinada poesía moderna, la función y el sentido del montaje. Hay un «vocabulario», por así decir, un repertorio de vivencias e imágenes en nuestra memoria, que el poema no hace sino articular volviéndolo significativo, encontrando y expresando un *sentido* que, sin ese trabajo, no llegaríamos a conocer y que puede después ser

trasvasado al uso lingüístico común (García Valdés 1999c: 16, cursiva de la autora).

Muchos (véase Ugalde 2012: 277; Fernández Castillo 2016; Favela 2019: 78) han advertido la confluencia de ideas, sueños, referencias artísticas, percepciones, recuerdos e imágenes, retazos de una conversación... Unos y otros se encuentran en correspondencias insólitas — «estructuras formalmente homólogas», en fórmula de Claude Lévi-Strauss (*Antropología estructural*)— que se van formulando subterráneamente, no de forma buscada o consciente, sin una intención expresa, y que tienen la propiedad de hacer visible y «significativo» algo que no se podría descubrir de otra manera. Pero ese sentido revelado, como implica su cursiva en la cita, en absoluto gratuita, nada tiene de convencional —no puede serlo porque su origen tampoco lo es—: no es un mensaje, un tema o motivo enunciado, reductible. En el caso de García Valdés, estas correspondencias no desembocan en la forma de la metáfora, sino que se presentan mediante ese «montaje» al que alude en la cita anterior, al que volveremos un poco más adelante.

Son innumerables los ejemplos que se podrían ofrecer de este proceder asociativo en la poesía de García Valdés. En algunos casos, creo que se aprecia con más claridad, en parte porque los elementos asociados se distinguen sin mucha dificultad. Es el caso de un poema de *ella, los pájaros* antologado y citado muy a menudo (Yagüe 2003: 6; Ramos 2016: 19; Sánchez Moreiras 2009: 142), «Cuando voy a trabajar es de noche» (2008a: 81), en el que Fernández Castillo identificó lo que denominó tres unidades sintácticas yuxtapuestas, que conjugan elementos entre lo anecdótico y lo onírico (2016: 273): la primera, que ocupa los tres primeros versos; la segunda, entre el cuarto y el séptimo, y la tercera, del octavo al último. Esta misma técnica está presente en otro poema, esta vez de *caza nocturna* (2008a: 136):

Nadaba por el agua transparente
en lo hondo, y pescaba gozoso
con un pequeño arpón peces brillantes,
amigos, moteados.

Aquella agua tan densa, nadar
como un gran pez; vosotros,
dijo, me esperabais en casa.
Pensé entonces en Klee,
en la dorada. Ahora leo:
estás roto y tus sueños
se cuelan en tu vida, esa sensación
de realidad es muy fuerte; estas pastillas
te ayudarán.

Dorado pez,
dorada de los abismos, destellos
en lo hondo. Un sueño subterráneo
nos recorre, nos reúne,
nacemos y morimos, mas se repite
el sueño y queda el pez,
su densidad, la transparencia.

(Antonio Gamoneda, *Jerónimo Salvador*)

Los distintos elementos que conforman el poema se introducen uno tras otro, sin advertencias ni marcas (cambios tipográficos, por ejemplo) de ninguna clase. Solo los dos nombres finales, entre paréntesis, apuntan a algún tipo de intervención de otros autores en el poema. Hasta el verso 7, alguien relata lo que parece un sueño. A partir de él, o mejor aún, de los peces que aparecen en él, un sujeto en primera persona piensa en una obra de Paul Klee, *Der Goldfisch* (1925) (vv. 8-9), en la que un gran pez entre amarillo y dorado ocupa el centro de un lienzo oscuro, rodeado de plantas, algas y otros peces más pequeños. Después, entre los versos 9 y 13, el que parece el mismo sujeto que recuerda el cuadro de Klee, advierte que las siguientes palabras proceden de algo que está leyendo. En efecto, se trata de un fragmento (con ligeras modificaciones) de un relato de Jerónimo Salvador, «El milagro de la taberna del sur», publicado en el número 9 de *El signo del gorrión*: «estás roto y tus sueños se te cuelan en la realidad. Esa sensación de realidad es muy fuerte. Estas pastillas te ayudarán» (1995: 41). Por otra parte, los adverbios temporales («entonces», «ahora») podrían establecer alguna clase de orden en las asociaciones. El corte del verso trece separa los últimos versos del resto del poema, en lo que parece una suerte de síntesis conclusiva que recapitula y aúna todo lo anterior en una reflexión de

sentido abierto: el pez dorado, los sueños, el fondo del agua. Una posible lectura: el sentido es tan abismal como esa dorada, nos lanza «destellos» desde «lo hondo» del poema... «Ese fondo de lo indeterminado, en el que habita el pez, con el que el hablante del poema pretende identificarse [...], es el territorio de la escritura poética, una experiencia radical, extrema, en la que acaban por confundirse lo decible y lo indecible» (López 2017: 110).

Toda búsqueda de sentido en poemas contruidos con métodos ajenos a secuencias lineales, narrativas o lógicas ofrece grandes resistencias. En algunos casos, más que en otros:

Manzana asada y frío, arropan
los amigos al cruzar, o arriba
(cierra los ojos para oír), estridencia
inflama el corazón: ¿qué
tiene que nos lleva
ese ruido animal gregario
y transparente (por qué formula
el alma y como animales nos desuella)?

En poemas como este de *Del ojo al hueso* (2008a: 244) resulta difícil tomar un hilo a seguir, pues enseguida irrumpen otros elementos cuyo engarce en el conjunto se nos escapa, evidenciando la inadecuación de cualquier modo de proceder acostumbrado que busque una linealidad, una continuidad lógica, como ha dicho también Miguel Casado (véase 2007: 147), haciendo hincapié en esta técnica de montaje.

En este caso, García Valdés ha distinguido cuatro secuencias que enlaza con su experiencia germinal: la «manzana asada» «era el postre de la cena compartida, antes de salir a la calle»; «y frío, arropan / los amigos al cruzar» remite a la «noche de Madrid en invierno, frío cortante; era una época, aquella de los tratamientos por el cáncer, también de un gran frío interior; la compañía de los amigos —dos, junto a Miguel— al cruzar la calle, arropaba como una presencia cálida»; «o arriba / (cierra los ojos para oír), estridencia / inflama el corazón» nos lleva a «otro momento, ya al día siguiente, en Toledo, al atardecer, con un cielo intensamente azul en el que se recortan las figuras negras de los grajos; ella cierra los ojos para escuchar mejor sus graznidos mientras vuelan al oeste, para recogerse como suelen en

los árboles de la orilla del río Tajo»; por último, la enigmática pregunta final, «que en distinto grado afecta a todo lo anterior, al conjunto».¹³⁵

Creo que resulta evidente que, al margen de aclarar la procedencia de cada una de esas secuencias y demostrar la selección y el adelgazamiento a los que cada anécdota queda sometida, poco más está desvelando la poeta —ni tiene por qué hacerlo, sobra decirlo—. Seguimos sin saber qué la ha llevado a enlazar en el mismo poema esa manzana asada de la cena de una noche y el sonido de los grajos de otro día distinto; grajos que, por cierto, no *están* si no en la estridencia y, quizás, en «ese ruido animal gregario / y transparente» (vv. 6-7) que podría ser el de estos pájaros, pero también el de otros animales no mencionados directamente. En cualquier caso, el que tengamos la posibilidad de saber qué hay detrás del poema, el origen concreto y detallado de las distintas imágenes que nos ofrece, o incluso una parte del proceso de escritura que las reúne, puede ayudarnos a comprender mejor una técnica compositiva (y a encarar así la lectura de forma más adecuada, quizá), pero de ningún modo revela ni sanciona un sentido. Entre otras cosas porque la asociación no queda explicada como tal (muy posiblemente porque la misma autora no pueda hacerlo), sus motivaciones no quedan al descubierto.

Hay aún otro detalle en este poema rastreable en otros de la autora, que tiene que ver con el particular uso que hace, a veces, de la conjunción disyuntiva «o»: «arropan / los amigos al cruzar, o arriba / (cierra los ojos para oír), estridencia / inflama el corazón» (vv. 2-4). Normalmente, la disyuntiva introduce dos opciones, una relación de exclusión, «diferencia, separación o alternativa» (*DLE*, s. v. o). Sin embargo, no es esa la sensación que tenemos al leer estos versos: para empezar, porque no hay entre las proposiciones ligadas un vínculo claro u evidente; por decirlo de otra forma, no vemos dónde está la disyunción, no se trata de optar por una u otra. En

¹³⁵ Agradezco a Laurence Breyse-Chanet que me haya proporcionado este correo electrónico del 8 de diciembre de 2017, inscrito en un intercambio con García Valdés motivado por la traducción de algunos de sus poemas.

algunos casos, podemos aventurar algún sentido. Pienso en unos versos de un poema de *caza nocturna* (2008a: 127):

frente ancha y ojeras
o sin desfallecer hacerse uno
con el hueso
resistencia porosa
sostener
la boca sin un rictus, ver la recta
en la curva, no hay otra
paz bajo las mejillas

Es como si la disyunción del segundo verso introdujese dos formas distintas de decir, en el fondo, lo mismo, de aludir a un modo de resistencia casi desesperada o imposible («ver la recta / en la curva», vv. 6-7). En realidad, todo el poema es la sucesión yuxtapuesta (excepto por esa primera disyunción) de diversas fórmulas de esa resistencia llevada al límite; poema que, dicho sea de paso, puede ser leído en clave metapoética: ¿ese «hacerse uno / con el hueso» (vv. 2-3) no puede llevarnos, al fin y al cabo, a su imperturbable objetivo de «dar caza a la cosa»?

No obstante, en otros poemas la cosa se complica. Por ejemplo, en un poema citado más arriba de *Y todos estábamos vivos* sobre la llegada de la muerte, la voz lírica dice: «La / miro adormecida o sapos que recorren / los árboles bronquiales» (2008a: 383, vv. 7-9), donde la disyuntiva pone en contacto una oración y un sintagma nominal completamente dispares. En realidad, lo que nos sorprende no es la primera proposición, sino la segunda, esos sapos en la respiración que quizás pretendan suscitar una sensación ligada a los efectos de la proximidad de la muerte, teniendo en cuenta que los versos finales, como ya vimos en su momento, se preguntan por cómo será la reacción ante su venida efectiva. Aún más extraño es el efecto de la siguiente disyuntiva, en otro texto del mismo poemario (2008a: 357), del que apenas reproduzco los primeros cuatro versos:

Gotas detenidas en la resina, flores
de luz, o si no, vivirá como invitada
de los campos, hallará el cuervo
que tuvo un ala blanca.
[...]

En realidad, todo el poema es la sucesión de oraciones de relación incierta, pero quizás ninguna tanto como esa primera. Si atendemos a lo que literalmente leemos, parece que el poema estuviese sugiriendo que, de no haber esas «gotas detenidas en la resina» ni «flores / de luz» (vv. 1-2), alguien (un sujeto femenino) «vivirá como invitada / en los campos» (vv. 2-3) y encontrará a ese particular cuervo con un ala blanca (vv. 3-4). Pero aun atendiendo rigurosamente a las indicaciones de la sintaxis, el sentido sigue resultando difuso, extraño.

Como ya he adelantado, pues resultaba inevitable, en la poesía de García Valdés el montaje de materiales encuentra su respaldo formal y sintáctico en la técnica de la yuxtaposición, quizás el rasgo formal más frecuentemente asociado a esta obra (véase Guzmán 2021; Canteli 2008: 184-185; Fernández Castillo 2016: 274; Gamoneda 2016: 87-88; González 2009: 610-611; Martínez Fernández 2007: 198-199), inmejorablemente representado desde el título *ella, los pájaros*, como la propia autora apunta en el siguiente fragmento, también archicitado:

De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifiqué como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: *ella, los pájaros*. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural (García Valdés 2008a: 434).

Por lo tanto, hay en el recurso a la yuxtaposición el reflejo de un modo de percepción fluido, sin obstáculos ni mediaciones, como «una cinta continua en que todos los planos de la vida son igualmente reales» (Casado 2018: 198), con la extrañeza resultante de su traslado a la escritura. Valeria Guzmán ha dedicado su tesis de maestría a analizar el uso de la yuxtaposición en *Del ojo al hueso* —extensible, seguro, al resto de la producción garcíavaldesiana—: consistiría en un recurso estructurador, de construcción de sentido, en el que no hay jerarquizaciones ni una relación explícita entre lo yuxtapuesto y que, además, suscitaría un efecto de objetividad (véase Guzmán 2021, especialmente 30-37). Al limitarse a exponer, a mostrar, la yuxtaposición evita (más que oponerse) el relato, el discurso esperable y convencionalmente lógico, y presenta otra clase de

sentido más reticente a la interpretación: vimos más arriba cómo García Valdés (1999c: 16) comparaba el proceder del montaje y la metáfora, en la medida en que ambos recursos consiguen alcanzar sentidos a los que no se podría llegar de otra manera (véase Favela 2019: 89).

Recordemos que la propia autora recomendaba «suprimir imágenes o nexos innecesarios» (2008a: 429, cursiva mía): frente a estos, la coma yuxtapositiva (y a veces, ni eso) no aporta más significado a lo que se dice, apenas hace que se sucedan los distintos elementos, sin establecer una relación determinada entre ellos, permitiendo que ellos mismos la muestren. Miguel Casado lo explica de una forma excepcionalmente clara: «pues *contar* implica introducir una trama de sentido que dispone y jerarquiza el tiempo en hechos y argumento; *mirar*, en cambio, es una actitud que no interfiere en el fluir de la vida propia de las cosas» (2004: 147, cursivas del autor). Dejar que las cosas, como en la experiencia misma, hagan acto de presencia en el poema sin las intromisiones de la hipotaxis, «una dicción aglutinante que no establece rangos» (Canteli 2008: 184), que rechaza la jerarquía. No en vano Amelia Gamoneda asocia la yuxtaposición con el animal poema y la califica, junto a la comparación, como «instrumentos de la analogía perceptiva y preconceptual» (2016: 125).

la dentadura del animal fiera, su
humana sonrisa, la pintura
que en la madera vieja se ha
de decapar, el calor que rechina
diente con diente, fiera que no ha
de morder, *tendresse, où vas-tu?*

Sin más introducciones ni contexto aclaratorio, damos con un poema (*Lo solo del animal*, 2012a: 171) en que se suceden, coma tras coma, sintagmas nominales de relación incierta y encabalgamientos que rompen la unidad sintáctica, sin la guía de un nexos que nos aclare cómo tenemos que entenderlos. La presencia de ciertos términos nos permitiría aventurar alguna clase de relación entre lo animal y lo humano: por un lado, «fiera» (vv. 1 y 5), una «dentadura» (v. 1) animal y una «humana sonrisa» (v. 2), «rechina / diente con diente» (vv. 4-5), «morder» (v. 6), pero también un

«calor» (v. 4) que hace rechinar los dientes, pintura decapada y, para terminar, el desconcierto de una pregunta en francés. Fiereza y ternura, una sonrisa y dientes que rechinan, lo humano y lo animal. Tras el poema podría haber una reflexión elaborada o no haberla, pero en cualquier caso, no se nos hace explícita: ahí están las palabras, un ritmo, pero no sus hilos. El sentido queda suspendido en la indecisión, en la incapacidad de decidir qué camino tomar, en la presencia de cada cosa.

Las yuxtaposiciones de la poesía garcíavaldesiana tienen lugar a distintos niveles, es decir, más allá del recurso sintáctico, el poema también yuxtapone imágenes, tiempos (Canteli 2008: 185), tipos de discursos (Mathios 2012: 51), instantes, anécdotas... Quizás a esto se refería Víctor García de la Concha en su reseña de *caza nocturna* al hablar de «técnica de contrapunto» (1997: 8), poniendo como ejemplo el primer poema de la tercera sección de dicho poemario, «Éste es un ejemplo: se trata de una imagen» (2008a: 177-178). En un primer golpe de vista, llama la atención la combinación de verso y prosa con una primera estrofa de doce versos seguida de todo un párrafo en prosa, para terminar con otros cinco versos. Cuando leemos el poema, la sorpresa aumenta al comprobar la falta (aparente) de relación entre esos tres segmentos: la primera parte en verso recuerda a una visita guiada, con las indicaciones sobre una pintura de la Virgen del siglo XIII. Sin embargo, la parte en prosa cambia completamente de tercio y nos habla de una anciana que, a su vez, cuenta el relato de un niño que ha muerto; se mezclan así la descripción de un yo narrador en tercera persona («Ella hacía ganchillo») con el estilo directo («son las que más me gustan»). Hay, con todo, un sintagma que pone en relación ambas partes, pues se repite en las dos, con una ligera modificación: «*féretro luminoso / de su puro*» (vv. 8-9), «*féretro de su puro*». ¿Dónde surge este engarce? Quizás la estrofa de cinco versos con que termina el poema nos dé una pista al respecto: «Si falla / la memoria, todo quiebra; / si es escasa, empero, / significa: aquel valle / tan dulce y tan sombrío». Cuando la memoria deja de funcionar por completo, «todo quiebra», pues nos falta su asidero. Sin embargo, lo que conserva, especialmente en los casos en que es

poco, «significa», es decir, permanece ahí por algún motivo, porque ha ejercido una impronta, aunque no se sepa a ciencia cierta por qué. Esto es, quizás, lo que ha ocurrido con esa frase, «féretro luminoso de su puro»: infiltrada en dos instantes del poema, traza un puente, aunque incierto, entre la una y la otra.

Si sumamos esta práctica parasintáctica a la ausencia de puntuación de algunos poemas, nos encontramos con algunos casos en los que, sin lugar a dudas, se recurre a la yuxtaposición de materiales e imágenes, pero sin las marcas que la caracterizan. Así, hasta la mínima intromisión que podía suponer un punto, una coma, desaparece. Al dejar que las palabras se sucedan una detrás de otra, las posibilidades del sentido se multiplican.

intemperie
corazón comprimido
en la casa
hay animales
diminutos y negros
nadie habla
no consuela
el campo ni la luz
vacío el lugar del aceite

Con todo y con ello, la falta de puntuación en este sobrio poema de *ella, los pájaros* (2008a: 111) se ve suplida por la pausa versal, que actúa como si de puntuación se tratase, permitiéndonos diferenciar sin demasiada dificultad las unidades sintácticas y de sentido: «intemperie», «corazón comprimido», «en la casa / hay animales / diminutos y negros», «nadie habla», «no consuela / el campo ni la luz», «vacío el lugar del aceite». Pero ese apoyo no siempre está presente, y a veces la yuxtaposición es continuada —«bestia parda brillo maullido / negro canto» (2012a: 131)—, vertiginosa, sin que nos dé casi tiempo a percatarnos del tránsito:

todo lo que tiene alas es ángel, mosca
golondrina mirlo cucaracha —puede
volar— pero la tierra se va hinchiendo
de cadáveres animal color
de asado apoyaba con cuidado
los pies al caminar por si se hundieran
costillas zonas violáceas casi

moradas ángeles los que vuelan el
peso era el pulmón y de la vida
la meta un respirar de árbol

(*william rowe*)

De uno de sus primeros poemarios hemos pasado al último (2020a: 201). Se suceden las referencias a un plano aéreo y de ligereza —alas, ángeles, volar, «un respirar de árbol» (v. 10)— en contraste con otras que nos llevan a un terrenal asociado con gravedad y muerte —tierra, cadáver, pies, hundir, peso—. De no ser por la coma del primer verso y los conectores de los versos 3 y 9, todo se sucedería sin la más mínima interrupción: sustantivos, sintagmas y oraciones, unos detrás de otros sin detenerse.

Como adelantábamos más arriba, la yuxtaposición o parataxis no solo traduce la mirada ininterrumpida, no compartimentadora, sino que, se podría decir, es el modo sintáctico de eludir la sintaxis. Esta fue, de hecho, una de las obsesiones barthesianas, consciente de que organiza el pensamiento, impone un orden y requiere de ciertos componentes, como por ejemplo, en el caso del francés, la determinación de un sujeto de género y número marcados (véase Barthes 2004a: 92, 2007a: 23). Más concretamente, es la frase, unidad sintáctica y de sentido por excelencia, lo que pone en el centro de la diana: «la Frase es jerárquica: implica sujeciones, subordinaciones, reacciones internas» (2007a: 36).¹³⁶ Barthes hace uso de la parataxis como forma de evitar la significación de los conectores y ligar fragmentos sin especificar qué los pone en relación, o de qué manera: «on assiste donc, au niveau des paragraphes, au niveau des phrases, à un empêchement de la concaténation logique: le ciment tend à se retirer pour ne laisser que les briques, contigües» (Comment 1991: 177). En definitiva, podríamos pensar que es la forma menos dirigida, más liberada de connotaciones de cualquier

¹³⁶ También, en «La guerra de los lenguajes»: «uno puede preguntarse si la frase, como estructura sintáctica prácticamente cerrada, no es ya, en sí misma, un arma, un operador de intimidación: toda frase acabada, por su estructura asertiva, tiene algo de imperativo, conminatorio [...] ¿Acaso la misma gramática no describe la frase en términos de poder, de jerarquía: sujeto, subordinada, complemento; reacción, etc.?» (Barthes 2021: 163).

clase, de llevar lo real al poema; de ahí que Idoli Castro ligue este recurso a la literalidad de la poesía de García Valdés (2016a: 354). En esta línea, Marcos Canteli encuentra en los versos de la asturiana la puesta en práctica de una construcción en «serie», que «acepta lo aleatorio, es antijerárquica, paratáctica, relacionante pero no subordinante, no hay entrada ni salida en la serie, o cualquier lugar es susceptible de funcionar como tal» (2008: 184).

Con todo, la disposición seriada, yuxtapositiva, no estructura todos estos poemas. Miguel Casado ha descrito las distintas modulaciones de la sintaxis garcíavaldesiana:

Así, la movilidad de la sintaxis a veces deja ver su raíz barroca, y otras veces — en el mismo poema incluso— aparece al borde de perderse, yuxtapuesta, nominal. El personal curso rítmico —un elaborado verso libre, encabalgamientos y recurrencias, el trabajo con las pausas...—conduce su corriente entre continuas rupturas —«la áspera música / del ojo»— hacia un vivo y efímero fulgor: «clausurada la mimesis, la palabra / hermosura es una incógnita que huye» (2004: 150).

También Virginia Trueba habla de «dislocación barroca» (2007: 152), cuyas «huellas» percibe Tania Favela en *Lo solo del animal*, «en sus contrastes y disonancias» (2019: 85), y recordemos que María Antonia Ortega (2001) llegó a calificarla de poeta barroca. Su manejo de la sintaxis, que combina la yuxtaposición y cierto minimalismo nominalista con hipérbatos, construcciones agramaticales, frecuentísimos encabalgamientos y un particular uso de la puntuación, merece ser destacado y comprendido dentro de estas claves autocríticas y desautomatizadoras en las que venimos insistiendo. Es más, ha sido García Valdés (pienso de nuevo en su intervención en la Feria del Libro de León referida en la introducción) quien ha emparentado estrechamente su propósito de inmediatez con la cosa con el trabajo sintáctico, poniendo como modelo la escritura de César Vallejo. Es en el tratamiento de ese aspecto de su lengua poética en donde quizás se percibe una progresiva evolución hacia una mayor libertad y soltura, no tan conseguida en los primeros poemas: ya están el fragmento, la yuxtaposición, la querencia por el sustantivo, pero la forma de violentar la sintaxis

convencional, sus jerarquías, y aprovechar al máximo la elipsis, entre otras trazas rupturistas, se hace más patente de *caza nocturna* en adelante.

Dentro de ese desbarajuste sintáctico de ecos barrocos destacan los hipérbatos y, en general, cualquier construcción gramaticalmente extraña o, incluso, agramatical. Respecto a los primeros, los hay de complejidad variable, y según Mora y Lama (2020: 44), desempeñan una función enfática. Pero además, la dislocación del orden oracional rígido y acostumbrado obliga a una lectura atenta y ejerce un potente efecto extrañador, al margen de otras posibles funciones.

le envió mi saludo
de bienvenida, señor, mi alegría
le expreso de su regreso
aunque en los dedos de los pies y
en el músculo gemelo de esta pierna tensen
como alfiler y cuerdecillas
los nervios su sustancia

Los hipérbatos de los primeros siete versos de este poema de *Lo solo del animal* (2012a: 23-24) contribuyen a crear un ritmo, incluso un tono. En lo que respecta a los versos segundo y tercero, el efecto aliterativo y la rima interna —«le expreso de su regreso»— logrados con ese peculiar orden no sonarían igual con una disposición más familiar como «le expreso mi alegría de su regreso». Algo más enrevesado, por extensión, resulta el segundo hipérbato, que afecta a los siguientes cuatro versos. Frente al orden acostumbrado de sujeto y predicado, con su verbo y sus complementos— «aunque los nervios tensen su sustancia en los dedos de los pies y en el músculo gemelo de esta pierna como alfiler y cuerdecillas», o bien «como alfiler y cuerdecillas en los dedos de los pies y en el músculo gemelo de esta pierna»—, aquí el sujeto queda relegado al final, ligado en el mismo verso al complemento directo de un verbo que finaliza el quinto verso, precedido por un complemento circunstancial de lugar y seguido por otro de modo.

Por lo demás, hay hipérbatos sencillos, apenas perceptibles como tales: «tampoco colirrojos / se ven» (2008a: 99, vv. 5-6), «como si cosa fuese / de luz o de la falta / de ruido» (2008a: 129, vv. 6-8), «De aquella / cocina la dulzura es» (2008a: 213, vv. 8-9), «Los códigos del amor /

líquenes son que se adhieren al roble» (2008a: 226, vv. 21-22), «un látigo en la izquierda / sien» (2012a: 59, vv. 1-2), etc. Con todo, el que resulten inmediatamente identificables no resta extrañeza: estamos más acostumbrados a hipérbatos como los anteriores que a ver desplazamientos de los componentes de una disyuntiva como «Mas ecuánime / la vida o aquietada» (2012a: 119-120, vv. 22-23), «cencerros de grave / resonancia o cantarina» (2012a: 173, vv. 8-9), o juegos con locuciones como «en carne viva», transformada en «viva en / carne» (2012a: 45, vv. 2-3). En otros casos, un inciso más o menos extenso o la dislocación de las partes de la oración separa al verbo de su complemento (las cursivas son mías): «En la penumbra, capten / *del lejano jardín, del que todas / las salas les separan*, la menor / claridad» (2008a: 229, vv. 2-5), «Sustancia del afecto / se entreteje leve o retirada / a la muerte la voz» (2008a: 347, vv. 3-5), «Vamos cayendo como moscas, / tener presente, *de duelo y compañía*, / esa expresión» (2008a: 366, vv. 1-3), «la noche trajo / *del pómulo* el anuncio» (2012a: 115, vv. 1-2). Es posible, incluso, que la reorganización llegue a fracturar la unidad de un sintagma (de nuevo, énfasis míos): «Las flores y las ramas / *se encienden* de los árboles» (2008a: 237, vv. 23-24), «Con la alegría *había regresado* de quien / temió no regresar» (2008a: 341, vv. 3-4), «a la impávida / *respondía* pregunta» (2020a: 123; vv. 6-7).

A veces, nos encontramos con usos sorprendentes del lenguaje, construcciones peculiares como «Antes *había habido* un gato agrisado» (2012a: 17), «cubriendo todo *lo siendo* de un animal que muere» (2012a: 39, v. 15) o «saquí, quepasaquí, cómico» (2012a: 77, v. 1), los tres en *Lo solo del animal* (las cursivas son mías). Asimismo, algunos verbos transitivos se convierten en intransitivos —«hilos que enjugan» (2008a: 154, v. 18)— y, al revés, lo intransitivo pasa a ser transitivo —«¿Qué me inquietas, ornada de / chispeante polvillo, de brillantes?» (2008a: 363, vv. 5-6)—. Un caso advertido por Moisés Mori (2020) y Antonio Ortega (2021: 182) a propósito de *confía en la gracia* son las negaciones agramaticales, con el «no» delante de la palabra, que a menudo implican la elisión del *ser*; esto me parece una forma de llevar la poda del poema a su máxima

expresión, prescindiendo incluso del verbo. Ya encontramos numerosos ejemplos en el poemario inmediatamente anterior, *Lo solo del animal*: «decía en una lengua no / suya», «(no densos / no los profundos / no luz alegre del verde)» (2012a: 47, vv. 8-9, 12-14), «no ya transparente a lo materno» (2012a: 51, v. 3), «lo no vivo» (2012a: 87, v. 8), «no / de lengua inglesa» (2012a: 103, vv. 6-7), «Despedida no» (2012a: 133, v. 6), «aún no la ceguera, aún no cierta / enfermedad última, no dolores / insufribles ni la falta completa / de futuro», «no llanto» (2012a: 175, vv. 4-7, 9), «casi no / de este mundo» (2012a: 197, vv. 10-11), «No mis semejantes» (2012a: 199, v. 1), etc. A veces, parece más bien que se quiera verter en la negativa toda una significación, como sustantivándola (de manera muy parecida al sintagma ya tan garcíavaldesiano «lo solo»): «modos / de lo ya no» (2012a: 75, vv. 4-5), «mal solo de lo que no» (2012a: 97, v. 9), que podríamos vincular, quizás, con aquella fórmula «mi nada-nunca-no» repetida en *confía en la gracia*.

Más frecuentes son los poemas, estrofas o fragmentos que producen una sensación de inconclusión motivada por la ausencia de algún elemento esperado, *exigido* por la gramática y sin embargo ausente.

[...]
hedor animal de la guarida
donde el frío donde
paredes y negra
de trapos

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 339)

Se nota especialmente en aquellas clases de oraciones que necesitan de dos proposiciones. Por ejemplo, condicionales en las que falta el término (tenemos la proposición condicional con el *si*, pero no la oración principal), lo cual da al poema sensación de inconcluso: «si me dejaras ir contigo en la noche, / [...] / si pudiera acoger, / [...] / si no / se removieran airadas las palabras, / si no sintiera el viento que azota los árboles arriba» (2008a: 393), «si guardara calor aquella / lumbre prado verde» (2020a: 31, vv. 4-5), «si / la angustia aminorara, si el frío / y los animales del bosque, aquellos suyos, no / velaran, si hubiera un no pensar, un no sentir / benigno y luego

nada» (2020a: 47, vv. 10-14), «si vértigo / es destino» (2020a: 109, vv. 6-7), «si amanece y los espejos, arroyos, los ríos / como espejos si no fluyen y el animal vaca, una, otra, el animal oveja» (2020a: 210). Lo mismo pasa con la siguiente interrogación: «bajo / un monte, rosas azules y amarillas, rosas rojas, qué / hay, qué hay ahí que se pueda» (2012a: 51-52, vv. 8-10).

Entraron a recogerse desde el viento a la cálida
luz de las velas; es el amor amar
baba del rostro, es el amor amar
intransitivo. Qué ya blancos
cabellos, qué cerrada
mirada. Intransitiva
raíz, pero que fluye
como licuado el cuerpo fluye
del caracol sin movimiento
que alimenta a la quieta
luciérnaga, baba nutricia
para gusano
desde el frío
a la cálida.

Este poema de *Y todos estábamos vivos* (2008a: 314) constituye un buen ejemplo de trabajo con lo gramatical. Volvemos a encontrar un hipérbato, con el cual los versos 7 y 8 terminan con el mismo verbo, «fluye». Los versos finales, «desde el frío / a la cálida», nos devuelven al primero donde, sin embargo, el adjetivo «cálida», aunque interrumpido por un encabalgamiento, sí complementa un sustantivo en el siguiente verso, «luz». Por el contrario, nada le acompaña en el último verso, cuya rara inconclusión, por si no fuese ya lo suficientemente llamativa de por sí, queda aún más enfatizada con el punto final. Además, destaca la peculiar exclamación «Qué ya blancos / cabellos» (vv. 4-5), con el adjetivo precediendo al sustantivo y, sobre todo, ese adverbio «ya» ocupando una extraña posición. Esta clase de efectos de extrañeza conseguidos mediante un manejo atípico de la sintaxis es apreciable también en versos como «La gran / escalinata trabajó los músculos / del muslo que el pulmón / no respondía» (2020a: 63, vv. 5-8), que parece un anacoluto.

La peculiar sintaxis garcíavaldesiana, con sus yuxtaposiciones, su uso de la puntuación, sus dislocaciones, rupturas e hipérbatos está estrechamente

ligada a su concepción del ritmo del poema. Nada tiene que ver con medidas estrictas ni métricas constreñidoras, sino, como la poeta ha explicado, con un acercamiento a la propia respiración: «ahondar en *lo rítmico*, buscar que se resuelva en lo de verdad *respiratorio*» (García Valdés 2008a: 430, cursiva mía; véase también Mora y Lama 2020: 40).¹³⁷ Este aspecto fue destacado por Amelia Gamoneda, quien advirtió como «el ritmo es índice del cuerpo en el lenguaje» (2009: 156; véase también 2016: 77-82), es decir, una de las manifestaciones de la inmersión de lo corporal en lo poético.

Como diría mi amigo el poeta Idefonso Rodríguez, carezco en mi escritura de la superstición numérica. El ritmo no viene del número de sílabas. El ritmo viene. El ritmo viene con la imagen, fluye; pero se entrecorta o vira en la sintaxis. O de otro modo: el ritmo no es de la medida, sino de la respiración y los latidos, de la aspereza y el titubeo, de la levedad y la fatiga. De cada poema. El ritmo viene en el poema, con viento en contra y corrientes a favor. El poema va siguiéndolo, ganándose (García Valdés 2008a: 430).

No hay cabida para esquemas prefigurados si cada poema genera el ritmo que su idiosincrasia exige. Además, se aleja de la convencional «musicalidad» (2008a: 439) tradicionalmente ligada a la lírica, dejes rítmicos que tienen que ver más con la tentación de «lo redondo» que con la fidelidad a la escritura propia y sus demandas: «un ritmo, en efecto, no de la medida, sino de la *precisión*, de la justeza —emotiva, constructora, reflexiva, plástica—» (García Valdés en Muñiz 2006a, cursiva de la autora).¹³⁸ De hecho, Moisés Mori describe el ritmo de los poemas de *confía en la gracia* en su ensayo «Estrellas y verdor» retomando la sincronización con la respiración y el rechazo de sonoridades preconcebidas del que hablamos en un apartado anterior: «una lengua que elude el golpe de voz y cualquier sonsonete, que ofrece entre cortes y encabalgamientos un ritmo genuino» (2020). Esos encabalgamientos constituyen, en efecto, una

¹³⁷ En el ensayo citado más arriba, «Projective Verse», Charles Olson abogaba por romper con las reglas gramaticales heredadas (sintaxis, tiempos verbales, etc.) (1997: 244) y un ajuste del poema a la respiración del poeta (1997: 241-242).

¹³⁸ Sánchez Moreiras ya había señalado este «renunciar a la musicalidad poética a fin de conseguir la precisión» (2009: 141).

constante de la poesía de García Valdés, partícipe de unos versos que desgajan una y otra vez las oraciones o sintagmas que los integran. Marcos Canteli los examina a partir de la noción de versura de Giorgio Agamben:

La pausa versal, entonces, enfatiza la ausencia, sus poemas se encabalgan constantemente, creando un ritmo que funciona a base de rupturas de sentido y de sonido; tirando suavemente del verso, cortándolo, obligando a que la lectura conviva con lo inesperado, a que los saltos de lengua se conviertan en flujo de extrañeza, y a que el poema se cargue semánticamente mientras formalmente se adelgaza (2008: 179).

Su función no se reduce a crear un determinado efecto rítmico, sino que posee una importante dimensión semántica en su contribución a la suspensión del sentido y la extrañeza que provocan esos «saltos» que, como veremos enseguida, tienden a romper, de forma más o menos abrupta, la unidad sintáctica. A pesar de lo artificial que pueda resultar, en tanto que se asume intencionado, Canteli encuentra en ellos, más que una retórica, una práctica natural, inevitable, acorde con su poética: «decir, parecen mostrar estos poemas, es dar saltos, tironear el caballo del lenguaje» (2008: 180).

Estos encabalgamientos adoptan todas las formas y modalidades posibles, como demostraré rápidamente con algunos ejemplos: pueden arrancar al sustantivo bien de su artículo o determinante —«los / gestos», «las / palabras», «sus / mujeres» (2012a: 43-44, vv. 7-8, 9-10, 22-23), «otra / vez» (2012a: 55, vv. 4-5), «el / cuerpo» (2012a: 175, vv. 1-2)—, bien del adjetivo —«raza / callejera y altiva, jóvenes / príncipes» (2008a: 164, vv. 6-8); «materia / amarillenta», «fiesta / larvada» (2008a: 214, vv. 3-4, 9-10); «una sonora / bofetada» (2012a: 79-80, vv. 19-20), «una vida / interior» (2020a: 165, vv. 8-9)— o del complemento preposicional —«gato / de otoño» (2008a: 164, vv. 1-2), «canal / de deglución» (2008a: 365, vv. 8-9), «la yema / del pulgar» (2012a: 33, vv. 3-4)— que lo acompaña. El encabalgamiento puede separar también formas verbales compuestas —«Había / asistido» (2012a: 83, vv. 8-9), «han / brotado» (2012a: 113, vv. 4-5), «se ha / de decapar», «no ha / de morder» (2012a: 171, vv. 3-4, 5-6)—, al verbo de su complemento —«escribir / despacio» (2008a: 174, vv. 1-2)—

o incluso los componentes de un sintagma preposicional — «si hay error en / la valoración de las personas» (2012a: 107, vv. 3-4), «por / la impresión» (2012a: 131, vv. 2-3, cursiva en el poema)—.

Aunque, como acabamos de comprobar, se trata de un procedimiento más que habitual en esta poesía, en algunos poemas destaca especialmente por el efecto resultante. Es el caso de los versos 9 y 10 del que abre *caza nocturna* (2008a: 117), que subrayo en cursiva:

Si como naturaleza hace al hombre de simiente
caliente y húmeda, lo hiciera
de simiente fría y seca,
pronto se vería que en naciendo
supiera luego discurrir y no supiera
mamar. El tiempo proyecta
las palabras contra un fondo
vacío, así Velázquez
coloca sus bufones: alma *imaginativa*
mente exenta, temperatura
que muda en el cerebro: letra
que con sangre entra detenida.

Parece evidente que existen dos posibilidades abiertas a varias lecturas, y es ahí donde reside la cualidad neutra del uso del encabalgamiento. O bien que se trate de un adverbio partido, y que por tanto, leamos «alma imaginativamente exenta», o bien que, en realidad, no haya tal encabalgamiento, y leamos entonces «alma imaginativa» por un lado y «mente exenta» por otro. Según esta última opción, existiría una diferencia entre el alma y la mente, que no serían lo mismo. Sin embargo, me inclino más por la primera, nos lleva a un verso de «La caída de Ícaro», «el alma es el cuerpo», al enunciar la ilusión de que el alma sea «exenta», es decir, libre del elemento que se elide, pero que no puede ser otro que el cuerpo. De hecho, nótese que le sigue ese «temperatura que muda en el cerebro»: para Huarte de San Juan, la clase de ánima (alma) que uno posee depende de esa temperatura, de modo que el alma es algo fisiológico, no se puede separar del cuerpo, cosa que evidencia ese encabalgamiento engañoso, esa ruptura ilusoria. También en *confía en la gracia* nos

encontramos, en el poema «Baviera-Veracruz» (2020a: 189), un ejemplo similar, aunque menos ambiguo. El énfasis vuelve a ser mío:

Baviera-Veracruz, ha viajado al lado de Pasolini cuatro días, no era
Pasolini, conducía y hablaba de un país que era y no era
el suyo, campos y árboles, llanuras, colinas, relieve luego *tenue*
mente montañoso, nunca abrupto [...]

Junto con estos encabalgamientos aplicados sobre adverbios terminados en *-mente*¹³⁹, localizamos también dos ejemplos de ruptura de la integridad de una palabra en sendos poemas de *Y todos estábamos vivos* y *confía en la gracia*:

amarillo sobrenatural
en agosto, lo *sobre*
natural es del rastrojo
[...]
(2008a: 324)

Clorosis. Lindo nombre que fue. Mal del cuerpo, *melan*
colía si hubiera sido hombre [...]
(2020a: 207)

Tan sorprendente como muchos de sus encabalgamientos resulta la práctica que consiste en fracturar el verso en dos líneas distintas (de forma muy similar a lo que ocurre habitualmente en el teatro áureo en el cambio de un personaje a otro), hasta el punto de que podríamos dudar si continuamos en el mismo verso o si, por el contrario, debemos considerarlo ya otro distinto (en este trabajo hemos optado por la primera opción). Aunque curiosamente ausente en la bibliografía sobre la poesía de García Valdés, lo cierto es que este proceder va aumentando desde los escasos cuatro ejemplos que se contabilizan en *caza nocturna* hasta los cuarenta y cuatro de *confía en la gracia*. Moisés Mori le atribuye una doble función en su ensayo sobre este último poemario: «para la respiración del poema, pero también para introducir o acoplar en ese corte otros elementos que pueden tener más

¹³⁹ Recuerdan poderosamente los versos de fray Luis de León «Y mientras miserable / mente se están los otros abrasando» (vv. 76-77 de la oda primera, «Vida retirada»), así como «aunque te precies vana / mente de tu linaje y nombre claro» (vv. 15-16 de la oda XIV, Libro I de Horacio, en traducción del agustino).

o menos desarrollo» (Mori 2020). En efecto, es una posibilidad, presente ya en los escasos ejemplos de *caza nocturna*: «Mostró dos miniaturas: una» (2008a: 120), poema ya de por sí bastante misterioso en el que lo introducido a partir de ese corte no parece conectar de forma explícita con nada de lo dicho hasta el momento. Por su parte, ya vimos cómo en «Nadaba por el agua transparente» (2008a: 136), los versos que siguen a la ruptura versal parecen recapitular todo lo abordado en los anteriores. En otros casos, parece casi la introducción de una nueva estrofa, aunque no lo es realmente: «la greda se hace verde» (2008a: 242) son como bloques, partes diferenciadas por esa pauta formal. Pero lo cierto es que la función de estos cortes no siempre está clara ni, de todas formas, parece la misma en todos los casos: es necesario examinarla en cada ocurrencia. Pienso en un poema de *Y todos estábamos vivos*, «Como agua vinieron en la noche» (2008a: 391), en donde el corte en el verso ejerce como una suerte de encabalgamiento que parte un sintagma sin romper la continuidad (indico con dos barras inclinadas este procedimiento): «huecas // sonoridades incisivas / de la voz» (vv. 9-10). No se trata, por tanto, de introducir un elemento nuevo.

En realidad, esta tendencia a romper el verso va de la mano de un fragmentarismo generalizado y característico de esta escritura. Evidentemente, no es, ni mucho menos, una práctica exclusiva de esta autora, sino que se trata de un proceder con largo recorrido que algunos han contextualizado como herencia de las poéticas de vanguardia (véase Trueba 2007: 149) y otros han vinculado a ciertas narrativas como las de Joyce o Faulkner (véase Ortega 1994: 12). En cualquier caso, dicho fragmentarismo habría surgido con el cambio de episteme resultado de la pérdida de consistencia y sentido del mundo, como apuntó Virginia Trueba (2007: 149), que ve en él una reticencia a significados únicos (2007: 149).¹⁴⁰ En efecto, hace tiempo que (la ilusión de) el todo homogéneo y abarcable no se

¹⁴⁰ Esta misma autora identifica en él una raíz de género: sería una «forma femenina de conocer» y reflejo del «nomadismo de los *yoes* femeninos tradicionalmente des-centrados» (Trueba 2007: 149).

(y no nos) sostiene, como la propia autora ha aclarado: «no, esos retazos fragmentarios aparecieron, como sabemos, cuando la noción de *todo* se revela inconsistente (y las cosas muestran sus bordes con materialidad inquietante)» (Agudo & García Valdés 2009: 85, cursiva de la autora). El fragmento surge entonces a partir de esa pérdida de soporte trascendental como reflejo de la misma, formato adecuado y consecuente a una transformación de profundo y determinante calado existencial. Desde esa base hay que entender la concepción entretrejida de su obra como un poema único en fragmentación múltiple (véase también Martínez Fernández 2007: 198-199):

la minúscula es desprenderse de énfasis en muchos órdenes. Es así. Y también otra cosa más sencilla quizá, y es que a veces tengo la sensación de que eso viene de otro lugar, y puede ir a otro lugar. A veces tengo la impresión de que mis poemas son casi una sola cosa, que puede seguir, que se puede leer como un continuum, en cierta manera. Y que ese poema es un fragmento, un momento (García Valdés en Armada 2014: 68).

En efecto, podemos tener la sensación de estar leyendo «astillas de sentido» (Muñiz 2012), fragmentos de un continuo sin principio ni final claros, sensación que cada poemario viene a refrendar; «cuadros sin marco, fragmentos visibles de un todo esquivo —refractario a mostrarse como un todo— que continúa en los márgenes» (Provencio 2005: 111). Tanto el que la práctica totalidad de sus poemas carezca de título¹⁴¹ como que muchos empiecen sin mayúscula inicial —en esa minúscula que caracteriza los títulos de muchos de sus libros— y *terminen* sin punto¹⁴², contribuye a que no haya ninguna clase de barrera o distintivo que obstaculice el fluir ininterrumpido de los textos, en la medida de lo posible dentro de los condicionantes del formato libro, como es obvio. Es más, ese discurrir

¹⁴¹ En *Esa polilla que delante de mí revolotea* solo dos poemas cuentan con título: «La caída de Ícaro» y «Locus oculus solus» (*Del ojo al hueso*). Habrá que esperar hasta *confía en la gracia* (2020) para encontrar de nuevo dos poemas titulados: «tú quien oye» y «tú quien oye 2».

¹⁴² Con todo, no excluiría de ese continuo los poemas que, por el contrario, están *formalmente* cerrados.

infinito que la propia autora refiere podría perfectamente trascender el límite físico de cada volumen, de modo que el *continuum* que ya constituye cada poemario se integraría en uno mayor que es el conjunto de la trayectoria poética de García Valdés, cuyo cierre aún no podemos, de hecho, vislumbrar: una «poética del *non-finito*» (Mora & Lama 2020: 38), en definitiva. Recuérdese si no el proyecto, finalmente no llevado a cabo, que la poeta esboza en la nota a la edición de *Esa polilla que delante de mí revolotea*, «hacer del conjunto un nuevo libro que mostrara con otro orden, con un distinto enlazarse, la tela que el tiempo o la vida había ido tejiendo» (2008a: 27). Teniendo en cuenta que estamos ante una trayectoria muy dilatada en el tiempo (en aquel momento, 1982-2008, es decir, unos veintiséis años), una reorganización de semejante envergadura solo se puede plantear desde una concepción de la propia obra en clave continuista.

Sea como fuere, no se trataría de un *continuum* con una lógica lineal, pero la unidad, la conexión del conjunto, es perceptible de todas maneras. Marcos Canteli (2008: 182-184) ha condensado muy bien este asunto en su tesis doctoral al describir una arquitectura en serie abierta y dispersa que incide tanto en la «autonomía» y «provisionalidad» del fragmento como en el potencial establecimiento de conexiones intertextuales en lo que denomina una «red de irregulares agujeros» (2008: 183).

Habría que ver las series de García Valdés, no como una proliferación formalista, sino como especie de antiforma que se afianza sobre la idea de un poema caído, imperfecto, truncado, en marcha, es decir, un poema sin forma. Así, escribir en series sería negar (y negarse a) una totalidad de la escritura, por y de principio (Canteli 2014a: 127).

En Barthes, la fragmentación es un procedimiento crucial en su proyecto de una escritura neutra, pues supondría una forma de poner en cuestión la disposición y el orden del discurso. Claro que él no está pensando en la lírica —si bien el haiku es el principal modelo a seguir— sino en su propia escritura, que encuadraríamos más bien dentro de lo ensayístico —*Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso*, etc.—. De hecho, podría parecer un tanto absurdo querer

aplicar su noción de fragmento a un género que parece llevar inscrita esa particularidad formal. Pero no lo es tanto si advertimos la posibilidad de concebir esta obra, según García Valdés sugiere, como fragmentos de fragmentos, y por supuesto, desde la conciencia crítica del lenguaje que entraña.

En *Lección inaugural*, Barthes señala el fragmentarismo como método idóneo para trabajar contra la lengua desde la propia lengua, como desvío: «la operación fundamental de ese método de desprendimiento [del discurso del poder] consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*» (2007a: 67, cursiva del autor). Si Barthes opta por el fragmento lo hace en la medida en que ofrece una escapatoria a la construcción convencional del discurso, basada en la concatenación de proposiciones enlazadas según una lógica silogística —el entimema¹⁴³— (véase Comment 1991: 46-47, 163-165), que, además, proporciona una impresión de dominio y comprensión de la realidad, en el fondo, artificiales. El semiólogo se propone por tanto estallar esta disposición fuertemente retórica y archirrepetida (y por ello concebida ya como natural o *correcta*) interrumpiendo su carácter continuado, «empêcher le récit de s'enchaîner selon une fiction régulière et droite, le *flumen* se trouvant interrompu et réorganisé en réseaux multiples et problématiques» (Comment 1991: 165). Al fin y al cabo, dinamitar el orden acostumbrado de la forma de construir un discurso implica, asimismo, desautomatizar el modo en que estructuramos el pensar, nuestros razonamientos, limitado a seguir un determinado camino, a una cierta concatenación de pasos requeridos y predispuestos. Tan importante como el fragmento en sí es su disposición en el conjunto (véase Comment 1991: 174-176), que ha de ser arbitraria, aleatoria, sin seguir un orden motivado o una intención concreta, como de hecho se aplica en *Lo neutro, Roland Barthes por Roland Barthes*, etc.

¹⁴³ Este orden endoxal se apoya en «la non-contradiction, le raisonnement par enthymème (c'est-à-dire un pseudo-raisonnement de type syllogistique), et la confusion des axes de conséquence (logique) et de consécution (temporelle)» (Comment 1991: 46).

Volviendo, entonces, a la poesía de García Valdés, nos encontramos con poemas que suelen tender a la brevedad, pero la extrema concisión de algunos potencia aún más si cabe la impresión de estar ante un fragmento desgajado de una unidad mayor, como ocurre con los diez poemas de cuatro versos que se contabilizan en el conjunto de su obra: dos en *ella, los pájaros* —«miro los campos» (2008a: 93) y «soy un animal» (2008a: 98)—, uno en *caza nocturna* —«icono u oración» (2008a: 128)—, otros dos en *Del ojo al hueso* —«el color es del pez, el color» (2008a: 216) y «cosas se han vuelto nombres» (2008a: 228)—, tres en *Lo solo del animal* —«pero en el sueño estabas despierta» (2012a: 155), «por el corredor va el mirlo entre dos alas» (2012a: 163) y «ellos cantan y viven a la orilla» (2012a: 189)— y dos en *confía en la gracia* —«creían» (2020a: 193), «señor de los venenos, el cuarto amarás» (2020a: 217)—. Claro que esa impresión fragmentaria se agudiza cuanto más se acorta el texto en cuestión, como muy bien muestran los siguientes poemas de tres versos, los más breves en toda la obra garcíavaldesiana, que reproduzco para apreciar el efecto que pretendo destacar:

diría: mira a tu espalda
por si pierdes pie
por si acaso

(*caza nocturna*, 2008a: 124)

fulgor de los espinos y el musgo, casa
no hay para nadie, en los bosques
moramos

(*Del ojo al hueso*, 2008a: 271)

a los enfermos e
impedidos díles ea
solos estáis

(*Lo solo del animal*, 2012a: 151)

¿y el pecho cadmio del petirrojo?, ¿sus quiebros
de muelle, su cola en v sobre el respaldo, el gris
del cielo, febrero que se obtura como un bronquio?

(*confía en la gracia*, 2020a: 163)

recibe este objeto en tu corazón, mira
en él algo que ames, mira de nuevo, nada
hay, ¿qué había?, ¿qué hubo?, ¿qué fue?

(*confía en la gracia*, 2020a: 247)

Quizás salte más a la vista el carácter fragmentario del primero y del tercero, pues nos da la sensación de estar ante trozos de una conversación («diría», «diles») cogidos al vuelo y llevados al poema sin marco ni contexto, o el cuarto, con una interrogación iniciada, además, por la copulativa «y». De hecho, hay muchos otros poemas que se introducen de esta manera, como «en casa de su padre, dice» (2008a: 97), de *ella, los pájaros*, o «para poder vivir, fue su respuesta» (2012a: 33), en *Lo solo del animal*, pero también encontramos esos inicios *in medias res* en textos que arrancan con una conjunción —«Y la noche» (2008a: 41), «Y si está la culebra» (2008a: 398), «... y cómo sin querer» (2008a: 401), «Y si bajara» (2012a: 39), «porque ahí venía o había» (2012a: 137), «pero en el sueño estabas despierta» (2012a: 155), «y arriba, oyó, sol y moscas, se desenganchaban» (2020a: 135)—, e incluso en algunos en donde la elisión de un sujeto verbal suscita también ese efecto de ya comenzado, como si lo que nos falta estuviese antes, en otra parte de la que no sabemos, como en «es de la familia» (2012a: 25).

Con todo, se puede apuntar aún otro nivel de fragmentarismo que afecta al poema en su individualidad y autonomía. Más allá del poema-fragmento pensado como unidad menor integrada en un peculiar *continuum*, como la propia autora apuntaba, algunos textos están también fragmentados internamente, en sí mismos, conformando así lo que podríamos referir como fragmentos del fragmento. Esta clase de fragmentación se puede producir de dos modos. Una posibilidad consiste en identificar fragmento y estrofa; evidentemente, no pretendo renombrarla ni, mediante malabares teóricos, enmascarar una obviedad, pero lo cierto es que no escasean textos que parecen contruidos a partir de elementos sin la más mínima relación, como

el siguiente poema de *Del ojo al hueso* (2008a: 228), al que a la aparente falta de ligadura entre sus dos estrofas —aquellas misteriosas asociaciones— hay que sumar esa concisión que comentaba más arriba.

cosas se han vuelto nombres,
así *vaca*, *Job*

pero oye: siguió siendo un ser inadaptado, en espera
constante de que algo muy grato le ocurriese

Ni siquiera se trata de que ambas parejas de versos resulten particularmente herméticas, o incluso de que su sintaxis obstaculice su comprensión. De hecho, la dificultad no reside en entender (y lo digo en el sentido más básico, literal) cada estrofa por separado, sino en ofrecer una lectura del conjunto. Otro buen ejemplo lo encontramos en *ella, los pájaros* (2008a: 96):

la mujer tensada
aparecía siempre en sus pinturas
antes de morir

el ruido del motor
y del viento
he venido del viaje
vacía y quieta:
balanceo, balbucear

le muestro en la palma
de la mano
fragmentos y polvo
de pendientes

detrás de los sauces
la mancha roja
la rosa roja
en la oscuridad
vienes como un fulgor

girasoles
la alegría
desesperada de sus nucas
mineral
que hay ahí

recorro carreteras
comarcales, el viento borra
la sombra de las nubes

Como los fragmentos del verso 11, los veinticinco versos de este largo poema se han dispersado en seis escuetas estrofas de tres, cinco, cuatro, cinco, cinco y tres versos, por lo demás, también breves.¹⁴⁴ Al margen de vislumbrar algunos hilos más o menos claros, como el viaje y el viento que enlazan las estrofas segunda y sexta, o el sujeto en primera persona que ambas comparten con la tercera, todo lo demás resulta aparentemente inconexo. Para Miriam Sánchez, esta estructura fracturada, de «efecto surrealista» (2009: 152), y el habla balbuceante (v. 8) que reproduce el poema reflejan un «proceso de rotura del yo» (2009: 152) coherente con su lectura del poemario. Como cada poema desde una perspectiva de conjunto, cada estrofa semeja la pieza de un puzle de difícil composición, cuyas ranuras no acaban de casar. Encontramos ejemplos semejantes en libros posteriores, como «el gesto de la boca previene la muerte» (2008a: 154), de *caza nocturna*.

Desarticulación sintáctica, yuxtaposición e hipérbatos, encabalgamientos y montaje, fragmentación, sentido en suspensión, desconcertantes (o cuando menos, misteriosas) asociaciones... Acierta de pleno Bénédicte Mathios cuando sintetiza la sintaxis garcíavaldesiana como «à la fois dépouillée de toute rhétorique et complexe» (2012: 47), pues en efecto es su alejamiento de toda retórica establecida lo que, aunque parezca en principio paradójico, complica la lectura, privada de las indicaciones gramaticales acostumbradas, y la aproxima al despojamiento que exige lo neutro. Si este ha de encontrar una forma de manifestarse en la escritura, necesitará enfrentarse a su mayor obstáculo, la lengua, pero una lengua trabajada desde todos los ángulos posibles gracias a una conciencia lingüística exhaustiva y responsable de sí. Insisto: una extraordinaria mirada nueva demanda una lengua que le haga justicia.

¹⁴⁴ En *ella, los pájaros* (1994: 65-66), el poema contaba con una estrofa más, en posición penúltima: «pájaro / como serpiente / encantada / entrar al nido». Además, tras el segundo verso de la segunda estrofa había una coma que también desaparece en *Esa polilla*.

Restaría quizás un último apunte, una comparación quizás un tanto arriesgada, pero que puede resultar fructífera y esclarecedora a la hora de entender la motivación de dar alcance a la cosa, a lo real, objetivo que Roland Barthes situó tras un género poético muy específico.

6.2.3. *Un apunte final: el haiku según Barthes*

Quede claro: no se me ocurriría afirmar que Olvido García Valdés forme parte del nutrido grupo de haikines hispanos, en la estela de José Juan Tablada, Octavio Paz y tantos otros. Pero sí me gustaría introducir una última hipótesis en torno a la escritura de lo neutro y lo real en García Valdés, justo en relación con la visión que Roland Barthes ofreció de este género poético japonés (a sabiendas de que, en algunos aspectos, puede resultar controvertida o poco exacta), fundamentalmente en *El Imperio de los signos* y *La preparación de la novela*. Por ello mismo no me detendré demasiado en bibliografía sobre el haiku, pues no me interesa en sí mismo. Me basta con señalar en qué consiste para el crítico francés y dónde encuentro los paralelismos con la poética garcíavaldesiana. Es en ese cruce, por esa confluencia marcada por el deseo de lo neutro, por lo que me interesa conectarlo con los poemas de García Valdés, y no porque la poeta haya compuesto haikus *stricto sensu*; de hecho, es un género por el que nunca ha mostrado interés en entrevistas, artículos o poéticas. Erik González ya hizo un breve adelanto al respecto en un trabajo reciente, en el que recoge dos rasgos cruciales en la comprensión barthesiana del haiku y que venimos atribuyendo a la poética de García Valdés, como también este autor sugiere: la impersonalidad de estos brevísimos poemas y su lejanía de toda lógica interpretativa o simbólica.

Esta forma de escritura en la que el sujeto parece trasladarse a un segundo plano para mostrar más bien la percepción en un estado casi impersonal puede entenderse mejor si se relaciona con la forma del haikú, en el sentido en que Roland Barthes la define, como la exposición del «*sentir-ser* del sujeto, la pura y misteriosa sensación de la vida» (78). Para el autor francés otra de las características fundamentales del haiku es que se trata del encuentro entre una forma retórica y una verdad (22), razón por la cual esta escritura no pide ser

interpretada, ni tampoco considerarse como un simbolismo breve. Estas dos salvedades sin duda también cruzan la poesía de García Valdés (González 2021).

En su trabajo sobre la recuperación de la realidad en el poema, Miguel Casado puso sobre la mesa la enorme sugerencia de los apuntes sobre la proximidad entre haiku y fotografía contenidos en la primera parte de *La preparación de la novela*: «foto y haiku conducen una reflexión sobre la escritura del presente y la capacidad de bloqueo de transferencias de sentido, que va a girar en torno al vínculo directo de ambos con la realidad, como dedo que apunta hacia ella» (2018: 202). El objetivo último consistiría en que, de la misma manera que el instante al que alude, también el poema «se constituyera como particular e irrepetible» (2018: 202).

Bernard Comment (1991: 184-193) no duda en afirmar que, para Barthes, el haiku, que aquel califica de escritura fotográfica (1991: 190-192), se erige en la piedra de toque de lo neutro.¹⁴⁵ De hecho, el semiólogo escribió un prefacio para los *Tricks* de Renaud Camus, relatos que tenía por modelo de escritura neutra, en el que los califica de «una especie de planos, sin sombra y como sin *segundas intenciones*» (2021: 411, cursiva del autor), y los compara directamente con el haiku (2021: 411). Pero junto a esta exención de sentido, lo que permite poner al haiku en el terreno de lo neutro es su proximidad a lo real: «de quoi s'agit-il en fait dans le haïku, sinon de susciter par le truchement des mots un mouvement de l'esprit vers la chose *comme elle est*, dans l'instant de sa révélation soudaine et là?» (Robert Munier en Comment 1991: 184, cursivas del autor). Esa «cosa *como [ella] es*» nos lleva a lo real, «la cosa-en-sí» a la que los poemas de García Valdés aspiran. Por lo tanto, si hay un género que «da caza a la cosa», ese sería el haiku.

Para empezar, Barthes vincula estrechamente el haiku con el *satori* (véase 2007b: 10, 95; 2005: 127, 129-131, 155), ese acontecimiento

¹⁴⁵ Fernández Castillo, a propósito de García Valdés: «el poema se comprende como una suerte de *fotografía*, fijación de todos los detalles contingentes que configuran un ambiente en una fecha determinada, incluidos las aves y sus sonidos» (2018: 269, cursiva del autor).

fundamental en el budismo zen mediante el que se alcanza la comprensión de la verdadera unidad del todo que más arriba pusimos en relación con el fenómeno de la fascinación —«l' instant de sa révélation soudaine et là» de la anterior cita de Munier (en 1991: 184)—:

el haikú, [...] articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin dios, corresponde al *Mu* budista, al *satori* zen, que no son en ningún momento descenso iluminativo de Dios, sino «despertar ante el hecho», aprehensión de las cosas como acontecimiento y no como sustancia, alcance de ese borde anterior al lenguaje (Barthes 2007b: 95).

Barthes aleja al *satori* de la iluminación de la mística cristiana y, en general, de cualquier noción de divinidad. Con el *satori* se (re)descubren las cosas, es un «despertar ante el hecho» todavía ajeno a la mediación lingüística: de ahí que, en otros momentos, se refiera a él como un «vacío de palabra» (2007b: 10) o cese del lenguaje (2007b: 90), en tanto que rehúye toda conceptualización, no puede ser expresado con palabras. El modo en que, con todo lo paradójico que pueda sonar, se puede trasladar esa experiencia al lenguaje es el haiku, que no consiste en una «pintura exacta de lo real» (2007b: 93) ni tampoco se reduce a la mera brevedad que, ciertamente, lo caracteriza, sino en «un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa» (2007b: 93). Se trata, por tanto, de dar con la perfecta conjugación entre forma y contenido.

Tanto en el *satori* como en la fascinación, el vaciamiento de uno mismo y la consiguiente indistinción categorial entre quien contempla y lo contemplado resultan del todo definitorios, con lo cual, los textos que recojan dichas experiencias —o intenten recogerlas— han de plasmar esa ausencia de un yo fuerte (véase Barthes 2007b: 98) y la *nueva* concepción del mundo y lo real que ello entraña. Así como la identificación entre haiku y *satori*, o incluso entre haiku y budismo zen, puede resultar controvertida y suscitar opiniones muy diversas, esta exigencia de despersonalización en el haiku es también una de sus características más reseñables. En ella se detiene Chantal Maillard en *La baba del caracol*:

Para componer un haiku, decía Bashó, el yo ha de adelgazarse lo suficiente como para penetrar en lo que le rodea. Dejar de ser el yo que somos de continuo. Dejar fuera la carga, des-cargarnos. Andar de vacío. En el momento presente. Para componer un buen haiku es preciso, por un momento, dejar de ser el que fuimos o el que anhelamos ser. De esta manera, sin mente, desprendidos de voluntad personal, aligerados de metafísicas y de juicios, es posible recobrar la inocencia que se precisa para el asombro. Y tal asombro se expresará entonces sin fórmulas retóricas, con el más breve y anodino de los trazos breves (2014: 80-81).

Junto a esta pérdida del yo, Erik González mencionaba también, en la cita antes recogida, la imposibilidad de leer el haiku desde mecanismos interpretativos o simbólicos. Si esto es así es porque, de nuevo siguiendo a Barthes, el haiku, fragmentario y denotativo, *tan solo* pretende recoger un instante, «momento literalmente “insostenible”» (Barthes 2007b: 94). Para ello, y precisamente en respuesta a la imposibilidad de prolongar el momento en cuestión, no ha de describirlo, ni siquiera definirlo, sino apenas mostrarlo, y hacerlo mediante el uso de un «lenguaje plano» (2007b: 90), lo más despojado posible del componente significado, sin polisemia ni connotación de ninguna clase, como si se tratase de establecer un puente directo entre significante y referente, de *restaurar* un utópico vínculo no mediado entre palabra y cosa. El funcionamiento habitual del lenguaje queda en suspenso durante tres versos que lo transgreden de principio a fin. De ahí que el francés piense en estos poemas como modelo de escritura neutra: con ellos no se representa, sino que se presenta, directamente, sin subterfugios ni añadidos; no se *quiere decir*, *se dice*, y lo que se dice es lo que hay, sin más: «une sorte de présence ou présentation du réel sans représentation» (Comment 1991: 191).

como una ráfaga apareciste, presencia
y ya no luna, figura de bulto, fugaz mas
con volumen, sin palabras, tacto
de lana próxima y de paso, con
movimiento de cuerpo
celestes ahí muda y
amable de paso
sola ir ahí

(*confía en la gracia*, 2020a: 177)

Estamos ante uno de esos instantes casi inaprehensibles («como una ráfaga apareciste», «fugaz», «de paso»): una fascinación, por qué no. Apenas nos detenemos a pensar que tiene que haber alguien tras estas palabras, tan absorbente resulta la «presencia» que el poema trae ante nuestros ojos, tanto para quien lo lee como para quien ha contemplado lo que a él se traslada. La repetición del adverbio demostrativo «ahí» (vv. 6 y 8) incide en la cualidad casi tangible de una luna a la que aluden un par de pinceladas sobrias: «figura de bulto» (v. 2), «tacto / de lana próxima y de paso, con / movimiento de cuerpo / celeste» (vv. 3-6). Una luna que, sin embargo, ya no lo es, pues se menciona, pero en negativo, «ya no luna» (v. 2), quizás en tanto que efímera, pero también quizás porque la cosa, cuando verdaderamente la hemos tocado, no puede aceptar el nombre que comúnmente se le da, se hace del todo evidente que ya no encaja en él. En cualquier caso, que rehúye el lenguaje es seguro: se trata de una presencia «sin palabras» (v. 3), «muda» (v. 6).

Este poema se centra tanto en la cosa aparecida, en lo pasajero de esa aparición (como un abrir y cerrar de ojos), que dificulta la lectura en clave. Es por este preciso motivo, advierte Barthes, que también el haiku resulta un género tan extraño para lectores acostumbrados al modo de abordaje que considera típicamente occidental, al que califica de intrusivo, arrogante, o incluso como una tendencia a «hipertrofiar» (2005: 128), de quien «siempre quiere interpretar, con mayor o menor felicidad» (2005: 127). En síntesis, «Occidente impregna cualquier cosa de sentido» (2007b: 85), no sabe leer de otra forma, como si, por fuerza, todo tuviese que significar *otra(s) cosa(s)*, algo más. Pero ante la exigüidad del haiku, la interpretación se interrumpe, pues no admite hermenéuticas invasivas; más que eso, no es que no las admita, sino que nada pueden encontrar en él (que no añadan ellas mismas, claro):

El trabajo del haikú consiste en hacer que se cumpla la exención del sentido a través de un discurso perfectamente legible (contradicción vedada al arte occidental, que no sabe negar el sentido si no es convirtiendo su discurso en

incomprensible), de modo que el haikú no parece a nuestros ojos ni excéntrico ni familiar: no contiene nada y lo contiene todo; legible, lo creemos sencillo, conocido, próximo, sabroso, delicado, «poético», ofrece en una palabra todo un juego de predicados afirmativos; insignificante, no obstante, se nos resiste, pierde finalmente los adjetivos que un momento antes se le atribuía y entra en esa suspensión del sentido, algo muy extraño para nosotros en cuanto imposibilita el ejercicio más corriente de nuestra palabra, que es el comentario (Barthes 2007b: 101).

«Corte sin eco» (2007b: 90), no se trata únicamente de que el haiku traslade esa suspensión del lenguaje de la que surge y que ya mencionamos, sino que, además, por eso mismo y por las características que le son intrínsecas, frena todo intento de exégesis. Paradójicamente, es su absoluta legibilidad y aparente inmediatez lo que causa desconcierto, como si, acostumbrados al hermetismo, no fuésemos capaces de acceder a su claridad meridiana y quisiésemos, para acomodarlo a nuestros modos, transformar el haiku en otra cosa: esperamos que haya algo más detrás de esos tres versos, algún sentido oculto, incluso solemne o trascendental. Si esa tendencia a la oscuridad es la única forma occidental, a tenor de Barthes, de negar el sentido o, cuando menos, obstaculizarlo, el haiku toma la dirección contraria y muestra sin dejar nada oculto, un modo de proceder comparable con la característica sencillez hermética que comentamos más arriba en el caso de García Valdés.

«Se podría decir, en última instancia: [el haiku] intenta hacer con *ese poco de lenguaje* lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma» (Barthes 2005: 74, cursiva del autor). Insiste el semiólogo en la aspiración de este género japonés a transgredir la esencia misma del lenguaje al obligarlo a despojarse de sí mismo. He aquí el meollo del enlace entre el haiku y la poética garcíavaldesiana: ¿acaso no se podría aplicar esa cita a su escritura? No hay, en definitiva, símbolos, ni metáforas, ni capa tras capa de significado: dejando todo ello al margen, el haiku nos acerca a la cosa en sí misma, es «el desvanecimiento del lenguaje en beneficio de una certeza de realidad» (2005: 117), ante la que solo resta enmudecer. Esta «certeza de realidad», lo real que hace acto de presencia en el haiku, no admite

comentarios ni explicaciones sino, en todo caso, la mera paráfrasis (véase Barthes 2007b: 88): «hablar del haikú sería pura y simplemente repetirlo» (2007b: 88), pues «el trabajo de lectura que está ligado a él ha de suspender el lenguaje, no provocarlo» (2007b: 88). ¿Qué añadir a lo que no requiere de notas al pie, a lo que carece de cualquier finalidad?

Barthes sintetizó de forma muy ajustada el efecto del haiku en una onomatopeya: un *clic*. Este hallazgo, en la línea también de otros suyos como el *flash*, constataciones como «es así», «es tal», o de las exclamaciones «¡es eso!» y «¡tal!», es de aplicación tanto para al *satori* como para el haiku (véase Barthes 2005: 91, 127; 2007b: 103-104), en la medida en que ambos comportan el reconocimiento de un instantáneo acontecer, sin interpretar ni explicar nada sobre el mismo.

El *clic*: la captura instantánea del sujeto (escribiente o lector) por la *cosa misma*. Para mí, criterio inmediato de perfección de un haiku: que no haya ninguna interferencia posible de sentido, de simbolismo; que no «cuaje» en sistema (metafísico, o incluso «endoxal», de sentido común) (2005: 128, cursivas del autor).

En definitiva, todas estas fórmulas apuntan a «la pura y sola designación» (2007b: 103-104, cursivas del autor) que el haiku encarna. De hecho, lo separa por completo de la influencia del lenguaje al compararlo tanto con el sonido que hace una piedra al ser arrojada al agua (2005: 80) como con el gesto de indicar algo con el dedo; por eso, en otro lugar lo asimila al deíctico, en la medida en que ambos apenas se limitan a señalar, *designan* (2005: 130). Por lo tanto, el haiku se sitúa en el límite mismo del lenguaje, entre el «es eso» que aún parece reclamar expresión y el «no hay nada que decir» que la desecha por innecesaria u superflua (véase 2005: 127, 132): la autosuficiencia de la experiencia paraliza el lenguaje, carente de pertinencia y adecuación. Tanto valor concede a ese sostén mínimo que, en *La preparación de la novela*, Barthes asegura incluso que la mejor literatura tiende al «es eso» característico del haiku (2005: 129).

Pero aún se pueden detectar otros engarces entre la poética garcíavaldesiana y la del haiku *barthesiano*, quizás más inmediatos en su

identificación por su arraigo en la pura textualidad. Uno de ellos consiste en su tendencia a privilegiar lo concreto, el detalle, la nimiedad que con frecuencia pasa inadvertida, de la que ya hablamos más arriba a propósito de los poemas de la asturiana. «El “referente” del haiku (lo que éste describe) es siempre algo particular. Ningún haiku evoca una generalidad» (Barthes 2005: 93).¹⁴⁶ Como ocurría con el prurito interpretativo, el francés también asocia esta preferencia por lo particular con la idiosincrasia oriental —frente a la tendencia occidental a la generalidad, a la brocha gorda—, por lo que el haiku se erige en «arte de la contingencia», «arte del Encuentro» (2005: 94), un encuentro señalado y distinguido por lo que tiene de único y específico. En este sentido, podríamos decir que un título como *Esa polilla que delante de mí revolotea* posee unas resonancias haikistas notables o, en todo caso, responde a una sensibilidad aproximable. Lo mismo se podría decir de otros muchos versos de la autora:

Han brotado las negras de la nada, de la
noche han venido golondrina y cucaracha,
la parda queratina y la encendida
han regresado con la prisa del sol,
con la alegría de marzo casi
cálida. Vuelan
y corren vivas las
negras y ligeras.

(*Y todos estábamos vivos*, 2008a: 358)

Apenas una escena: «las negras» (v. 1), «negras y ligeras» (v. 8), así como «la parda queratina y la encendida» (v. 3) —aquí parece que faltase algo, un sustantivo al que aplicar el adjetivo— son «golondrina y cucaracha» (v. 2), que vienen «de la nada, de la / noche» (vv. 1-2), durante el mes de marzo. Se percibe cierto juego de contrastes: el negro, la nada, la oscura queratina, frente al sol, la vitalidad y «la alegría [...] casi / cálida» (vv. 5-6), ese «encendida» (v. 3) que parece aludir a la golondrina. Inmediatamente surgen las interpretaciones: para Pilar Yagüe, «es un poema

¹⁴⁶ Ahora bien, es un tópico también que lo particular encierra una aplicación general. «“En la cima de lo particular florece lo general”. *La cima de lo particular*: éste también es el emblema del haiku» (Barthes 2005: 84, cursiva del autor).

de recuperación y regresos», «de resurrección, la llegada de la primavera a la tierra» (2009), en consonancia con el motivo de Perséfone tan presente en *Y todos estábamos vivos*. José Luis Fernández Castillo, por su parte, pone el foco en el par golondrina y cucaracha, que simbolizarían una dinámica de «ligereza y gravidez, levedad aérea y pesantez terrenal» (2018: 268). Pero no se puede desechar el que, a pesar de la innegable validez e incluso adecuación de estas lecturas respecto a la poética de la autora, el poema se sostiene perfectamente en la literalidad de la escena que presenta, sin necesitar que se le añada algo más, como si no nos pareciese suficiente lo que ofrece.

Por supuesto, tanto este foco en lo particular como en lo que Barthes denomina *tangibilidad* (véase 2005: 100-101) inciden de forma inmejorable en la presencia de lo real en el poema: «la contingencia, en efecto, refuerza la certeza de realidad» (2005: 95). A estas estrategias se le puede sumar otro rasgo definitorio del haiku —por lo menos, en la concepción clásica y estandarizada del género—, que es la exigencia del *kigo* o la «palabra-estación» (véase 2005: 72-75), algún término que, ya directa, ya indirectamente, ubique el poema en una estación, mediante la sugerencia de la pincelada meteorológica o ambiental: «en el haiku, siempre hay algo que nos dice *dónde estamos* en el año, en el cielo, en el frío, en la luz» (2005: 73, cursiva del autor).¹⁴⁷ Son muchos los poemas de García Valdés, del primer poemario al último, que adoptan ese rasgo localizador (si se puede decir así), con más o menos precisión, de forma explícita o implícita; una forma de saber que *eso* ha tenido lugar en un momento específico, y no en otro, pues de ello participa su misma especificidad. «anotar lo que pasa y la hora» (2020a: 151, v. 7), dice un poema de *confía en la gracia* citado unas páginas más arriba, como si se quisiese dejar constancia de la singularidad, de lo irrepetible de lo que en él se recoge; la necesidad de dar cuenta de ello.

A veces, se anota el momento del día: amaneceres, mañanas, mediodías, tardes, atardeceres, anocheceres y múltiples noches. También

¹⁴⁷ Imposible no compararlo con el efecto de realidad que suscita ofrecer unas «coordenadas espaciales y temporales» (Villanueva 2004: 184).

figuran los meses y las estaciones del año, acompañados con frecuencia de notas cromáticas o naturales, como en «este verde / de abril» (García Valdés 2008a: 137, vv. 2-3), «gato / de otoño» (2008a: 164, vv. 1-2), «los líquidos / colores del invierno» (2008a: 230, vv. 1-2), «rocío dulce / de mayo» (2008a: 301, vv. 4-5), «grumos / de primavera» (2008a: 340, vv. 10-11), «la cebada de abril» (2012a: 113, v. 2), «El verde de diciembre» (2012a: 159, v. 1), «el silbo / transparente de febrero» (2008a: 410, vv. 8-9), «del verde contra el ocre / de la tierra de agosto» (2012a: 195, vv. 8-9), «la brisa de agosto en la mañana» (2012a: 139, v. 18), «El sol de la mañana / de enero» (2008a: 218-219, vv. 1-2), y un largo etcétera. Pero la concreción puede ser incluso mayor, y dársenos incluso la hora —«las siete de la tarde de fines de febrero» (2012a: 27-29, v. 33)— o varios datos juntos, como día, mes y año: «el día I / de marzo» (2008a: 343, vv. 14-15), «atardecer del 3 de enero» (2008a: 378, v. 6), «casi 1 de noviembre» (2008a: 385, v. 10), «quince / de julio» (2012a: 123, vv. 6-7), «diez de diciembre» (2012a: 159, v. 10), «año 95, 29 de junio» (2008a: 199, v. 8), «el ocho de septiembre del año 85» (2008a: 239, v. 11), «desde aquí, jueves y julio / hasta allá, sábado / y febrero» (2012a: 173, vv. 11-13), «Recordar / aquel sábado en febrero / tan semejante a este de noviembre» (2008a: 169-170, vv. 25-27), «abrir el bar un domingo en la mañana, rosales / veinte, montar la terraza un veintiuno / de febrero, dos grados a las nueve» (2020a: 75-76, vv. 1-3).

Si con algo se suele identificar el haiku convencional e inmediatamente es con los tres breves versos que lo conforman. Aunque igualmente definitiva, su composición en versos de cinco, siete y cinco sílabas quizás pueda resultar más desconocida para un lector poco familiarizado con esta tradición. En realidad, aunque esta sea la concepción que ha cristalizado, hace ya tiempo que el haiku dejó de estar confinado en este rígido corsé para adoptar otras formas métricas, aunque sin abandonar, eso sí, su característica exigüidad. Ya hemos comprobado que son escasos los poemas de García Valdés que se limitan a los tres versos (y no hablemos ya del esquema silábico haikista), aunque en general estemos ante una poesía que tiende a la brevedad. En cualquier caso, rechazar una

comparativa entre estas dos poéticas con el argumento de la falta de correspondencia métrica, por muy definitoria del haiku que esta sea, me parecería reduccionista, y supondría perder la oportunidad de descubrir conexiones que van más allá de un rasgo formal.

Asimismo, como hemos visto más arriba, Barthes hace hincapié no tanto en la obligatoriedad o no de este esquema formal, sino en su dependencia del encuentro feliz de forma y contenido, «una especie de acuerdo instantáneo, fugaz y deslumbrante del *decir* y lo *dicho*» (2005: 131, cursivas del autor). Además, advierte que «el haiku es *breve*, pero no *finito*, *cerrado*» (2005: 74, cursivas del autor), pues su poder de evocación va más allá de lo que encierran sus tres versos. Por otra parte, el haiku parece carecer de principio y final, se extrae de esa lógica, como ocurre con los fragmentos que construyen la obra de García Valdés. Por último, Barthes aclara que el haiku nunca es descripción, pues los elementos que lo conforman quedan ligados sin aclarar nunca la naturaleza del vínculo, e identifica el género con el recurso a la parataxis y el asíndeton (2005: 124-125), manifestaciones de una sintaxis que, como ya hemos comprobado, conforma una dimensión imprescindible del trabajo con el lenguaje que define la poética de García Valdés.

mimosa de febrero, mariposa
amarilla
no hay nada, no hay nada ya
de luz
peso mío, mi quieta

por el corredor va el mirlo entre dos alas
a recogerse, ni nido ni canto en el
ciprés, aún noches largas
y amanecer adormecido

Ambos poemas, de *ella, los pájaros* (2008a: 80) y *Lo solo del animal* (2012a: 163), respectivamente, me parecen paradigmáticos de la obra de García Valdés en muchos sentidos: breves, de aspecto fragmentario, sin mayúscula inicial ni punto final, sobrios y depurados, yuxtaponen sintagmas predominantemente nominales de una precisión tan afilada como hermética. Asimismo, la importancia de los sentidos (la mirada, el oído) se hace patente: luz, colores, sonidos. Con las palabras justas, dejan constancia.

Como los otros poemas incluidos en este apartado, también estos dos admiten sendas lecturas *en clave*; de hecho, resulta difícil sustraernos a ese

abordaje, que tendemos a aplicar sin excepción, acostumbrados como estamos a pensar en la poesía como un género que *quiere decir algo* más allá de lo que estrictamente dice. Cuanto más nos hurta, más significado reclamamos. Constantemente atribuimos sentido a las cosas: no podemos evitarlo. No obstante, al mismo tiempo, y sin echar por tierra una mirada simbólica, podemos apostar por la literalidad de lo que se nos dice, la extrañeza y el reajuste de los modos de lectura que esta elección trae consigo.

Por ejemplo, el poema de *ella, los pájaros* encierra una alusión que, sin el contexto proporcionado por el resto de poemas del libro ni, en definitiva, el motivo que se encuentra tras la escritura de este, difícilmente podríamos percibir. En efecto, este poema surge de un momento muy concreto, que la propia poeta ha desvelado: «una mariposa amarilla que revoloteaba en torno a una mimosa en flor; la veía desde el tanatorio cuando murió mi madre, un 22 de febrero» (en Agudo 2009: 82). Con estos datos, la lectura se va abriendo, dirigida: la falta absoluta de luz que contrasta con el brillante amarillo de la mimosa, la doble negativa repetida y la muerte del ser querido, «mi quieta»; una atmósfera de recogimiento y luto.¹⁴⁸

Hasta ahora, hemos pasado de un primer momento de desconcierto (¿qué querrá decir?), a un segundo paso en el que, con la ayuda de una *pista* ofrecida por la autora, podemos aventurar una interpretación que atribuya un significado a los elementos que componen el poema, que antes nos resultaban del todo enigmáticos. Ahora bien, no siempre contamos con información privilegiada sobre lo que leemos o su proceso de composición. Sin duda, no habríamos llegado a la misma conclusión sobre «mimosa de febrero» (o nos habría costado más) si desconociésemos la puntualización que su autora hace sobre el mismo.

¹⁴⁸ Para Marcos Canteli, este poema plasma una típicamente romántica «fusión de paisaje e interioridad» (2008: 196) que «sirve de anclaje para entender la conformación de un yo problemático por inasible» (2008: 197), «un yo que transita de la mimosa a la mariposa (acaso ya contenido en la sonoridad material de esas palabras i-o-a, i-o-a, m-s, m-s, -osa, -osa), de ahí a la luz, de ahí al peso, peso suyo: percepción, tamizar un exterior, abrir los ojos para llevar ese afuera hacia el espacio de la intimidad, intimar con el mundo» (2008: 197).

Resta aún un tercer paso, o alternativa a la lectura interpretativa, que comporta consentir en lo literal, aun con sus huecos, sus enigmas. Tomemos ahora el poema de *Lo solo del animal*: un mirlo que, por lo que parece, no canta ni tiene su nido en el ciprés. Asimismo, su recorrido por el corredor podría remitir a una anécdota real, pero también a un sueño. Y aún: ¿es el mirlo, o su movimiento, símbolo de algo? A esto le siguen «noches largas» (v. 3) que parecen venir de lejos («aún»), seguidas de un «amanecer adormecido» (v. 4). De nuevo, podemos especular acerca del motivo de la longitud de esas noches: ¿será por la época del año?, ¿o quizás por insomnio, es decir, son noches en vela? Una pausa; ahora démosle la vuelta a la operación: ¿estas preguntas conducen a algo? Solo nos hacen dar vueltas en torno al poema con la intención de diseccionarlo, de satisfacer un deseo de lógica y completud. Exprimir el poema es una opción válida, claro, e incluso deseable para la comprensión de su funcionamiento, de sus entresijos, pero entre tanto puede estar quedándose algo valioso por el camino: la literalidad de lo que nos ofrece. Creo que muchos poemas de García Valdés, y más si atendemos a las características que los definen, nos invitan a contemplarlos desde esta perspectiva. Su afán de «dar caza a la cosa» no hace sino reforzar esta hipótesis.

En conclusión: tras el haiku y la poesía de García Valdés encontramos objetivos muy parejos, un mismo movimiento, materializado de distintas maneras, con algunos puntos en común, pero también con sus divergencias. García Valdés es deudora no de una, sino de varias tradiciones (pues ella misma rechaza concebir la tradición como única, véase 2018a: 103), lo que nos permite conjugar las aspiraciones del haiku con los logros de las vanguardias europeas y la poesía moderna y contemporánea, así como los descubrimientos en el terreno del pensamiento y, en especial para lo que nos atañe, de la filosofía del lenguaje. Todos ellos son trayectos distintos, sí, pero hacia un destino, si no idéntico, con muchas afinidades. No en vano, «puede que para Occidente el haiku sea, además de una moda, el final de un camino» (2014: 95), un camino en cuyo inicio Chantal Maillard sitúa nada

más y nada menos que a Wittgenstein (2014: 94), estableciendo un arco entre dos tradiciones que se revelan tan próximas como lejanas.

7. CONCLUSIONES

En una de nuestras conversaciones, García Valdés recomendó la lectura de los *Pensamientos* de Pascal y mencionó su célebre apuesta en torno a la existencia de Dios. Creo que, en cierto modo, su poética, sus objetivos y, en definitiva, sus poemas, son también una apuesta, concebida en términos muy próximos a la del filósofo francés. Es decir, más que la seguridad o certeza absoluta de que el poema *diga la cosa*, apostar porque puede hacerlo, porque de hecho lo hace. Esta disposición me lleva a una cita del mexicano José Gorostiza que García Valdés toma para su poética *De ir y venir*, en relación a su elaboración y la dificultad de distanciarse del propio trabajo. «El poeta tiene mucho parecido al trapeceista del circo: siempre, todas las noches, da el salto mortal. Y yo quisiera darlo perfecto. Pues no tendría caso que en lugar del salto mortal perfecto resultara solamente el pequeño brinco» (en 2009d: 7-8). La apuesta de la poesía de García Valdés tiene mucho de salto mortal, una actitud que atañe, por un lado, a un saber hacer y a un resultado: no puede contentarse con el pequeño brinco. Por otro, está el salto al vacío que es pretender la cosa. En síntesis, el riesgo connatural a una escritura consciente de dónde viene y con un propósito como el que se plantea.

Qué sea el poema y qué la cosa, qué lo real, el sujeto poético, etc., no hay nada que no se ponga en cuestión. Son muchos los aspectos a tener en cuenta, los problemas, una historia interminable de dilatados efectos y consecuencias, agolpados unos tras otros, solo parcialmente conocidos... Y sin embargo, con todo en contra, se trata de resistir en la ambición de lo neutro y, a la vez, en un fuerte sentido de la responsabilidad hacia el poema, hacia una misma. Ambos impulsos pugnan por compatibilizarse: los poemas no pueden sino ser testimonio y parte de todo ello, el deseo de realidad y la necesidad de despojar la palabra poética de lo convencional. Es una poesía hecha de tensiones, que nunca ha salido de ahí y que, de hecho, encuentra en ellas la coherencia, trazando los hilos que la recorren.

En efecto, hay un modo de estar en el mundo que conlleva necesidad de expresión. Un habla, un hacer que surgen al pensarnos y sentirnos en el mundo; conscientes de la inmediatez y la hermosura, y, al mismo tiempo, del fluir, de la adversidad y la desdicha, de la fragmentación, de lo evanescente de ese estar. Tal conciencia genera una inquietud que es modo de conocer, de conocernos (García Valdés 2008a: 440).

Ese «modo de estar en el mundo» y de «conocer»(lo) se muestra complejo, plagado de discordancias. Para empezar, comporta una conciencia de finitud dada por una intensa experiencia de la enfermedad y de proximidad con la muerte que se deciden, a su vez, en un pensamiento de corte matérico, incapaz ya de concebir el alma y el cuerpo como entidades distintas y separadas: en todo caso, el alma es cosa del cuerpo. A ello es necesario sumarle un desajuste original, que arraiga en el tiempo y el espacio de la infancia, a las que esta poesía vuelve una y otra vez con afán de poner luz a su opacidad. Esta «categoría existencial» recibe el nombre de *desdicha*, «toca» y «nuez» (2020a: 109), ligada a términos como «pesadumbre», «pozo», o «culpa». Como la poeta ha dejado manifiesto, consiste en una falta de armonización entre lo que se es y lo que se querría ser, carencia —aquel «mi nada-nunca-no»— que se antoja irreparable, y en la que la mirada (que lee, que escribe) toma asiento desde muy pronto y de forma determinante.

Esta «raíz absoluta del ser» (García Valdés en Muñiz 2007) no impide, por fortuna, caer en la cuenta de que el mundo está poblado, también y a pesar de ella, de hermosura; más bien todo lo contrario: la desdicha resulta del todo imprescindible en la adquisición de esta forma de ver las cosas. Esta dinámica recuerda poderosamente a la que Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia* entre los impulsos dionisiaco y apolíneo, como hemos comprobado; no solo en esta obra la encuentra García Valdés reflejada, sino en muchas otras —el *Lenz* de Büchner, las *Soledades* gongorinas, etc.— que se inscriben, a sus ojos, en esta misma concepción existencial. La vida gana intensidad en su raíz desolada, y los poemas reflejan ese «mecanismo / giratorio» (2008a: 185, vv. 9-10), esta

extraña dialéctica en yuxtaposición, sin posible ni —y esto es fundamental— necesaria solución.

Constatar esta mecánica natural y asimilarla sin enjuiciarla son cosas distintas: sostener sin tropiezos, con plena conciencia, aquel «y si yo hubiera muerto, / eso sería también así», con el que concluía el seminal «La caída de Ícaro». Aprender no solo que las cosas son así, sino sobre todo, que está bien que sean así. Los libros de García Valdés dan cuenta de ese recorrido vital, que podemos calificar, tomando a Roland Barthes y José-Miguel Ullán como referentes, como un recorrido hacia lo neutro, optar por la salida, el punto que escapa al paradigma binario. Aunque se trate de un proceso que tiene mucho de pasivo e involuntario, que se va decidiendo sin ser uno consciente de ello, exige un trabajo continuado que consiste, para empezar, en un distanciamiento de sí. En otras palabras, dominar el propio yo, o mejor, su hipertrofia; comprender la presunción de una mirada que se arroga el puesto más alto de la jerarquía para advertir que, en realidad, tal jerarquía no existe. Contener, por lo tanto, la desmesura de la autopercepción, la *hybris* de la que ya las antiguas tragedias advertían. Puede que la desdicha persista, pero el arte, el mundo mismo, ofrecen su apoyo y consuelo, aunque tan efímero como intransferible. Así, también, la gracia, misteriosa y deseable a partes iguales, inapresable aunque propia, cuya invocación no debería, a la vista de este recorrido, ser motivo de sorpresa. Resuena en otros términos frecuentes en esta obra, propios de un vocabulario que podemos identificar como garcíavaldesiano: «levedad», «ligereza», «dulzura»; una misma aspiración ascensional volcada en la plegaria —aún otro término de raíz religiosa, aunque dicha tradición quede aquí convenientemente depurada— que el poema enuncia. Una plegaria con un propósito: modular(se) un modo de mirar, de estar en el mundo a la par del mismo, que fluya como respirar, que contemple sin juzgar. Desear la gracia y anclar en la desdicha, aspirar a instantes de una dulzura que permita salir del pozo (o saber que hay algo más allá de sus muros infranqueables), o bien, de nuevo, «lo neutro es de una gracia que conoce pesadumbre» (García Valdés 2012e: 240).

«Preservar la capacidad de ver la hermosura del mundo, con los ojos bien abiertos también a lo áspero y terrible de la vida» (García Valdés en Ramón 2010: 70). Ambos términos conforman una oración motivada por el deseo de decir las cosas, de «mirar el mundo dulce / y como es» (2020a: 27, vv. 12-13). Ruego y mirada están, de hecho, estrechamente unidos en una forma específica de la última en la que la atención se erige también como un modo de plegaria, como Simone Weil la entendía. García Valdés explica esta experiencia perceptiva a partir del concepto sartreano de «fascinación». Asimismo, sus principales características la aproximan al *satori* del budismo zen, un fenómeno que Barthes equiparó a sus «incidentes» y ligó con la escritura de lo neutro. En resumidas cuentas, estamos ante momentos — pues no tienen duración en el tiempo, ni son instancias activables— en los que lo contemplado absorbe a quien mira en la pasividad absoluta de su extrema atención. La forma en que comúnmente se adquiere conocimiento del mundo da un giro de 180 grados al ser el objeto el que inunda al sujeto, y no al revés. Un modo de la mirada que, por un lado, difícilmente podría tener lugar sin el soporte de la conciencia de desajuste descrita en el primer capítulo, y por otro, rompe con la mecánica habitual por la que nos proyectamos constante e inevitablemente en lo observado (de modo que la realidad tiene mucho de cada quien, para cada quien). En su excepcionalidad, la fascinación presenta las cosas ahí, ahora, en sí mismas, sin mediación, y algunos poemas de García Valdés trasladan la impronta de esta forma no impositiva, ni intrusiva, de acercamiento a lo real.

Las consecuencias de una experiencia como la fascinación repercuten en el individuo que, para ser consecuente y coherente con ello, debe afanarse entonces en vaciarse a sí mismo y mantener una relación con lo que lo rodea en la que su posición y postura dominantes desaparezcan a favor de un equilibrio entre iguales: en cierto modo, las categorías de sujeto y objeto se revelan insuficientes, si no obsoletas. Entre este proceso existencial y el sujeto poético existe un lazo, pero no tan estrecho ni determinante como se podría creer. El hecho de que los poemas de García Valdés dificulten la identificación de un sujeto, de una persona gramatical a la que atribuir con

claridad la voz del poema, dice mucho de su concepción del mismo, reflejo, en primer lugar, de la crisis subjetiva que, aunque tendemos a situar en el XIX, tuvo inicio, según Peter Bürger, ya con Pascal. Utilizar varios pronombres personales o formas gramaticales en un mismo poema, recurrir a la ambigüedad de algunas conjugaciones verbales, introducir voces otras, externas, descontextualizadas, o jugar con la intertextualidad mediante la incorporación (indicada o no) de citas de otros autores y autoras, e incluso imprimir al poema la impersonalidad de una pasiva refleja, de un «él» o un «ella», del nominalismo o del infinitivo verbal: todas ellas son estrategias que evidencian la falta de confianza en un sujeto fijo y estable. Aun así, sería un error pensar que un poema carente de una primera persona del singular plasma de forma inmejorable el vaciamiento subjetivo que la fascinación y la posición existencial resultante comportan, del mismo modo que su presencia no tendría por qué apuntar necesariamente en sentido contrario. Los pronombres son una herramienta lingüística más para García Valdés, un material de escritura, pero no el todo en el que depositar cualquier intento de despersonalización en un plano, digamos, vital. El sujeto es una parte del texto, no bascula todo hacia él, de modo que ponerlo en el centro de la lectura de estos poemas impone un acercamiento que no encaja con la poética en la que se inscriben ni con la visión de mundo manifiesta.

Dicho de otra forma, la experiencia de la fascinación invita a replantear el lugar que ocupa cada cosa en nuestro horizonte existencial, a comprometerse con la carencia constituyente, un «modo de no ser» (García Valdés 2018a: 100) que insufla intensidad a ese mismo estar en el mundo, frágil y extraño. Si algo comporta la mirada fascinada es el descubrimiento de que el modo de comprender lo real que se manejaba hasta entonces se revela falso, una plantilla que categoriza y compartimenta una realidad indivisible. Poder verla, apenas vislumbrarla, sin el velo de estos esquemas despierta una extrañeza irreprimible: *mirar* de veras, abrir brecha en el cuadro de costumbres; por eso la memoria, la infancia, desde esta

perspectiva, no pueden ser sino lugares de extrañeza. Quizás, simplemente, conocimiento es distancia.

Sin embargo, si se quiere decir la fascinación —si se quiere decir lo real— el velo reaparece. En síntesis, en esta clase de experiencias, el lenguaje queda al margen, enmudecido, de lo que se sigue que se resistirán a cualquier intento de transcripción. Si el poema puede dar caza a la cosa, como confía García Valdés, es porque ha encontrado algún modo de sortear esta coyuntura; porque él mismo es el modo. Al fin y al cabo, «el poema es un *género de pensamiento*», dice Miguel Casado, «pues se establece cada vez como indagación radical de los fundamentos del lenguaje, haciendo *pensar* a la palabra un mundo otro del que la regula día a día, socialmente» (2007: 20, cursivas del autor). Por tanto, la conciencia de que el lenguaje hace mundo, de que fabrica y estructura la realidad es la antesala necesaria para que, en una fórmula de firma garcíavaldesiana, el poema no mienta: de ello se ocupa el capítulo titulado «Hacia un decir de lo real».

La lengua del poema no miente porque sabe de sí, porque ha aprendido de la frustración de tantos otros como Cordelia, Lord Chandos, Bartleby y demás que intuyeron sus deficiencias. Algunos de estos antecedentes se abordaron en el subapartado «Fundamentos». En «El escribiente: carta al universo» (2000g), breve ensayo sobre la obra de Zush, García Valdés pone de manifiesto su rechazo al tentador canto de sirena que es la creencia de Crátilo en el vínculo original entre las palabras y las cosas y opta por la actitud prudente de Hermógenes, convencido de su arbitrariedad. Cuando Hoffmansthal escriba, varios siglos más tarde, su famosa *Carta*, radicalizará en Lord Chandos la postura de aquel último y sus consecuencias: al asumir que no hay verdad posible en la convención, callar se muestra como la opción preferible. También Nietzsche señalará lo arbitrario e ilusorio de la relación de los seres humanos con el mundo que les rodea, lo lejanas que se revelan las cosas. Wittgenstein refrendará esta conciencia lingüística al señalar, en sus *Investigaciones filosóficas*, que no hay significados fijos, sino usos dependientes de cada juego del lenguaje en que se pongan en práctica, juegos que, a su vez, determinan las formas de

vida existentes. Además, según el austríaco, la filosofía solo puede ocuparse con propiedad de lo que resulta empíricamente comprobable y, por tanto, puede ser dicho; todas las demás dimensiones de la existencia resultan indecibles, porque no lo son. Ante esas dos imposibilidades —decir lo místico, por un lado, y lo que queda fuera de los juegos del lenguaje consolidados, por otro—, la escritura poética, al no estar sujeta a las limitaciones que Wittgenstein decreta a la filosofía, podría ofrecer una salida. Dicho de otro modo, sabemos que «la lengua hace el mundo y nos hace», como resumía García Valdés (en Peñas 2020), pero ello no le impide pensar el poema como una forma de lidiar con esa encrucijada.

El poema *necesita* haber asumido todo esto para no mentir, distanciarse de sí mismo y de la herramienta de la que depende. De la misma forma que, para Barthes, la escritura es el lugar que puede poner el jaque al lenguaje, el poema ejerce para García Valdés una función semejante, pues el conocimiento de sus propias rémoras abre la puerta a la posibilidad de que las deje atrás y consiga decir de otra manera, incluso lo que no había sido dicho hasta entonces. Se bate en una lucha vigilante, infatigable, contra las expectativas, contra las retóricas aprendidas y gastadas; en una palabra, contra la *doxa* que tan bien describió Barthes, entendida esta en todos los sentidos posibles: en lo referido a las coerciones del lenguaje mismo (aserción, repetición, etc.), a los discursos o lenguajes endoxales que dominan el uso habitual y cotidiano de la lengua (su arrogancia, su tendencia a la interpretación, el recurso a fórmulas fijas) y, por supuesto, desde una perspectiva más restringida, al lenguaje endoxal de la poesía o, si queremos, a la *doxa* poética, su particular mitología. De ahí el rechazo a la metáfora o a la tentación de redondear el poema, representantes de un mito poético tan desfasado como sancionado y esperable. Una tensión constante entre lo consabido que, seductor, nos lleva de la mano, y la necesidad de poner distancia y resistirse para decir, de llevar al poema una verdad que nada tiene que ver con ninguna clase de principio de aplicación y validez universales. El poema que surja de estas convicciones puede no resultar inmediatamente accesible, pero ahí mismo parece residir su valía:

difícilmente podría ser legible lo genuinamente nuevo. Y no se trata, por supuesto, de un simple prurito de originalidad: lo que prima aquí es una fidelidad a lo real que, incompatible con un lenguaje que lo oculta, exige una precisión que le dé una oportunidad de ser en el poema. Lo neutro es esa oportunidad, y la escritura, el único espacio lingüístico lo suficientemente consciente de sí mismo como para poder intentar una alternativa, teórica solución, sí, aunque de difícil puesta en práctica.

Las escritoras saben mejor que nadie cuál y cómo es su punto de partida, y García Valdés no es una excepción: como hemos repasado en «Mi ambición desea lo neutro del habla; que procede, sin embargo, en femenino», nuestra autora nunca se ha olvidado de poner sobre la mesa la dimensión social, política, ideológica, del lenguaje, enfocando con especial énfasis la problemática de género en el quehacer de las poetisas, las dinámicas de poder que ello encierra, con el consiguiente silenciamiento y marginación. Pero no se limita a denunciar los mecanismos excluyentes en la construcción de un sistema literario, sino que apunta muy especialmente al lenguaje mismo y sus usos, así como a la función productora y reproductora de estereotipos de género (entre otras muchas formas de sentido) que desempeñan el arte, los discursos científico-teóricos e incluso la experiencia cotidiana —el lenguaje, en definitiva—, expuesta en algunos de sus poemas. Su examen, apoyado en el concepto de «tecnologías de género» de Teresa de Lauretis, hace salir a la palestra la inimaginable cantidad de imágenes y lecciones (con sus devastadores efectos) que todas esas disciplinas han estado vertiendo, y vierten, a lo largo de la historia misma de su desarrollo, en lo que concierne al lugar que las mujeres ocupan en el mundo. Los poemas analizados en este apartado proporcionan una convincente prueba de que lenguaje, artes y experiencia nunca conformaron dominios ajenos ni estancos, ni mucho menos inocuos.

Por eso, García Valdés cree en la existencia y en la necesidad de reivindicar una «escritura de mujeres», que no un «escribir en femenino» o una «escritura femenina». Una práctica, primero, revelada tanto en la creación misma como en la lectura, aunque, eso sí, más intuitiva que textual o

estilísticamente probada, pues se sabe ahí, a pesar de no contar con indicaciones o marcas específicas; segundo, agudamente consciente de la «infancia genérica común» que hermana a todas las mujeres, y tercero, singular en la pluralidad, en la medida en que no hay tal cosa como un escribir en femenino o como mujer, sino que se actualizará en la idiosincrasia de cada escritora y en la multiplicidad de lenguajes resultantes. Además, estas escrituras tendrían la responsabilidad y, al fin, la capacidad, por una parte, de poner en evidencia lo pernicioso de lo que se daba por natural, y por otra, de decir lo que no había sido dicho hasta entonces, y al hacerlo, cuestionar los modos establecidos y dilatar el uso ya no solo de la lengua poética, sino también de aquella que se utiliza día a día, añadir nuevas fórmulas que den expresión a experiencias, hasta entonces, indecibles. La confianza en que transformar, ampliar la lengua, puede a su vez transformar las formas de vida, constituye la mayor implicación ética y política de esta escritura. Si este distanciamiento crítico es *conditio sine qua non* del poeta, para ellas lo es todavía más.

Como no podría ser de otra manera, García Valdés no se ciñe exclusivamente a elaborar un discurso teórico sobre el lenguaje poético ni a constatar un estado de cosas: su escritura lo incorpora y toma la responsabilidad de proponer, construir en sí misma una alternativa que hemos intentado desgranar en «Para “dar caza a la cosa”». El resultado es una lengua impactante en su desnudez, consciente de sí misma hasta las últimas consecuencias, incluido el que su objetivo primordial, «decir la cosa», apenas pueda pasar de proyecto. Esto no supone, con todo, ningún freno: la escritura, asegura Barthes, «no respeta la Totalidad (la Ley) del lenguaje» (2021: 164), y así, la de García Valdés se construye, deliberadamente, contra esa ley reductora. Ni el uso habitual del lenguaje ni sus normas más firmemente grabadas como parte indiscernible de sí pueden decir nada sobre lo real: será necesario, entonces, atacarlas de raíz. Lo neutro, una disposición crítica, en alerta constante, y a la vez el deseo de ese imposible, da nombre a este ataque frontal e irremisible. Todos los poemas pueden estar encaminados a ese decir lo real, pero no tienen por qué hacerlo

de la misma manera: cada experiencia de la cosa lleva aparejada la forma en que ha de intentar ser trasladada al papel. Algunos lo hacen desde una claridad e inmediatez pasmosa, apuntando a las cosas sin preámbulos ni distracciones y otorgándoles una presencia y relieve renovados; otros, por el contrario, mediante un lenguaje tan hermético y desconcertante como fiel a lo que se quiere decir. Pensar que la oscuridad —que, recordemos, para García Valdés es un criterio de la recepción— nos aleja de este propósito de literalidad equivale a regirse por un presupuesto de qué sea lo real, lo literal, anquilosado en conceptos demostradamente erróneos y superados. No hay mimesis, sino exigencia de precisión. El resultado, en cualquier caso, siempre es la extrañeza que nos hace volver sobre las palabras y las cosas, devueltas bajo una óptica nueva. Tampoco hay, entonces, un sentido convencionalmente hablando: solo está el poema.

La lengua que tenga por fin decir la cosa ha de ser una lengua con todos sus esfuerzos puestos en darla con precisión. Para Barthes, el matiz y lo neutro son indivisibles, pues advertir la singularidad de cada instante de lo real lo protege de la generalización y homogeneización que, al menospreciar el detalle singularizador, subsumen las cosas en una masa pretendidamente indistinta, y comportan, por esencia, una mentira. Para ello, pulir el lenguaje, preferir la anorexia al exceso, escoger las palabras justas (no las más poéticas, no las más «redondas»), elidir todo aquello que sobre. Enfrentarse a las trampas intrínsecas a la lengua exige también poner la mira en la sintaxis, que, para Roland Barthes, constituye su dimensión más inadvertidamente conminatoria, con sus jerarquías, normas e imposiciones. Desde este convencimiento se puede entender el trabajo sintáctico de García Valdés —al que ella misma ha otorgado un papel clave en el objetivo de dar caza a la cosa—, que pasa por hipérbatos y giros de afinidad barroca, construcciones tan elocuentes y exactas como agramaticales, una clara tendencia a la frase nominal, y el gusto por la yuxtaposición, reflejo de una mirada no intervenida en la que las cosas, por sí mismas, presentan los lazos que las unen; una forma de sentido, en fin, distinta al raciocinio lineal y consecuente. De ahí también que se opte por la fragmentación, por los

retazos sin principio ni término definidos que han ido configurando, a su vez, una trama coherente y continua, sin interrupción y potencialmente infinita. Y no solo cada poema conforma un fragmento, sino que estos, a su vez, se fragmentan en asociaciones desconcertantes por lo insólito, que sugieren nuevos sentidos, revelados únicamente gracias al poema.

Todo ello configura la literalidad de la escritura de García Valdés que, consciente del riesgo de identificación con el realismo en su vertiente más estandarizada, se mantiene a una distancia prudencial de ese horizonte de expectativas. Una literalidad de afán denotativo, de permanecer al margen del laberinto del significado —ya sea evitándolo, ya multiplicándolo (la sugerencia, la ambigüedad, nunca se esfuman del todo)—, y ante todo, insisto, sujeta a la exigencia de precisión consustancial a lo neutro. Claro que ello no impide la lectura desde la metáfora o el símbolo, que de hecho, yo misma he puesto en práctica en algunos casos, pero sí pone todo su esfuerzo en desautomatizar lengua y percepción, pues solo así se puede intentar alcanzar lo real.

Si en el segundo capítulo ya tendimos un hilo entre la poesía de García Valdés y el pensamiento de Asia Oriental al señalar la concurrencia entre la fascinación de origen sartreano y el *satori* de raigambre zen (despersonalización, privilegio del instante en su aquí y ahora, revelación de la inutilidad del lenguaje), es posible todavía recuperar otro posible vínculo con lo oriental, encarnado en la tradición del haiku y, más concretamente, su cercanía a lo real, a la cosa, eso sí, siempre desde la óptica, de nuevo, de Roland Barthes. El que los poemas de García Valdés, más allá de su brevedad y fragmentarismo, no guarden ninguna relación a nivel métrico y estrófico con el característico esquema del haiku (tres versos de cinco, siete y cinco sílabas) no debe ocultar su proximidad desde otras perspectivas. La suspensión del sentido, su tendencia a la concreción y a utilizar la lengua en toda su literalidad, el recurso a la yuxtaposición e incluso la referencia estacional (la sempiterna *kigo* del haiku) conforman un abanico de trazos comunes resumibles en una aspiración a una precisión capaz de dar con las cosas sin la mediación de un mensaje o sentido. Recuérdese que, como vio

Barthes, «el haiku es la conjunción de una *verdad* (no conceptual, sino del *Instante*) y de una forma» (2005: 61). Quién dice, entonces, que esa sea la única posibilidad: el haiku es una, y el poema de García Valdés, quizás, otra. Que no lo imite a rajatabla, que no se cuente entre su obra ningún haiku, no quiere decir que no compartan una misma ambición: «es que en suma, quizás, el haiku es *realista*, cree en el referente» (Barthes 2005: 135), o dicho de otro modo, «el haiku es asentimiento de lo que es» (2005: 114).

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche constató la extraña situación a la que la poesía lírica se enfrenta:

¿quién sería capaz de ignorar que aquí la lírica se define por ser un arte imperfecto, que alcanza un propósito, por así decir, de manera discontinua, y que rara vez accede a la consecución de sus propósitos? ¿Un arte, en fin, «a medias», cuya *esencia* estriba en ser un milagroso híbrido de voluntad y de contemplación pura, es decir, de estado estético y estado no estético? (2011: 48, cursiva del autor).

Quizás el filósofo tuviese razón y la poesía sea un arte a medias, *conscientemente* a medias, que se mueve entre lo subjetivo ensimismado y lo real indivisible, que intenta y solo a veces consigue, alcanzando apenas a rozar lo indomeñable. Ser desdicha y anhelar la gracia; desear lo real, aspirar a decir las cosas y proferir, en todo caso, palabras. Aun así, con nada a favor, querer lo neutro y confiar en ello.

Y acaso a lo largo de la vida perseguimos solo eso inalcanzable —lengua, hermosura, amor, bondad—, lo que por definición nunca ha de pertenecernos. Y desde ahí escribimos, desde ahí buscamos ese lugar movedizo o inestable que es un modo de pensar y hablar con nosotros mismos. Absoluta fe, pues, y gran desconfianza (García Valdés 2016a).

Ahí reside la paradoja de esta escritura, del poema de *confía en la gracia* (2020a: 233-234) con el que cierro este trabajo: «fe» y «desconfianza», la enunciación de un desengaño que no cesa de apostar por su redención en cada intento. «Nada de esto tiene valor si se olvida su condición utópica, del mismo modo que la revolución sólo existe como deseo. La escritura sólo cumple esta cualidad de fuga si la conciencia de vivir *dentro* se da con toda agudeza» (Casado 2001: 78, cursiva del autor).

El reconocimiento de la utopía en la que asienta un empeño personal e intransferible y que, con todo y con ello, no ha podido frenar el impulso de esta poética; que es, de hecho, lo que la impulsa.

no puede escribir la percepción
del verde agudo de la cebada por tierras
paleontinas un 18 de abril con sol y cielos
lechosos, ¿por qué había de decirse?
¿por qué los fragmentos, hilos sueltos
de conversaciones que escucha se refieren
al pasado, hablan de gentes que quien habla
conoció, mencionan lugares, momentos
—*momentos* quiere decir instantes
de la vida—, o alguien cuenta: siempre
lo he hecho, mi trabajo fue servir mesas
se trata de un poeta, escribió pocos
libros, no ganó premios, su pelo
es lacio, duro y abundante, gris sobre
los ojos negros, duros y dulces como
cánicas, la lírica habla de instantes
trae cosas, hace, deja quizá
fuera sentimientos, trabaja
percepciones, puede y no puede, su materia
es el tiempo que no hay, lo que está y se
mueve como un tren rápido, un avión, dice
cerro, greda, verde, árboles florecidos, dice
cementerio, madre, padre, la lírica
es de lo que no hay, hay la percepción
del verde, la percepción

CONCLUSIONS

In one of our conversations, García Valdés recommended reading Pascal's *Pensées* and mentioned his famous wager on the existence of God. In a certain way, I think that her poetics, her goals and, in short, her poems are also a wager, quite close to that of the French philosopher. That is to say, she bets the poem can actually *say the thing*, rather than having the security or the absolute certainty about it. This disposition leads me to a quotation from the Mexican writer José Gorostiza which García Valdés mentions in *De ir y venir*, regarding the elaboration of this poetics and the difficulty about steering clear of one's own work. "The poet is much like the trapeze artist in a circus: every night, always, he takes the somersault. And I would like to take the perfect one. For there would be no point if, instead of that, I only took a little leap" (in 2009d: 7-8). García Valdés' poetry wager resembles a somersault, an attitude which concerns, on the one hand, a knowledge and a result, as she cannot be satisfied with just a little leap. On the other hand, there is the leap of faith which would mean to achieve the thing. In short, this is the innate risk attached to this kind of writing, being aware of both, where it comes from and what the purpose is.

There is nothing that remains unquestioned: the poem, the thing, the real, the poetic subject, etc. There are so many aspects to take into account, the diverse problems, an endless story of extensive effects and consequences, thronged one after the other, and only partially known. However, with everything against it, she persists in her ambition of the neutral and, at the same time, in a strong sense of responsibility towards the poem and herself. Both impulses struggle to be compatible. Poems cannot but be testimony and part of it all: the desire of reality and the need of strip the poetic word off the conventional. This is a poetry made of tensions which never go away. As a matter of fact, these tensions give the poems their coherence, tracing the threads which go through them.

Indeed, there is a way of being in the world that entails a need for expression. A way of speaking, of behaving, which arises from thinking and feeling ourselves in the world, aware of the immediacy and the beauty and, at the same time, of the fluidity, the adversity and the misfortune, of the fragmentation, of the evanescence of being. That awareness brings a concern which is a way to know, to know ourselves (García Valdés 2008a: 440).

This “way of being in the world” and getting to know (it) proves to be a difficult task, full of conflicts. To begin with, it involves an awareness of our own finitude. It is given by an intense experience of illness and the proximity of death. Both of them come from a materialist way of thinking, unable to conceive body and soul as different and separate entities. If anything, the soul is closely related to the body. It should be added an original mismatch rooted in the time and space of childhood. This poetry comes back to them again and again, in order to shed light on its opacity. *Desdicha* [misfortune] is the name of this «existential category», «headcloth» and «nut» (2020a: 109), related to terms like «pesadumbre [grief, sorrow]», «pozo [well]» or «culpa [guilt]». As the poet states, it is this disharmony between what one is and what one would like to be, a scarcity —that «mi nada-nunca-no [my nothing-never-no]»— which seems irreparable. The way of looking (of the reader, of the writer) settles decisively in this scarcity from the very beginning.

Luckily, this “absolute root of the being” (García Valdés in Muñiz 2007) does not prevent us from the realization that the world is also, and in spite of that misfortune, full of beauty. Quite the contrary: this *desdicha* or misfortune is absolutely required for us to be able to see things that way. This dynamics powerfully resembles the one Nietzsche set out in *The Birth of Tragedy* between the Dionysian and the Apollonian, as we have seen above. García Valdés finds it reflected not only in this work, but also in many others like Büchner’s *Lenz*, Góngora’s *Soledades [Solitudes]*, and so on. It is her opinion that these works are also involved in the same existential feeling. Life achieves intensity thanks to its devastated roots. Poems reflect that «mecanismo giratorio [gyratory mechanism]» (2008:

185), that strange and juxtaposed way of thinking without any possible or necessary solution.

Verifying this natural mechanics is very different from assimilating it without judgment. The latter means to completely and consciously uphold that “and if I had died, / it would also be like this”: the seminal poem “The Fall of Icarus” ends with these two lines. It also implies not only learning that things are as they are, but also, and above all, that it is good that they are like that. García Valdés’ books of poems show that vital journey, which can be qualified, with Roland Barthes and José-Miguel Ullán as references, as a journey towards the neutral, the option which eludes the binary paradigm. Even if it is a largely passive and involuntary process which takes place without one’s awareness, it demands a constant effort which begins with a self-estrangement. In other words, this process requires taking control of one’s ego, or better yet, of its hypertrophy. It is about understanding the conceit of a gaze that claims the highest position in the hierarchy only to find that, in fact, such hierarchy does not exist. Thus, this process involves restraining a disproportionate self-perception, the *hybris* already condemned in ancient tragedies.

Misfortune may remain, but consolation and support can be found in art, in the world, even if it is as fleeting as nontransferable. That is how grace works, equally mysterious and desirable, unattainable but part of one’s self. Its charm should not catch us by surprise. Grace resonates in other frequent words in this work, within a vocabulary that can be identified as garciavaldesian: “levity [levedad]”, “lightness [ligereza]”, and “sweetness [dulzura]”. The poem speaks of the same ascending aspiration as prayer. Again, the word *prayer* has religious roots, but that tradition is here conveniently removed. This prayer has a purpose: to adjust a way of looking, a way of being aligned with the world, which flows like breathing and looks around without judging. It is about desiring grace and anchoring ourselves in misfortune, about aspiring for instants of sweetness that allow us to escape the well or to know that there is something beyond its

impassable walls. As the poet says, “the neutral comes from a grace which knows sorrow” (García Valdés 2012e: 240).

“To preserve the ability to see beauty in the world, with the eyes wide open to the harsh and terrible of life too” (García Valdés en Ramón 2010: 70). Both terms shape a prayer triggered by the desire to say *the things*, «to look at the sweet world / and as it is» (2020a: 27). In fact, prayer and gaze are closely connected within a specific form of the latter in which attention becomes some kind of prayer too, as Simone Weil conceived it. García Valdés explains this perceptive experience from Sartre’s *fascination*. In addition, its main features are close to those of the Buddhist *satori*. Barthes compared this Zen phenomenon with his *incidents* and linked it with neutral writing. In short, fascination is an instant—it does not last long, nor can it be activated—of passiveness and of extreme attention at the same time. In this instant, whatever is contemplated absorbs the beholder. The way in which we use to acquire knowledge is turned upside down, because now the object invades the subject. It is a way of looking which, on one hand, could never take place without the awareness of the imbalance which we described in the first chapter. On the other hand, it gets rid of the usual mechanism with which we constantly and inevitably project ourselves onto the observed (this is why reality is mostly created based on our perception, for us). In its exceptional nature, fascination presents things right there, right now, in themselves, unmediated. Some poems written by García Valdés reproduce the vividness of this non-imposing and non-intrusive way of approaching the real.

The consequences of fascination have an effect on the individual. In order to be consistent and coherent with it, we should then endeavor to empty ourselves and contemplate a new relationship with the world we live in, in which our dominant position disappears in favour of a balance between equals. In a certain way, categories such as subject and object reveal themselves to be inadequate, if not obsolete. There is a bond between this existential process and the poetic subject, but not as close or determinant as expected. The fact that García Valdés’ poems make it

difficult to identify the poetic subject, the personal pronoun to which the voice of the poem can be related, says much about her conception of that subject. To begin with, it reflects the subjective crisis which already began with Pascal, according to Peter Bürger, although we place it in the 19th century. García Valdés employs a number of strategies which evince the lack of trust in a stable and firm subject. First, she uses diverse pronouns or grammatical forms in the same poem. Secondly, she sometimes makes the most of the ambiguity of some conjugations. Thirdly, she introduces external, out of context voices. She can also play with intertextuality by including quotations from other authors, conveniently marked or not. She can even bring the poem the impersonality of a reflexive passive, of a “he” or a “she”, of her inclination towards the use of nouns or the infinitive. Still, it would be a mistake to think that the best way to reflect that self-estrangement has anything to do with the use or non-use of a first person pronoun. Pronouns are only a writing material, another linguistic tool for García Valdés, never the whole in which to deposit any attempt to depersonalize on a vital level. The poetic subject is just another element of the text and not a determining one. Therefore, placing it at the center of these poems forces an approach which neither fits with García Valdés’ poetics, nor with her vision of the world.

To put it another way, the experience of fascination encourages us not only to reassess the place that everything occupies our existential perspective, but also to engage with our original scarcity. It is a “way of non-being” (García Valdés 2018a: 100) that brings intensity to that very same fragile and strange being in the world. If anything, the fascinated gaze discovers that the ways we used to understand the real until then are actually false, like a template for categorising and compartmentalising an indivisible reality. To be able to see it, or barely glimpse it, without the cloud of these schemes, awakens an irrepressible astonishment: to really look, to break through habits. This is why, from this point of view, memory and childhood are places of strangeness. Maybe knowledge simply means distance.

However, if we want to say the fascination —that is, if we want to say the real—, the veil reappears.

To sum up, in this sort of experiences language falls silent, and therefore will resist any attempt to be translated. If the poem, as Olvido García Valdés trusts, is able to catch the thing, it is because it has found some way to overcome this situation as the poem itself is the way. After all, “the poem is a *genre of thought*”, as Miguel Casado puts it, “because it establishes itself, each time, as a radical inquiry into the foundations of language through making the word *think* itself into another kind of world, different from the one which socially regulates it” (2007: 20, my emphasis). Therefore, being aware that the language makes the world, that it manufactures and organizes our reality, is the necessary prelude so that the poem does not lie (the latter is a formula of García Valdés). This is precisely the subject of the chapter “Towards saying the real”.

The language of the poem does not lie because it knows itself, because it has learned from the frustration of Cordelia, Lord Chandos, Bartleby and many others, those who sensed its deficiencies. The subsection called “Fundamentals” addresses some of them. In her brief essay on Zush’s work “The Scrivener: a letter to the universe” (2000g), García Valdés shows her rejection of the tempting siren song which is Cratyl’s belief in the original link between words and things. She goes for the cautious attitude of Hermogenes, convinced of the arbitrariness of that link. Several centuries later, when Hoffmansthal writes his famous letter, he will radicalise Hermogenes’ stance and its consequences in the character of Lord Chandos: when he assumes that there is no possible truth in convention, remaining silent comes out as the preferable option. Nietzsche will also point out how random and delusional the relationship between human beings and the world around them is, how far things actually are from us. Wittgenstein’s *Philosophical Investigations* will corroborate this linguistic awareness by showing that there are no fixed meanings, but language uses dependent on different language games. In turn, each language game determines the existent forms of life. Moreover, for the Austrian philosopher, Philosophy

can only deal properly with what is empirically verifiable, and so, *sayable*. Every other dimension of our existence is ineffable because it is not verifiable. In the face of these two impossibilities —saying the mystical, on one hand, and saying what lies outside established language games, on the other—, poetic writing might offer a way out, since it is not subject to the limitations which Wittgenstein assigns to Philosophy. In other words, we know that “language makes the world and also makes us”, as García Valdés (in Peñas 2020) summed it up. In any case, this does not prevent her from thinking about the poem as a way to deal with that crossroads.

The poem needs to assume it all in order to steer clear of itself and of the tool on which it depends. In the same way as, for Barthes, writing can leave language on the rack, for García Valdés the poem plays a similar role. Knowing its own obstacles opens the door to the possibility of leaving them behind and being able to *say in another way*, even what has not been said until then. The poem leads a vigilant and indefatigable struggle against expectations, against learned and worn-out rhetorics. In short, the poem fights against the *doxa*, which Barthes perfectly described, understood in all possible senses: with regard to the coercions of language itself (assertion, repetition, etc.), to discourses or languages within *doxa* which dominate the habitual and quotidian use of language (its arrogance, its tendency to interpretation, the use of fixed formulas) and, of course, from a narrower perspective, to the endoxal language of poetry, to the poetic *doxa* and its particular mythology. Hence García Valdés’ rejection of the metaphor and of the temptation of *rounding off* (finishing up [rematar]) the poem: both strategies represent a poetic myth which is as old-fashioned as it is sanctioned and expected. It is a constant tension between the well-known and seductive writing procedures, which takes us by the hand, and the need for distance and resistance to actually *say*, to bring to the poem a truth which has nothing to do with any kind of universally applicable and valid principle. The poem which emerges from these convictions may not be immediately legible, but therein seems to lie its value: the genuinely new could hardly be accessible. For sure, this is not about a simple urge for

originality: what prevails here is a fidelity to the real which, incompatible with a language that conceals it, demands a precision which gives the real the opportunity *to be* in the poem. The neutral is that opportunity, and writing, the only linguistic space sufficiently self-conscious to be able to attempt an alternative. This is definitely a theoretical solution, but difficult to put into practice.

Women writers know better than anyone which and what their starting point is like. García Valdés is not an exception. As we have examined in “My ambition desires the neutral of language; which proceeds, however, in feminine”, our author never forgets to table the social, political and ideological dimensions of language. She emphasizes the gender issue in relation to the work of women poets, the power dynamics involved and the consequent silencing and marginalization. But she does not limit herself to denouncing the exclusionary mechanisms in the construction of a literary system: the poet specially points to language itself and how we use it, as well as to the productive and reproductive function of gender stereotypes, among many other forms of signification, played by art, scientific and theoretical discourses, and even everyday experiences —language, in short—. All this is exposed in some of her poems. Our analysis is based on Teresa de Lauretis’ “technologies of gender” and it highlights the inconceivable number of images and lessons, with their devastating effects, which all those themes have been pouring throughout the history of their development, concerning women’s place in the world. The poems which are examined in this chapter provide compelling evidence that language, arts and experience have never been separate, let alone innocuous.

For this reason, García Valdés believes in the existence and the need for a “women’s writing”, never a “female writing” or “feminine writing”. First of all, it is a practice which reveals itself both in the creation itself and in the reading, although more sensed than textually or stylistically proven, since it is known to be there despite not having specific indications or marks. Second, this writing is acutely aware of the “common gendered childhood” which brings together all women. Third, this writing is singular

and plural at the same time, in so far as there is no such a thing as writing in feminine or as a woman. Women's writing is actualised in the idiosyncrasy of each writer and in the resulting multiplicity of languages. Moreover, these writings would have the responsibility and, in the end, the ability, on one hand, to expose how pernicious was what was taken for granted, and on the other, to say what had not been said until then. In doing so, women's writing will question the established modes and expand the use not only of poetic language, but also of everyday language, by adding new formulas able to give expression to up till then unspeakable experiences. Trusting that the transformation and expansion of language can in turn transform ways of living becomes the main ethical and political implication of this writing. If this critical distancing is a *sine qua non* condition for the poet, it is even more so for women poets.

As could not be otherwise, García Valdés does not stick exclusively to elaborate a theoretical discourse on poetic language or to outline a state of the question. Her writing incorporates them and takes the responsibility of proposing and building an alternative, which we have already tried to describe in "To catch the thing". The result is a language which strikes in its nakedness, self-aware to the last consequences, including the fact that its main objective, "to say the thing", can barely be a project. It is, however, no brake: writing, Barthes claims, "does not respect the Totality (the Law) of language" (2021: 164), and thus, García Valdés' writing is deliberately made against that reductive law. Neither the common use of language nor its most firmly engraved rules can say anything about the real: it will be necessary, then, to attack them at the root. The neutral gives name to that irremissible and frontal attack: it is a critical disposition in constant alert, and at the same time, the desire of that impossibility. Each and every poem can head towards saying the real, but not necessarily in the same way: each experience of the thing carries with it the form in which it is to be translated onto paper. Some poems achieve this through astonishing clarity and immediacy, pointing to the thing without any preamble or distraction and giving them renewed presence and prominence. In contrast, other poems use

a language as hermetic and disconcerting as faithful to what is to be said. Thinking that obscurity —we should remember that for García Valdés it is a criterion established from reception— dispels us from this purpose of literality means to be ruled over a presupposition of what the real, the literal are, which is stuck in demonstrably mistaken and obsolete concepts. There is no mimesis, but a demand for precision. In any case, the result is always the strangeness which makes us return to words and things, now seen under a new optic. Then, there is no sense, conventionally speaking: there is only the poem.

The language aimed to say the thing must be a language with all its efforts put into precision. For Barthes, the neutral and the nuance are indivisible, because noticing the singularity of each instant of the real protects it from generalization and homogenization, which undervalue the singularising detail, subsume things in a supposedly uniform mass, and entail, in essence, a lie. In order to get out of this predisposition, the poet polishes the language, prefers anorexia to excess, chooses the right words (not the most poetic, the most “rounded”) and eliminates anything useless. Confronting the intrinsic traps of language also requires to pay attention to the syntax which, for Roland Barthes, constitutes its most inadvertently determinant dimension, with its hierarchies, rules and impositions. From this certainty we can understand García Valdés’ syntactic work, to which she herself gave a key role in her aim of catching the thing. This work includes hyperbaton and baroque type sentences, syntactic constructions as eloquent and exact as they are ungrammatical, a clear tendency towards the nominal phrase and a taste for juxtaposition, which reflects an exempt way of looking by means of which things show the bonds that tie them. It is, in short, a form of signification which is different from linear and consistent reasoning. Therein lies, also, the fact that García Valdés opts for fragmentation, for pieces with no well-defined beginning or end, bits which have been shaping, in turn, a coherent and continuous pattern, without interruptions and potentially infinite. Not only is each poem a fragment, but

also these pieces fragment themselves in disconcerting and unusual links which suggest new meanings, only revealed through the poem.

All this leads to the literal writing of García Valdés. As she is aware of the risk of being identified with the most standardised realism, she keeps a prudential distance from that horizon of expectations. This literal writing has the denotative purpose of remaining apart from the labyrinth of meaning, either avoiding it or multiplying it (the suggestive or the ambiguous never disappear entirely). Above all, it is subject to the demand for precision which is consubstantial to the neutral. Obviously, it does not avoid a metaphorical or symbolical reading, which, in fact, I myself have exercised on some occasions. In any case, it strives to de-automatize language and perception, because that is the only way to try and reach the real.

We have already built bridges between García Valdés' poetry and East Asian thought in the second chapter of this PhD dissertation, where we pointed out the similarities between Sartre's fascination and Zen's *satori* (depersonalization, the importance of the here and now, the revelation of the inadequacy of language). However, we can still find another possible link with that tradition—or, at least, with the way Roland Barthes sees it—in haikus and, in particular, in their closeness to the real, to the thing. The fact that García Valdés' poems have nothing to do with the metric and syllabic scheme of the haiku (three lines of five, seven and five syllables) beyond their concision and fragmentarism should not hide their proximity from other perspectives. There is a number of shared characteristics which can be summarized in an aspiration for a precision capable of saying the things without the mediation of a message: the suspension of meaning, the tendency to concretion and to use the language in its most literal form, the use of juxtaposition and even seasonal references (haiku's ever-present *kigo* or seasonal word). We should remember that, as Barthes noticed, "the haiku is the conjunction of a truth (not a conceptual truth, but the truth of the instant) and a form" (2005: 61). Who says, then, that this is the only possibility to achieve it: the haiku is one of them, and the poems of García

Valdés may be another. The fact that she does not imitate haikus, that she does not write haikus, does not mean that they do not share the same ambition: “in short, perhaps, haiku is *realistic*, it believes in the referent” (Barthes 2005: 135), or, in other words, “haiku is the assent of what is” (2005: 114).

In *The Birth of Tragedy*, Nietzsche stated the strange situation which poetry faces:

Who could fail to see that the lyric is characterized here as an imperfectly achieved art, suspended in mid-flight, as it were, and seldom reaching its goal, indeed as only half an art, the essence of which supposedly consists in the strange mixing of willing and pure contemplation, i.e. of the non- aesthetic and the aesthetic states?¹⁴⁹

Perhaps the philosopher was right and poetry is a mid-flight art, *consciously* mid-flight, which moves between the absorbed subjective and the indivisible real, which tries and only sometimes achieves, barely managing to reach the indomitable. It is about being misfortune [desdicha] and hoping for grace; longing for the real, aspiring to say the things and uttering, if anything, mere words. Still, with nothing in favor, the poet wants the neutral and trusts in it.

And perhaps, throughout our lives, we only pursue the unreachable —language, beauty, love, goodness—, that which by definition will never belong to us. From there we write, from there we seek that unstable and fickle place which is a way of thinking and talking to ourselves. An absolute faith, then, and also a great mistrust (García Valdés 2016a).

Therein lies the paradox of this writing, the paradox of the poem from *confía en la gracia* (2020a: 233-234) with which I conclude this PhD: “faith” and “mistrust”, the enunciation of a disillusion which does never cease to bet on its redemption at each attempt. “None of this has any value if we forget its utopian nature, just as revolution only exists as desire. Writing only fulfills this getaway if the awareness of living *inside* acutely takes

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings* (traducción de Ronald Speirs), 2007: 32 (Cambridge University Press).

place” (Casado 2001: 78, author’s emphasis). This implies the acknowledgement of the utopia in which a personal and nontransferable resolution takes root and which, despite it all, can never stop the impulse of this poetics; a resolution which is, in fact, what encourages this writing.

no puede escribir la percepción
del verde agudo de la cebada por tierras
palentinas un 18 de abril con sol y cielos
lechosos, ¿por qué había de decirse?
¿por qué los fragmentos, hilos sueltos
de conversaciones que escucha se refieren
al pasado, hablan de gentes que quien habla
conoció, mencionan lugares, momentos
—*momentos* quiere decir instantes
de la vida—, o alguien cuenta: siempre
lo he hecho, mi trabajo fue servir mesas
se trata de un poeta, escribió pocos
libros, no ganó premios, su pelo
es lacio, duro y abundante, gris sobre
los ojos negros, duros y dulces como
canicas, la lírica habla de instantes
trae cosas, hace, deja quizá
fuera sentimientos, trabaja
percepciones, puede y no puede, su materia
es el tiempo que no hay, lo que está y se
mueve como un tren rápido, un avión, dice
cerro, greda, verde, árboles florecidos, dice
cementerio, madre, padre, la lírica
es de lo que no hay, hay la percepción
del verde, la percepción

8. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Olvido García Valdés

Poemarios

- García Valdés, Olvido (1986). *El tercer jardín*. Valladolid: Ediciones del Faro.
- García Valdés, Olvido (1990). *Exposición*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- García Valdés, Olvido (1994a). *ella, los pájaros*. Soria: Diputación de Soria.
- García Valdés, Olvido (1997a). *caza nocturna*. Madrid: Ave del Paraíso.
- García Valdés, Olvido (2001a). *Del ojo al hueso*. Madrid: Ave del Paraíso.
- García Valdés, Olvido (2006a). *Y todos estábamos vivos*. Barcelona: Tusquets.
- García Valdés, Olvido (2008a). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- García Valdés, Olvido (2012a). *Lo solo del animal*. Barcelona: Tusquets.
- García Valdés, Olvido (2020a). *confía en la gracia*. Barcelona: Tusquets.

Plaquettes

- García Valdés, Olvido (1994b). *mimosa de febrero*. Palencia: Astrolabio.
- García Valdés, Olvido (2000a). *si un cuervo trajera*. Zamora: Lucerna.
- García Valdés, Olvido (2002a). *todo acaba cayendo del lado que se inclina*. Buenos Aires: Edición a Secas.
- García Valdés, Olvido (2003a). *La caída de Ícaro*. Córdoba: Aristas de Cobre, Fernán-Núñez.
- García Valdés, Olvido (2005a). *si un cuervo trajera*. Montevideo: LapZus.
- García Valdés, Olvido (2006b). *Siete poemas*. Con monotipos de Luis Costillo. Mérida: Escuela de Arte.

García Valdés, Olvido (2012b). *aunque la pena no*. Con ilustraciones de Marion Thieme. Madrid: Del Centro Editores.

García Valdés, Olvido (2012c). *...porque el verde corresponde a lo inestable*. Cuenca: Sagunto Santos.

Traducciones a otros idiomas

García Valdés, Olvido (1994c), «Le troisième jardin et autres poèmes». Traducción al francés de Roberto San Geroteo. *Noire et Blanche*, 1.

García Valdés, Olvido (2004a). *Nattlig jakt*. Traducción al sueco de Ulf Eriksson. Tollarp: Ariel Skrifter.

García Valdés, Olvido (2006c). *Si le loup te voit le premier*. Traducción al francés de Jean-Yves Bériou y Martine Joulia. Brive: MYRDDIN.

García Valdés, Olvido (2009a). *Chasse nocturne*. Traducción al francés de Stéphane Chaumet. París: Editions L'Oreille au Loup.

García Valdés, Olvido (2010a). *Racines d'ombre*. Traducción al francés de Martine Joulia y Jean-Yves Bériou. Abbeville: Cadastre8zéro.

García Valdés, Olvido (2012d). *Poesie*. Antología preparada por Mariano Peyrou, con traducción al italiano de Matteo Lefèvre. Rimini: Raffaelli Editore.

García Valdés, Olvido (2013a). *What Do You Expect, Heart?* Edición trilingüe español, inglés y chino de Bei Dao, Shelby Chan, Gilbert Fong, Lucas Klein y Christopher Mattison. Hong Kong: Chinese University Press. En línea: <https://muse.jhu.edu/book/30753/> [consultado 24.07.2018].

García Valdés, Olvido (2015a), «La part solitaire de l'animal». Traducción al francés de Laurence Breyse-Chanet. *Europe*, 1034-1035, pp. 245-249.

García Valdés, Olvido (2016f). *And We Were All Alive*. Traducción al inglés de Catherine Hammond. L. A.: Cardboard House Press.

García Valdés, Olvido (2017h). *Et nous étions tous vivants*. Traducción al francés de Bénédicte Mathios. París: L'Harmattan, DL.

- García Valdés, Olvido (2018f). *Obraz, ktory trwa tyle, co zycie*. Traducción al polaco de Marta Eloy Cichocka. Cracovia: Lokator.
- García Valdés, Olvido (2018g), «Olvido García Valdés». Traducción al francés de Laurence Breysse-Chanet. *Revue Place de la Sorbonne*, 8, pp. 175-183.
- García Valdés, Olvido (2019a), «Auszüge aus ‘ella, los pájaros’ von Olvido García Valdés». Traducción de Friederike Foedtke. *El Cuaderno. Cuaderno Digital de Cultura*. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2019/12/27/auszuge-aus-ella-los-pajaros-von-olvido-garcia-valdes/> [consultado 03.12.2020].
- García Valdés, Olvido (2021c). *Och alla var vi levande*. Traducción al sueco de Ulf Eriksson y Marika Gedin. Uppsala: Bokförlaget Edda.
- Valori, Lucia (2009), «Olvido García Valdés: “El tercer jardín” e altre raccolte», *Colletivo R. Atahualpa*, 10-12, pp. 12-17.

Antologías

- García Valdés, Olvido (1998a). *Poemas*. Badajoz: Asociación de Escritores Extremeños, Aula Enrique Díez Canedo, nº 41.
- García Valdés, Olvido (1999j). *Poemas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic.
- García Valdés, Olvido (2001b). *Olvido García Valdés [antología de textos]*. Cáceres: Asociación de Autores Extremeños, Aula Jesús Delgado Valhondo.
- García Valdés, Olvido (2002b). *Aula de Poesía. Olvido García Valdés*. Alicante: Universitat d’Alacant, nº 30.
- García Valdés, Olvido (2005b). *La poesía, ese cuerpo extraño*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- García Valdés, Olvido (2005c). *Poemas*. València: Universitat de València, Facultat de Filologia, colección «Aula de poesía», nº 8.
- García Valdés, Olvido (2006d). *Antología poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea:

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw8s3>

[consultado 16.03.2022].

- García Valdés, Olvido (2007a). *Olvido García Valdés*. Cáceres: Asociación de Escritores Extremeños.
- García Valdés, Olvido (2008b). *32 poemas de Olvido García Valdés leídos el 22 de octubre de 2008 en la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- García Valdés, Olvido (2009b). *El mundo es un jardín*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- García Valdés, Olvido (2009c). *Antología*. Tenerife: Fundación Caja Canarias.
- García Valdés, Olvido (2010b). *El mundo es un jardín*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García Valdés, Olvido (2015b). *dentro del animal la voz*. Logroño: Ediciones del 4 de agosto.
- García Valdés, Olvido (2017i). *Olvido García Valdés*. Plasencia: Asociación de Escritores Extremeños.
- García Valdés, Olvido (2020c). *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*. Edición de Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama. Madrid: Cátedra.

Antologías colectivas en las que figura Olvido García Valdés

- Aguado, Jesús (ed.). (2007). *Mujeres que sueñan*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- Andrés Argente, Josefina de & Rosa García Rayego (eds.). (2005). *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Juan Pastor.
- Aparicio, Javier & Aurelio Major & Mercedes Monmany (eds.). (2013). *Spain's Great Untranslated*. Nueva York: Words Without Borders.
- Armenta Malpica, Luis (comp.). (2021). *Por el mundo sin fin. For an endless world*. Guadalajara: Mantis Editores.

- Balcells, José María (ed.). (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Benegas, Noni & Jesús Munárriz (eds.). (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española: antología*. Madrid: Hiperión.
- Berasategui, Carmen & Gonzalo Escarpa (sel.). (2021). *La casa del poeta. Versos para quedarse a vivir*. Barcelona: Trampa.
- Cilleruelo, José Ángel (ed.). (2002). *Antología de la poesía contemporánea*. Barcelona: Hermes.
- Dao, Bei & Shelby K. Y. Chan & Gilbert C.F. Fong & Lucas Klein & Christopher Mattison (eds.). (2013). *Islands or continents: International Poetry Nights in Hong Kong 2013*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Díez, Víctor M. (ed.). (2007). *Decir casa. Recopilación de poemas sobre el hecho de habitar*. Zamora: Trenzametá.
- Doce, Jordi (ed.). (1997). *Agenda. An Anthology of Spanish Poetry*, 35 (2). Londres: Agenda Editions.
- El último tercio de siglo, 1966-1998. Antología consultada de la poesía española*. (1998). Madrid: Visor.
- En legítima defensa: poetas en tiempo de crisis*. (2014). Madrid: Bartleby Editores.
- Gander, Forrest (ed. y trad.). (2013). *Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century*. Bristol: Shearsman Book.
- Gander, Forrest (ed. y trad.). (2014). *Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century*. Los Angeles: Otis Books / Seismicity Editions.
- García Carril, Liliana (comp.). (2009). *El libro de los gatos*. Buenos Aires: Bajolaluna.
- García Montero, Luis (ed.). (2003). *Los poetas en tiempos de guerra*. Zaragoza: Universidad.
- González-Calero, Alfonso (comp.). (2020). *Brújula. Poesía de/en Castilla-La Mancha. 50 años; 50 nombres; 50 poemas*. Toledo: Almud Ediciones.

- González de Langarika, Pablo (sel.). (2009). *Los poetas de Zurgai*. Vitoria-Gasteiz: Arte Activo.
- Iglesias Serna, Amalia (ed.). (2006). *Poetas en blanco y negro: contemporáneos*. Madrid: Abada.
- Iglesias Serna, Amalia (ed.). (2020). *A poema abierto. Escribir en tiempos de pandemia*. Salamanca: Universidad de Salamanca. En línea: https://sac.usal.es/images/a_poema_abierto.pdf [consultado 28.12.2020].
- Iravedra, Araceli (ed.). (2016). *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- Jiménez Faro, Luzmaría (ed.). (2002). *Poetisas españolas. Antología general. Tomo IV: de 1976 a 2001*. Madrid: Torreozas.
- Karagiannis, Nathalie (ed.). (2016). *La búsqueda del Sur. Antología poética. I anazítisi tou nótou*. Barcelona: Animal Sospechoso.
- La brújula del extranjero. Escritores contra el racismo*. (1997). Oviedo: Asturias Acoge, KRK.
- L'invention des voix. 22 poètes d'Espagne*. (1996). Traducción al francés de Roberto San Geroteo. Montélimar: Voix d'Encre.
- López Luaces, Marta (ed.). (2008). *20 poetas españoles del siglo XX*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Lana.
- López Luaces, Marta & Johnny Lorenz & Edwin M. Lamboy (eds. y trads.). (2012). *New Poetry from Spain: an Anthology*. Greenfield, Massachusetts: Talisman House Publishers.
- Marca(da) España. Retrato poético de una sociedad en crisis*. (2014). Madrid: Amargord.
- Martínez Fernández, José Enrique (1997). *Antología de la poesía española (1975-1995)*. Madrid: Castalia.
- Milán, Eduardo & Andrés Sánchez Robayna & José Ángel Valente & Blanca Varela (eds.). (2002). *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

- Munárriz, Jesús (ed.). (1987). *Veinte poemas de amor y un par de canciones desesperadas de jóvenes ingenios españoles*. Madrid: Hiperión.
- Ortega, Antonio (ed.). (1994). *La prueba del nueve*. Madrid: Cátedra.
- Palabras para un rostro*. (2010). Oviedo: KRK, Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias.
- Parra, Jaime D. (ed.). (2002). *Las poetas de la búsqueda*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Parra, Jaime D. (ed.). (2019). *Poéticas del origen. Génesis y permanencia de la poesía de mujeres*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Prieto, Melquíades (ed.). (2000). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Edaf.
- Prior, Balbina (coord.). (2006). *Final de entrega: antología de poet@s contra la violencia de género*. Córdoba: Colectivo Ediciones.
- Prior, Balbina (coord.). (2010). *Trato preferente: voces esenciales de la poesía actual en español*. Madrid: Sial/Contrapunto.
- Reina, Manuel Francisco de la (ed.). (2002). *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en la lengua española del siglo XX*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Rosa, Jaime B. y Ernesto Kahan (eds.). (2018). *Poesía sin fronteras III. Nueva poesía española. Antología*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Rosal Nadales, María (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento.
- Sáenz, Bruno & Olvido García Valdés (2013). *Antes de volver al silencio / Escribir el miedo es escribir*. Quito: El Ángel Editor.
- Salvador González, Tomás (ed.). (1986). *Todos de etiqueta. Antología de inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Santiago Bolaños, Marifé (coord.). (2016). *Quiero ser una caja de música. Violencias machistas en la juventud adolescente*. León: Eolas.
- Sanz Pastor, Marta (2007). *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española (1960-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Soria Olmedo, Andrés (ed.). (2009). *20 años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009)*. Barcelona: Tusquets.
- Tiempo de paz 6+6*. (2009). Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Toledano, Ruth & Marta Navarro García (eds.). (2016). *Naciendo en otra especie. Antología de poesía Capital Animal*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Triviño, Consuelo (coord.). (1997). *Norte y Sur de la poesía iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Venezuela*. Madrid: Verbum.
- Un árbol de otro mundo. En homenaje a Antonio Gamoneda*. (2011). Madrid: Vaso Roto.
- Voix vives. Festival de poesía. De Mediterráneo en Mediterráneo*. (2013). Toledo: Celya Editorial.

Ensayos y artículos

- García Valdés, Olvido (1987), «Notas sobre una lectura de Jaime Gil de Biedma», *Un ángel más*, 2, pp. 203-208.
- García Valdés, Olvido (1988), «Conversación con Rosa Chacel», *Un ángel más*, 3-4, pp. 15-43.
- García Valdés, Olvido (1996a), «El vuelo y el ala», *El Urogallo: Revista Literaria y Cultural*, 122/123, pp. 62-64.
- García Valdés, Olvido (1996b), «Mujeres de 1900: memorias de Leticia Valle», *El signo del gorrión*, 10, pp. 25-32.
- García Valdés, Olvido (1997b). «Poética». En Benegas, Noni & Munárriz, Jesús (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, pp. 126-129.
- García Valdés, Olvido (1997c), «Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético», *Revista de Occidente*, 190, pp. 45-70.
- García Valdés, Olvido (1997d): «La doble voz». En *Encuentros en Verines 1997*. En línea: <http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/130.pdf>

- [consultado 16.09.2018]. Reelaborado en «La inquietud, la memoria», *ABC*, 15.11.1998, p. 3.
- García Valdés, Olvido (1998b): «El estado de las poesías II (1980-1998)». En *Encuentros en Verines 1998*. En línea: <http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/146.pdf> [consultado 16.09.2018].
- García Valdés, Olvido (1998c). «Poética». En *El último tercio de siglo, 1966-1998. Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, pp. 424-425.
- García Valdés, Olvido (1998d), «De la imposible tarea de traducir poesía», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 357, 1 de octubre, p. 17.
- García Valdés, Olvido (1998e), «Descendimiento», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 364, 19 de noviembre, pp. 36-38.
- García Valdés, Olvido (1998f), «La ira del artista adolescente. Schiele, Egon», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 365, p. 43.
- García Valdés, Olvido (1999a). «El canon y la poesía escrita por mujeres». En López, Elsa (coord.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Lanzarote: Cabildo Insular de Lanzarote, pp. 93-96.
- García Valdés, Olvido (1999b). «*Ira de luz: la poética del tiempo de Velázquez*». En Ramos Sánchez, Miguel Ángel (coord.), *En torno a Velázquez*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 27-64. En línea: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM000871.pdf> [consultado 20.03.2020].
- García Valdés, Olvido (1999c), «Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 630, pp. 15-21.
- García Valdés, Olvido (1999d). «Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen». En Bernárdez, Asun (coord.), *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 61-82.

- García Valdés, Olvido (1999e), «Fernández de Molina: Octubre o Colibrí», *Guadalimar. Revista Bimestral de las Artes*, 145, pp. 46-47.
- García Valdés, Olvido (1999f), «Kafka o la escritura adversativa (Notas)», *El signo del gorrión*, 17, pp. 35-43.
- García Valdés, Olvido (2000b), «Pincha, negra espina, o la pintura de Luis Fernández», *Guadalimar. Revista Bimestral de las Artes*, 152, pp. 30-32.
- García Valdés, Olvido (2000c), «Poesía escrita por mujeres», *Diario de Poesía*, 53, pp. 27-33.
- García Valdés, Olvido (2000d), «Temperamento en la noche», *Guadalimar. Revista Bimestral de las Artes*, 151, pp. 8-9.
- García Valdés, Olvido (2000e), «Árboles cargados de cristales: estampas rusas», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 643, pp. 20-24.
- García Valdés, Olvido (2000f), «Teresa de Jesús», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 27 de diciembre. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Teresa-de-Jesus/2885> [consultado 17.05.2018].
- García Valdés, Olvido (2000-2001), «Because the night», *El signo del gorrión*, 19, p. 74.
- García Valdés, Olvido (2001c). *Teresa de Jesús*. Barcelona: Omega.
- García Valdés, Olvido (2001d), «Ni Venus ni Vanitas: Venecia», *Guadalimar. Revista Bimestral de las Artes*, 158, pp. 12-17.
- García Valdés, Olvido (2001e), «Corazón doble: imágenes de Claude Cahun», *Letras Libres*, 3, 31 de diciembre. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/corazon-doble-imagenes-claude-cahun> [consultado 04.04.2018].
- García Valdés, Olvido (2001f), «Oh ánimas amadoras», *Quimera. Revista de Literatura*, 199, pp. 8-14. Reaparece en el número 443 (2020) de *Quimera*, pp. 11-16.
- García Valdés, Olvido (2002c), «Geografía», *El signo del gorrión*, 25, pp. 70-73.

- García Valdés, Olvido (2002d), «La fiera que piensa: de una exposición de Asger Jorn en la Fundación Tàpies», *Guadalimar. Revista Bimestral de las Artes*, 162, pp. 16-19.
- García Valdés, Olvido (2002e), «El señor Pérez y el deslumbrante animal que lo mira», *Revista de Libros*, 64, 1 de abril. En línea: <https://www.revistadelibros.com/sin-titulo-de-jorge-eduardo-eielson/> [consultado 15.11.2021].
- García Valdés, Olvido (2002f), «*el Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, de Ángel González García», *Letras Libres*, 6, 31 de marzo. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-resto-una-historia-invisible-del-arte-contemporaneo-angel-gonzalez-garc> [consultado 04.04.2018].
- García Valdés, Olvido (2002g), «Horto de incêndio», *Hablar / Falar de Poesía*, 5, p. 8.
- García Valdés, Olvido (2002h), «Con Vicente Núñez», *Hablar / Falar de Poesía*, 6, pp. 5-7.
- García Valdés, Olvido (2003b). «Tersura y tensión en la poesía de María Victoria Atencia». En Muelas Herraiz, Martín & Gómez Brihuega, Juan José (coords.), *Leer y entender la poesía, poesía y lenguaje*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-75.
- García Valdés, Olvido (2003c), «Marosa di Giorgio», *Lateral: Revista de Cultura*, 99, p. 20.
- García Valdés, Olvido (2004b), «Poemas. Marosa di Giorgio (notas de Olvido García Valdés)», *Revistatlántica de poesía*, 27.
- García Valdés, Olvido (2004c), «Olvido García Valdés con Vicente Núñez», *Renacimiento. Homenaje a Vicente Núñez*, 43-44, pp. 47-56. En línea: <https://www.jstor.org/stable/40515927> [consultado 29.12.2021].
- García Valdés, Olvido (2004d), «Un poeta se hace con sus enfermedades», *El Ciervo*, 636, pp. 48-50.
- García Valdés, Olvido (2004e), «La poesía de Julia Uceda: la identidad y la muerte», *Ferrol Análisis*, 19, pp. 135-136.

- García Valdés, Olvido (2004f). «Poetas para pensar el siglo: Eli Tolaretxipi». En línea: <http://www.euskalmemoriadigitala.eus/handle/10357/8790> [consultado 12.03.2019].
- García Valdés, Olvido (2004g), «Claude Cahun: ella, los pájaros», *El Rapto de Europa: crítica de la cultura*, 5, pp. 91-94. En línea: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000707885 [consultado 29.12.2021].
- García Valdés, Olvido (2005d). «Islas de luz». En Rojo, Vicente, *Alas de papel*. México: Ediciones Era, pp. 147-150.
- García Valdés, Olvido (2005e). «La poesía de María Victoria Atencia». En Andrés Argente, Josefina de & García Rayego, Rosa (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir, pp. 25-37.
- García Valdés, Olvido (2006e), «Algunas notas a modo de poética», *Lucera*, 13, pp. 21-26. En línea: <https://issuu.com/cosgaya/docs/lucera13> [consultado 29.06.2018].
- García Valdés, Olvido (2006f), «La poesía de Eli Tolaretxipi», *Luke*, 71. En línea: <http://www.espacioluke.com/2006/Febrero2006/olvido.html> [consultado 22.07.2020].
- García Valdés, Olvido (2007b). «Si la utopía enmudece». En Molina Damiani, Juan Manuel & Muelas Herraiz, Martín (coords.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 301-306.
- García Valdés, Olvido (2007c), «Palabras para Gamoneda», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 4. En línea: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=110> [consultado 03.04.2019].
- García Valdés, Olvido (2007d). «Lecturas guiadas. Sobre la traducción de la poesía de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva». En Doce, Jordi (ed.), *Poesía en traducción*. Madrid: Ediciones del Círculo de Bellas Artes, pp. 159-177.

- García Valdés, Olvido (2008c). «Quebrada, quiebro, quebranto: geometrías de Aníbal Núñez». En Casado, Miguel (ed.), *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Ediciones del Círculo de Bellas Artes, pp. 27-32.
- García Valdés, Olvido (2009d). *De ir y venir. Notas para una poética*. Madrid: Fundación Juan March. En línea: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc742.pdf?v=96524782> [consultado 04.05.2020]. Posteriormente en García Valdés, Olvido (2018h), «De ir y venir», *América Invertida*, 2, pp. 52-66. En línea: <https://auladepoesia.files.wordpress.com/2019/12/inside-amc3a9rica-invertida-no.2-10.pdf> [consultado 16.03.2022].
- García Valdés, Olvido (2009e). «El mundo ya no habla». En Fernández Polanco, Aurora & Mora, Magdalena & Peñamarín, Cristina (eds.), *Destrucción y construcción del territorio. Memoria de lugares españoles. 3. País Vasco y Castilla y León*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 93-99. En línea: <https://eprints.ucm.es/49417/1/DESTRUCCION%20Y%20CONSTRUCCION-3.pdf> [consultado 12.03.2019].
- García Valdés, Olvido (2010c), «Sueño, imagen, poema», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 8, pp. 25-42. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953235> [consultado 12.06.2020].
- García Valdés, Olvido (2010d), «Pan, de José Viñals», *Nayagua*, 14, pp. 115-117.
- García Valdés, Olvido (2011a). «Los trazos de la canción». En Casado, Miguel (ed.), *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 87-107.
- García Valdés, Olvido (2011b). «Friso de Mozambique». En Bonilla, Juan et al., *África.es. 7 escritores españoles en África*. Madrid: AECID, pp. 45-69.

- García Valdés, Olvido (2011c), «Fragmento de “Cruz negra sobre fondo blanco”, texto prologal de “El canto y la ceniza, Antología poética” de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2005)», *Paradigma: Revista Universitaria de Cultura*, 11, pp. 15-20. En línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4695/Paradigma%2011.Fragmento%20de%20cruz%20negra%20sobre%20fondo%20blanco.pdf?sequence=1> [consultado 09.10.2017].
- García Valdés, Olvido (2012e). «De sus lenguas aéreas». En Ferro, Manuel (ed.), *Palabras iluminadas*. Madrid: La Casa Encendida, pp. 234-245.
- García Valdés, Olvido (2012f), «Ni es aquí ni es ahora», *Letras Libres*, 133, 8 de octubre. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/no-es-aqui-ni-es-ahora> [consultado 17.10.2017].
- García Valdés, Olvido (2012g), «Olvido García Valdés comenta un poema de Lorenzo García Vega», *Nayagua*, 17, pp. 127-131. En línea: <http://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/a0ce835b46c3e28e1db771950804ac88.pdf> [consultado 19.12.2017].
- García Valdés, Olvido (2013b). «El poeta Roberto Bolaño». En Ínsua, Juan (dir.) & Palà, Marina (coord.), *Archivo Bolaño: 1977-2003*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea, pp. 109-117.
- García Valdés, Olvido (2014a), «“A veces cuaja y es un poema”», *El Ciervo*, 748, pp. 48-50.
- García Valdés, Olvido (2014b), «Todo lo reconocido respira», *Eñe. Revista para leer*, 37, pp. 98-102. Posteriormente en García Valdés, Olvido (2019b). «Todo lo desconocido respira». En Santamarina, Cristina (ed.), *Proyecto Marinas*. Madrid: La Oficina, pp. 253-259.
- García Valdés, Olvido (2014c), «Es raro que alguien toque las cuerdas más profundas del alma (sobre Emily Dickinson en un teatro de Madrid)», *fronterad. Revista Digital*, 18 de diciembre. En línea: <https://www.fronterad.com/es-raro-que-alguien-toque-las-cuerdas->

[mas-profundas-del-alma-sobre-emily-dickinson-en-un-teatro-de-madrid/](#) [consultado 26.06.2020].

- García Valdés, Olvido (2015c), «El castillo interior y el mundo», *Mercurio*, 169. En línea: <http://revistamercurio.es/temas/el-castillo-interior-y-el-mundo/> [consultado 13.11.2017].
- García Valdés, Olvido (2015d): «La activista, la ensimismada, la escritora», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 02.01.2015. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/especial/La-activista-la-ensimismada-la-escritora/35727> [consultado 17.05.2018].
- García Valdés, Olvido (2016a). «*Ir hacia lo que no se tuvo*. De la poesía como necesidad», *VII Congreso Internacional de la Lengua Española*. Puerto Rico, 15-18 marzo 2016. En línea: http://congresosdelalengua.es/puertorico/ponencias/seccion_3/ponencias_seccion3/garcia_valdes-olvido.htm [consultado 25.06.2020].
- García Valdés, Olvido (2016b), «El poema y el filo», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 834, pp. 47-48.
- García Valdés, Olvido (2016c), «Emily Dickinson, vidas silenciosas», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 29 de octubre, pp. 4-5. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/10/29/004.html> y <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/10/29/005.html> [consultado 03.04.2019].
- García Valdés, Olvido (2017a). «Deseo de Marsias». En Codesal, Javier & Rodríguez Garzo, Montserrat (eds.), *La piel del discurso médico*. Huesca: Diputación, pp. 277-301.
- García Valdés, Olvido (2017b). «Pies nocturnos». En Fulton, Hamish, *Footnotes = notas al pie: caminar en compañía de*. Cerezales del Condado, León: Fundación Cerezales Antonio y Cinia, D.L, pp. 14-35.
- García Valdés, Olvido (2017c), «Notas para presentación de *Incidental*, librería Nakama, Madrid, 20 de mayo de 2017, 19.30 h.», *Nayagua*, 26, pp. 199-202. En línea:

<http://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/6e7777c9708c3f88ef71270c1ff031b1.pdf> [consultado 20.03.2020].

- García Valdés, Olvido (2017d), «Anna Ajmátova: la lírica voz de lo político», *fronterad. Revista Digital*, 7 de abril. En línea: <https://www.fronterad.com/anna-ajmatova-la-lirica-voz-de-lo-politico/> [consultado 26.06.2020].
- García Valdés, Olvido (2018a). «Carta a Toni Marí sobre el malestar o la forma en poesía». En Cairol, Eduard & Ibáñez, Jordi (eds.), *Les formes de l'amistat. En honor de l'amic i mestre Antoni Marí*. Barcelona: Angle Editorial, pp. 93-114.
- García Valdés, Olvido (2018b), «Gramática de los confines. Un acercamiento a la poesía de Arcadio Pardo», *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 14, pp. 23-30. En línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2019/05/Iberic@l-no14-automne-2018-FINAL.pdf> [consultado 04.06.2019].
- García Valdés, Olvido (2018c), «Explorando lo conocido», *Nayagua*, 28, pp. 181-185. En línea: <https://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/1bcb80a5dad723e588ef24340d3425c5.pdf> [consultado 18.04.2022].
- García Valdés, Olvido (2018d), «Le poète Roberto Bolaño», *Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, 1070-1071-1072, pp. 101-109.
- García Valdés, Olvido (2019c), «Las pequeñas desviaciones de una fe», *Clarín.com Revista Ñ*, 5 de julio. En línea: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/pequenas-desviaciones-fe_0_zYzdwTrdp.html [consultado 08.07.2019].
- García Valdés, Olvido (2020b), «Notas sobre *espíritus visivos*, poesía y teoría del conocimiento a partir de un poema de Leopoldo María Panero», *Tropelías*, 7 (nº extraordinario), pp. 128-141. En línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4656> [consultado 21.10.2020].

García Valdés, Olvido (2021a), «Aproximación en dos tiempos o ¿qué hace un maestro?», *Eikasia. Revista de Filosofía*, 100, pp. 99-112. En línea: <https://www.revistadefilosofia.org/100/100-04.pdf> [consultado 13.05.2021].

García Valdés, Olvido & Miguel Marinas (2017). *La sorpresa del mundo: conversación con Miguel Marinas*. Madrid: Libros de la Resistencia.

Textos en catálogos de exposiciones

García Valdés, Olvido (1998g). «Locus oculus solus». En Kiefer, Anselm, *El viento, el tiempo, el silencio*. Palacio de Velázquez, junio-septiembre 1998. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

García Valdés, Olvido (1998h). «Octubre o colibrí». En *El sueño del colibrí. Fernández de Molina*. Galería Rayuela, noviembre-diciembre 1998. Madrid: Galería Rayuela.

García Valdés, Olvido (1998i). «Descendimiento». En Tàpies, Antoni, *Obra recent*. Galería Toni Tàpies, noviembre 1998-enero 1999. Barcelona: Edicions T.

García Valdés, Olvido (2000g). «El escribiente: carta al universo». En Zush, *La campanada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, junio-agosto 2000. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 77-87.

García Valdés, Olvido (2001g). «Ni Venus ni vanitas: Venecia». En *Viaje a Venecia = a journey to Venice: 49 Bienal de Venecia, Pabellón de España*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, pp. 44-53.

García Valdés, Olvido (2002i). «El corazón more geométrico». En Rojo, Vicente, *Volcanes contruidos*. Galería Juan Gris, noviembre-diciembre 2002. Madrid: Galería Juan Gris.

García Valdés, Olvido (2003d). «La sangre, el aire». En *Broto: Rever*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones

Culturales y Científicas & Sociedad Estatal Para La Acción Cultural Exterior, pp. 19-30.

- García Valdés, Olvido (2005f). «Sombra debida». En Costillo, Luis, Vincent. *La sombra debida*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, diciembre 2004-enero 2005. Badajoz: MEIAC.
- García Valdés, Olvido (2008d). «Lugar de paso». En Ullán, José-Miguel, *Agrafismos*. Mérida-Madrid: Escuela de Arte de Mérida / Instituto Cervantes, pp. 9-19.
- García Valdés, Olvido (2010e). «Solo del animal». En Sanjurjo, Bernardo, *Pintura germinal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, [p. 131].
- García Valdés, Olvido (2021b). «Vivir (no) es un rompecabezas». En Benítez Andrés, Rosa & Miguel Casado (eds.), *Visto y no visto. Texto y gesto en José-Miguel Ullán*. Heras: Ediciones La Bahía, pp. 127-139.

Ediciones y paratextos

- Casado, Miguel & Olvido García Valdés (eds.). (1997). *Los poetas de la República. Estudio y antología*. Barcelona: Clásicos Castellanos Hermes.
- García Valdés, Olvido (1999g). «Epílogo». En Santana, Luis, *Sombra mínima*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 85-92.
- García Valdés, Olvido (2001h). «Prólogo». En García, Concha, *Árboles que ya florecerán*. Tarragona: Ediciones Igitur, pp. 9-15.
- García Valdés, Olvido (2005g). «Prólogo. Cruz negra sobre fondo blanco», en Ajmátova, Anna & Marina Tsvetáieva, *El canto y la ceniza. Antología poética*. Traducción y selección de Monika Zgustova y Olvido García Valdés. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 5-31.
- García Valdés, Olvido (2005h). «Hacerse y deshacerse». En Méndez Rubio, Antonio, *Por más señas*. Barcelona: DVD Ediciones, pp. 7-10.

- García Valdés, Olvido (2006g). «Sobre la poesía de Mirta Rosenberg». En Rosenberg, Mirta, *El árbol de las palabras: obra reunida 1984-2006*. Buenos Aires: Bajolaluna, pp. 245-250.
- García Valdés, Olvido (2009f). «La canción del convaleciente». En Jiménez, Juan Ramón, *Estío (a punta de espina) (1913-1915)*. Madrid: Visor/Diputación de Huelva, pp. 7-27.
- García Valdés, Olvido (2009g). «Contemplar, decir, hacer». En Teresa de Jesús, *Libro de las fundaciones*. Palencia: Cálamo, pp. 7-9.
- García Valdés, Olvido (2010f). «Lo que dice Dafne». En Castro, Juana, *Heredad*, seguido de *Cartas de enero*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 8-25.
- García Valdés, Olvido (2011d). «El corazón es un órgano fuerte». En Aguirre, Francisca, *Los maestros cantores*. Madrid: Calambur, pp. 9-15.
- García Valdés, Olvido (2013c). «Arte y romance: La poesía, entre plegaria y nerviosismo». En Mori, Moisés, *Arte y romance*. Oviedo: KRK Ediciones, pp. 11-20.
- García Valdés, Olvido (2014d). «Prólogo». En Samoilovich, Daniel, *Rusia es el tema: poemas reunidos 1973-2008*. Buenos Aires: Bajolaluna, pp. 9-11.
- García Valdés, Olvido (2016d). «Introducción. Un pájaro de presa me mira con mis ojos. Notas sobre la poesía de Mirta Rosenberg». En Rosenberg, Mirta, *El arte de perder y otros poemas*. Edición de Olvido García Valdés. Valencia: Pre-Textos, pp. 9-17.
- García Valdés, Olvido (2018e). «No querer consuelo sino verdad». En Codesal, Javier, *Un eclipse no se elige*. Madrid: Amargord Ediciones, pp. 103-104.
- García Valdés, Olvido (2020d). «Imprecación y plegaria. Notas para una lectura de Juan L. Ortiz». En Ortiz, Juan L., *Obra completa. Volumen I: En el aura del sauce*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Entrevistas

- Agudo Ramírez, Marta & Olvido García Valdés (2009), «La cualidad quebradiza del poema», *Letra Internacional*, 102, pp. 80-85.
- Álvarez, Bernardo (2021), «Un poema es un lugar raro donde se guarda la vida», *Nortes*, 4 de enero. En línea: <https://www.nortes.me/2021/01/04/poema-es-lugar-raro-donde-guarda-vida/> [consultado 19.01.2021].
- Arjona, Daniel (2009), «Olvido García Valdés: “Desde el principio he buscado una lengua propia”», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 6 de octubre. En línea: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Olvido-Garcia-Valdes/505280> [consultado 17.05.2018].
- Armada, Alfonso (2014), «Olvido García Valdés: “La vida es terrible, pero el mundo es hermosísimo”», *ABC*, 10 de agosto, pp. 66-69. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2014/08/10/046.html> [consultado 03.04.2019].
- Bértolo, Constantino (2021a). «*caza nocturna*». En *¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX*. Cáceres: Periférica, pp. 168-172. Entrevista completa en Bértolo, Constantino (2021b), «“Los poemas son lo que la vida nos deja en las manos, lo que nos queda de ella”», *ctxt*, 17 de abril. En línea: <https://ctxt.es/es/20210401/Culturas/35699/olvido-garcia-poeta-entrevista-caza-nocturna-bertolo.htm> [consultado 19.04.2021].
- Caballero, Fernando (2009), «La unidad de medida en poesía es el poema, no el libro», *El Norte de Castilla*, 16 de mayo. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/20090516/palencia/unidad-medida-poesia-poema-20090516.html> [consultado 21.04.2019].
- Cabanillas, Ana (2016), «García Valdés: “Después de la muerte no queda nada”», *El Mundo*, 28 de julio. En línea: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/28/57990cb9268e3e89128b45d8.html> [consultado 17.05.2018].
- Cartes, Cristina (2008), «El castellano es una lengua en expansión, los hablantes crecen cada año, no peligra», *La Nueva España*, 20 de

julio. En línea: <http://www.lne.es/asturias/2008/07/20/castellano-lengua-expansion-hablantes-crecen-ano-peligra/658168.html> [consultado 17.05.2018].

Conesa, Francisco Vicente (2021), «Olvido García Valdés: “Aunque escribía poemas, no podía pensar en mí misma como poeta”», *elDiario.es*. Región Murcia, 15 de noviembre. En línea: https://www.eldiario.es/murcia/cultura/olvido-garcia-valdes-escribia-poemas-no-podia-pensar-poeta_128_8491112.html [consultado 16.11.2021].

Fabrellas, Juan León (2018), «Olvido García Valdés: “como te habla un poema, no te habla nadie”», *Loblanc*, 2 de marzo. En línea: <https://loblanc.info/olvido-garcia-valdes-te-habla-poema-no-te-habla-nadie/> [consultado 12.03.2018].

Fernández, Georgina (2006), «Entrevista a Olvido García Valdés. “El gesto de Zapatero fue importantísimo para la mujer”», *La Voz de Asturias*, sección «trisque. cultura», 23 de mayo, p. 70.

Fernández, Saúl (2014), «El gran público no lee poesía, pero es sólo por falta de costumbre», *La Nueva España*, 10 de enero. En línea: <http://www.lne.es/aviles/2014/01/10/gran-publico-lee-poesia-falta/1525521.html> [consultado 17.05.2018].

Francisco, Itziar de (2006), «Olvido García Valdés: “En poesía, para triunfar hay que perder”», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 1 de junio. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Olvido-Garcia-Valdes/17367> [consultado 17.05.2018].

Fuente, Manuel de la (2007), «A pesar del dolor, también celebro la hermosura del mundo», *ABC*, 10 de octubre, p. 78. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2007/10/10/078.html> [consultado 03.04.2019].

García Valdés, Olvido & Miguel Casado (2012), «El recuerdo del cuerpo: entrevista con Bernard Noël», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 19, pp. 28-34. En línea:

<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=514> [consultado 04.04.2018].

- López, Ángeles (2003), «Isla Correyero y Olvido García Valdés», *La Razón*, supl. «Caballo Verde», 11 de julio, pp. 35-37.
- Mora, Vicente Luis (2006), «Olvido García Valdés: entrevista», *Quimera. Revista de Literatura*, 277, pp. 85-91. Versión ampliada, en línea: <https://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/10/entrevista-olvido-garca-valds.html> [consultado 19.03.2018].
- Muñiz, Luis (2006a), «Seis reflexiones y una coda (de Olvido García Valdés)», *7de7 Revista de escritura & poéticas*, 3. En línea: http://www.7de7.net/dinamicas/general.php?id_contenido=104&id_seccion=2 [consultado 15.05.2018].
- Muñiz, Luis (2007), «[Entrevista a Olvido García Valdés]», *Artes Poéticas*. En línea: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1526/entrevista> [consultado 03.12.2020].
- Muñiz, Luis (2021), «“Trabajo en la inmanencia, no para la trascendencia”», *La Nueva España*, 7 de enero. En línea: <https://www.lne.es/cultura/2021/01/07/trabajo-inmanencia-trascendencia-27127169.html> [consultado 02.03.2021].
- Muñiz, Luis & Ana Mendoza (2007), «Olvido García Valdés: “La poesía es un espacio de resistencia frente a la banalidad”», *La Nueva España*, 10 de octubre. En línea: <https://www.lne.es/sociedad-cultura/1786/olvido-garcia-valdes-poesia-espacio-resistencia-frente-banalidad/565793.html> [consultado 22.04.2019].
- Otero, Eloísa (2001a), «Para muchos antólogos, la obra de las mujeres resulta invisible», *El Mundo / La Crónica de León*, 31 de marzo.
- Otero, Eloísa (2001b), «Teresa de Jesús: Olvido García Valdés publica un libro sobre la escritora mística», *El Mundo / La Crónica de León*, 1 de abril.
- Peñas, Esther (2020), «“Intuyo la gracia como lo que deseamos que ocurriera cuando estamos cayendo a un pozo”», *cermi.es semanal. El periódico de la discapacidad*, 23 de octubre. En línea:

<http://semanal.cermi.es/noticia/cuarto-invitados-olvido-garcia-valdes-poeta-intuyo-gracia-deseamos-ocurriera-estamos-cayendo-pozo.aspx> [consultado 26.10.2020].

Peyrou, Mariano (2017). «Un lugar raro en el que se guarda la vida. Preguntas a Olvido García Valdés». En Gamoneda Lanza, Amelia *et al.*, *El sol desde la sombra: Leganés a Olvido García Valdés*. Leganés, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, D.L, pp. 9-12. En línea:

https://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_54979_1.pdf [consultado 23.10.2017].

Ramón, Esther (2010), «Escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña: entrevista con Olvido García Valdés», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 13, pp. 69-73. En línea:

https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Escribir_el_miedo_es_escribir_despacio_con_letra_pequenya_7435.pdf [consultado 22.03.2022].

Roche Rodríguez, Michelle (2017), «Olvido García Valdés y eso que el lenguaje no quiere nombrar», *Colofón. Revista Literaria*, 29 de noviembre. En línea: <http://www.colofonrevistaliteraria.com/olvido-garcia-valdes-lenguaje-no-quiere-nombrar/> [consultado 04.06.2018].

Rueda, Charo (1990), «La poesía ahora no la lee nadie», *Diario 16*, 28 de diciembre, p. 24.

s.a. (2018), «Olvido García Valdés participa en 'Alguén que respira'», *Diario Cultural*, 21 de marzo. [Audio online]. En línea: <http://www.crtvg.es/rg/destacados/diario-cultural-diario-cultural-dodia-21-03-2018-3689323> [consultado 23.03.2018].

s.a. (2018), «Vivimos una regresión por culpa de la política y la banalización de internet», *Diario Información*, 1 de marzo. En línea: http://www.diarioinformacion.com/elche/2018/02/28/olvido-garcia-valdes-vivimos-regresion/1993332.html?utm_content=buffer44560&utm_medium=s

[ocial&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer](#) [consultado 27.03.2018].

s.a. (2021), «Olvido García Valdés: “Sin presupuesto, los proyectos culturales son palabras vacías”», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 19 de enero. En línea: <https://elcultural.com/olvido-garcia-valdes-sin-presupuesto-los-proyectos-culturales-son-palabras-vacias> [consultado 26.01.2021].

Tanarro, Angélica (2001), «Olvido García Valdés publica *Del ojo al hueso*, su último poemario», *El Norte de Castilla*, 19 de mayo.

Tanarro, Angélica (2007), «“Siento la poesía como ese lugar que guarda la vida”», *El Norte Castilla*, 10 de octubre. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/20071010/cultura/siento-poesia-como-lugar-20071010.html> [consultado 21.04.2019].

UNED Radio (2015a), *Poetas en la radio: Olvido García Valdés. 1ª parte*. [Vídeo online]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8Ht2-H3ZImg> [consultado 04.01.2021].

UNED Radio (2015b), *Poetas en la radio: Olvido García Valdés. 2ª parte*. [Vídeo online]. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=mt_bAM52aGM [consultado 04.01.2021].

Villalba Becdach, Andrés (2012), «“Se llega a la poesía por carencia y precariedad existencial”, entrevista a Olvido García Valdés», *Contramancha. Revista de arte*, 23 de diciembre. En línea: <https://contramancha.wordpress.com/2012/12/23/se-llega-a-la-poesia-por-carencia-y-precariedad-existencial-entrevista-a-olvido-garcia-valdes/> [consultado 01.04.2019].

Poemas publicados en revistas

García Valdés, Olvido (1980), «Cuatro canciones materiales», *Un puñado de polvo*, 2, pp. 6-8.

García Valdés, Olvido (1985), «El muchacho que corre en el sueño», *alazar. revista de literatura*, 1.

- García Valdés, Olvido (1992). «En este lugar» y «Conozco una pareja de cuervos, sé que tienen». En *Algunos pájaros. Veneno especial*. Valladolid, [pp. 6 y 8].
- García Valdés, Olvido (1993), «ella, los pájaros», *El signo del gorrión*, 1, pp. 71-74.
- García Valdés, Olvido (1994d), «Poemas», *El signo del gorrión*, 6, pp. 21-24.
- García Valdés, Olvido (1995a), «Epítetos de lo sombrío», *Veneno*, 111.
- García Valdés, Olvido (1995b), «Fernández», *El signo del gorrión*, 7, p. 81.
- García Valdés, Olvido (1995c), «caza nocturna», *Sibila*, 2, p. 9.
- García Valdés, Olvido (1996c), «[poesías]», *Turia*, 37, p. 107.
- García Valdés, Olvido (1996d), «Poemas», *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, 3-4, pp. 122-123.
- García Valdés, Olvido (1997f), «Pastoral», *El signo del gorrión*, 13, pp. 13-16.
- García Valdés, Olvido (1997g), «Poemas», *Poesía y poética*, 26, pp. 80-86.
En línea:
https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2988/Poesia_26_1997_pag_80_86.pdf?sequence=2&isAllowed=y
[consultado 23.04.2020].
- García Valdés, Olvido (1997h), «Poemas de Olvido García Valdés», *Zurgai*. Monográfico «Poetas de ahora», 67.
- García Valdés, Olvido (1997i), «sobre papel retícula», *Hablar / Falar de poesía*, 1.
- García Valdés, Olvido (1998j), «Caza nocturna», *Diario de Poesía*, 47, p. 32.
En línea: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Diario-de-Poesi%CC%81a-n47.pdf>
[consultado 21.03.2022].
- García Valdés, Olvido (1999h), «[poesías]», *La alegría de los naufragios*, 1-2, pp. 42-44.
- García Valdés, Olvido (1999i), «Antología», en Naval, María-Ángeles (coord.), *Poesía en el Campus*, 44, pp. 16-34.

- García Valdés, Olvido (2000h), «Máquinas y herramientas», *El signo del gorrión*, 19, pp. 178-179.
- García Valdés, Olvido (2000i), «Instancias subjuntivas (fragmentos)», *El poeta y su trabajo*, 2, pp. 15-17. En línea: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2338/POETA_2_2000_pag_14_17.pdf?sequence=2&isAllowed=y [consultado 23.04.2020].
- García Valdés, Olvido (2002j), «Autovía», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 21 de diciembre, p. 18.
- García Valdés, Olvido (2002k), «Diez años», *El signo del gorrión*, 26, pp. 27-46.
- García Valdés, Olvido (2002l), «Por oírlo de nuevo», *Diario de Poesía*, 62, p. 30. En línea: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Diario-de-Poesi%CC%81a-n62.pdf> [consultado 21.03.2022].
- García Valdés, Olvido (2003e), «Tres poemas», *La alegría de los naufragios*, 7-8, pp. 84-85.
- García Valdés, Olvido (2003f), «III. Instancias subjuntivas», *Zurgai*. Monográfico «Poesía de la conciencia», pp. 18-19.
- García Valdés, Olvido (2004h), «Poemas», *Zurgai*. Monográfico «Voz de mujer», pp. 74-75.
- García Valdés, Olvido (2005i), «3 poemas», *7de7 Revista de escritura & poéticas*, 1. En línea: http://www.7de7.net/dinamicas/general.php?id_contenido=53&id_seccion=1 [consultado 15.05.2018].
- García Valdés, Olvido (2006h), «[poesías]», *Animal sospechoso*, 4, pp. 22-25. En línea: <https://animalsospechosoeditor.com/revistas-de-poesia/numero-4-la-poesia-de-cesar-simon/> [consultado 03.06.2019].
- García Valdés, Olvido (2006i), «[dos poemas]», *Sibila*, 20, p. 5.
- García Valdés, Olvido (2008e), «Poemas», *&cétera: Revista del Aula de Letras UC*, 1, pp. 293-301.
- García Valdés, Olvido (2008f), poemas, *Nayagua*, 9-10.

- García Valdés, Olvido (2009h), «A Ángel Campos: poesía», *Espacio/espazo escrito*. Número extraordinario, p. 57.
- García Valdés, Olvido (2009i). «Poemas». En Encinar, Ángeles & Valcárcel, Carmen (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 169-178.
- García Valdés, Olvido (2009j), «Poemas», *El poeta y su trabajo*, 31, pp. 37-40. En línea: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2673/POETA_31_2009_pag_37_40.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado 23.04.2020].
- García Valdés, Olvido (2010g), «“con el frío no hay nada que hacer”», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 13, p. 73. En línea: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=394> [consultado 04.04.2018].
- García Valdés, Olvido (2011e), «[le envió mi saludo]», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 11 de febrero. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Poesia-Ultima-hora/28647> [consultado 17.05.2018].
- García Valdés, Olvido (2012h), «Tres poemas», *Letras Libres*, 160, 8 de abril. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/tres-poemas-0> [consultado 19.06.2019].
- García Valdés, Olvido (2012i), «Inéditos», *Periódico de Poesía*, 47. En línea: <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/2256> [consultado 10.07.2018].
- García Valdés, Olvido (2013d), «Diez poemas», *Adarve. Revista de Crítica y Creación Poética*, 6, pp. 26-33. En línea: <http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%206/Adarve6.pdf> [consultado 23.08.2018].
- García Valdés, Olvido (2014e), «Letras geórgicas», *Tropelías*, 21, pp. 208-209. En línea:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781490>

[consultado 09.10.2017].

García Valdés, Olvido (2015e), «[poema]», *Zurga*. Monográfico «Con Antonio Gamoneda», p. 32.

García Valdés, Olvido (2016e). «Poemas (español – français)». En Castro, Idoli & Lloze, Evelyne (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 281-289.

García Valdés, Olvido (2017e), «mira como si fuera plano lo que no carece», *Periódico de Poesía*, 100. En línea: <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/4669> [consultado 10.07.2018].

García Valdés, Olvido (2017f), «tú quien oye», *Luvina*, 89, pp. 22-24. En línea:

https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=3156&Itemid=78 [consultado 06.08.2018].

García Valdés, Olvido (2017g), «[por los dientes llega]», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 17 de marzo. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Poemas-que-hoy-ven-la-luz/39361> [consultado 17.05.2018].

García Valdés, Olvido (2017-2018), «[hubo camelias, pasionarias, glicinas]», *La Gaceta de Fondo de Cultura Económica*, 564-565, p. 3. En línea:

https://issuu.com/alzac/docs/la_gaceta_del_fce_ene_2018.

[consultado 06.02.2018].

García Valdés, Olvido (2020e), «[poemas de *Del ojo al hueso*]», *Hispanismes*, 13, pp. 53-55. En línea:

https://www.hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_13/8.Olvido-Garcia-Valdes.pdf [consultado 26.03.2020].

Traducciones de Olvido García Valdés

- Ajmátova, Anna y Marina Tsvetáieva (2005, 2018). *El canto y la ceniza. Antología poética*. Traducción de Monika Zgustova, en colaboración con Olvido García Valdés. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ajmátova, Anna (2017). *Anna Ajmátova*. Edición de Joan Solé, traducción de Monika Zgustova y Olvido García Valdés. Barcelona, Madrid: Batiscafo, Prisanoticias Colecciones.
- Bériou, Jean-Yves (2015). *El arrebató de las cosas*. Barcelona: Paralelo Sur Ediciones.¹⁵⁰
- Nöel, Bernard (2012), «Política del cuerpo», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 19, pp. 39-40. En línea: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=516> [consultado 09.10.2017].
- Nöel, Bernard (2014). *El resto del viaje y otros poemas*. Traducción de Miguel Casado y Olvido García Valdés. Madrid: Abada.
- Pasolini, Pier Paolo (1997). *La religión de mi tiempo*. Barcelona: Icaria.
- Pasolini, Pier Paolo (2007). *Larga carretera de arena*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Sección «Y todos estábamos vivos», ABC Cultural

- «(Orfeo)», *ABC Cultural*, 31.10.2015, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2015/10/31/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Poemas de Carlos Piera», *ABC Cultural*, 28.11.2015, p. 26. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2015/11/28/026.html> [consultado 03.04.2019].
- «Poemas de Julia Uceda», *ABC Cultural*, 26.12.2015, p. 26. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2015/12/26/026.html> [consultado 03.04.2019].

¹⁵⁰ Olvido García Valdés traduce algunos de los poemas que componen este libro.

- «Gerardo Jorge: “Visión de las ciudades”», *ABC Cultural*, 23.01.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/01/23/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «El peso de la vida», *ABC Cultural*, 27.02.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/02/27/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «El peso de la vida», *ABC Cultural*, 25.03.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/03/25/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Voz en off», *ABC Cultural*, 30.04.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/04/30/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Órganos dispersos», *ABC Cultural*, 28.05.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/05/28/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Que concierne», *ABC Cultural*, 25.06.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/06/25/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Niñez», *ABC Cultural*, 23.07.2016, p. 39. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/07/23/039.html> [consultado 03.04.2019].
- «¿Conocen la península?», *ABC Cultural*, 24.09.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/09/24/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Travesía de los confines», *ABC Cultural*, 22.10.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/10/22/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Frío o caliente, como el mundo», *ABC Cultural*, 26.11.2016, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/11/26/027.html> [consultado 03.04.2019].

- «Febrero», *ABC Cultural*, 24.12.2016, p. 26. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2016/12/24/026.html> [consultado 03.04.2019].
- «Lejos de mí decirles», *ABC Cultural*, 28.01.2017, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/01/28/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Como una vena», *ABC Cultural*, 25.02.2017, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/02/25/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Nada me conmueve», *ABC Cultural*, 25.03.2017, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/03/25/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Chajá para todos», *ABC Cultural*, 22.04.2017, p. 26. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/04/22/026.html> [consultado 03.04.2019].
- «Incidental», *ABC Cultural*, 27.05.2017, p. 26. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/05/27/026.html> [consultado 03.04.2019].
- «Palíndromo en otra cerradura», *ABC Cultural*, 24.06.2017, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/06/24/027.html> [consultado 03.04.2019].
- «Qué energúmeno», *ABC Cultural*, 22.07.2017, p. 27. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2017/07/22/027.html> [consultado 03.04.2019].

Otros

Breyse-Chanet, Laurence & Olvido García Valdés (2017). Correo electrónico, 8 de diciembre.

Facultad Filología Universidad de Sevilla (2020). *Recital poético de Olvido García Valdés*. [Vídeo online] En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-EtGwPILEUY> [consultado 12/01/2021].

- Fundación CP José Hierro (2020). *Olvido García Valdés presenta «confía en la gracia»*. [Vídeo online]. En línea: <https://vimeo.com/482255039> [consultado 02.03.2021].
- IES Violant de Casalduch Benicàssim (2011). *Preguntas a Olvido García Valdés* – 8. [Vídeo online]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=7-R377nO03M> [consultado 19.05.2019].
- Radio Televisión Marbella (2021). *Marpoética 2021 – Olvido García Valdés y Jordi Doce*. [Vídeo online]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8GV9Exg6wNU> [consultado 09.08.2021].
- Tébar, Enrique (2021). *Y todos estábamos vivos*. [Audio online]. En línea: <https://audio.urcm.net/Y-todos-estabamos-vivos-La-Luna-Sale-a-Tiempo-05-02-21> [consultado 30.12.2021].

Bibliografía secundaria

Sobre la obra de Olvido García Valdés

Libros, artículos, capítulos de libro, paratextos

- Álvarez, Enrique (2018), «Lo extraño del animal. Hacia una ecología *queer* en la poesía de Olvido García Valdés», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 24, pp. 239-260. En línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/25064> [consultado 29.12.2021].
- Angulo Las Heras, Víctor (1999). «Los pájaros de ella». En Naval, María Ángeles (coord. y dir.), *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44. Monográfico dedicado a Olvido García Valdés. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 13-15. En línea: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf [consultado 10.05.2021].

- Balcells, José María (2003). «Introducción». En Balcells, José María, *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 17-90.
- Barja, Juan (2010). «Lecciones de cosas». En García Valdés, Olvido, *El mundo es un jardín*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 9-16.
- Calabrese, Giuliana (2020-21), «Notas de rodaje. Diálogos visuales entre las poéticas de Olvido García Valdés y Pier Paolo Pasolini», *Olivar*, 20 (32), pp. 1-9. En línea: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIE085/13460> [consultado 23.04.2021].
- Canteli Vigón, Marcos (2008). *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles*. Tesis doctoral. Duke University. En línea: https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/D_Canteli%20Vigon_Marcos_a_200805.pdf?sequence=1 [consultado 09.07.2021].
- Canteli Vigón, Marcos (2009). «Olvido García Valdés: “raíz, pero que fluye”». En Ardavín Trabanco, Carlos X. (coord.), *Poetas asturianos para el siglo XXI*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 96-111.
- Canteli Vigón, Marcos (2013). «Olvido García Valdés: raíz, pero fluye», *Adarve: Revista de Crítica y Creación Poética*, 6, pp. 34-45. En línea: <http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%206/Adarve6.pdf> [consultado 09.10.2017].
- Canteli Vigón, Marcos (2014a). *Del parpadeo: 7 poéticas*. José-Miguel Ullán · Carlos Piera · Pedro Provencio · Ildfonso Rodríguez · Olvido García Valdés · Miguel Casado. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Canteli Vigón, Marcos (2014b), «Hacia un afuera: tres poéticas contra la sutura (Ullán, Piera, García Valdés)», *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII (3), pp. 597-618.
- Canteli Vigón, Marcos (2017). «El raro fluir de lo intransitivo». En Gamoneda Lanza, Amelia *et al.*, *El sol desde la sombra: Leganés a*

- Olvido García Valdés. Leganés, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, D.L., pp. 48-49. En línea: http://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_5_4979_1.pdf [consultado 23.10.2017].
- Cardona, Elsy (2009). «El compromiso de nombrar: la recuperación de los Yámana en *Del ojo al hueso*, de Olvido García Valdés». En Encinar, Ángeles & Carmen Valcárcel (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 587-606.
- Casado, Miguel (2004). «La materia del alma». En *Archivos (Lecturas, 1988-2003)*. Burgos: Dosssoles, pp. 147-151.
- Castro, Antón (1999). «Lo que pasa al corazón». En Naval, María Ángeles (coord. y dir.), *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, 44. Monográfico dedicado a Olvido García Valdés. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 3-5. En línea: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf [consultado 10.05.2021].
- Castro, Idoli (2016a). «Esa polilla que delante de mí revolotea». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Évelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 353-372.
- Castro, Idoli (2016b). «Paseo por los jardines secretos de tres poetas españoles: Jaime Siles, Olvido García Valdés, Luis García Montero». En Medina Arjona, Encarnación & Ouidad Tebbaa & Marlène Bouzin (eds.), *Jardins littéraires et méditerranéens*. Bern: Peter Lang, pp. 191-218.
- Díaz Rodríguez, Antonia (2011), «Poeta a la carta», *Revista Conversos*, 1, pp. 27-42. En línea: https://issuu.com/conversos/docs/revista_conversos_n1 [consultado 02.04.2019].
- Doce, Jordi (2010). «Epílogo: doble exposición». En García Valdés, Olvido, *El mundo es un jardín*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 59-65. Publicado originalmente en *Letras Libres*, 74, 30.11.2007. En línea:

- <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/doble-exposicion> [consultado 02.11.2017]. Posteriormente en Doce, Jordi (2013a). *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 160-164.
- Favela, Tania (2019). «La sombra de la voz / o un yo sin garantías en *Lo solo del animal*». En *Remar a contracorriente. Cinco poéticas: Hugo Gola · Miguel Casado · Olvido García Valdés · Roger Santiviáñez · Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 71-101.
- 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. En línea: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13260219.2015.1040196?scroll=top&needAccess=true> [consultado 17.10.2017].
- Fernández Castillo, José Luis (2016). «Olvido García Valdés et Jorie Graham: poésie et circonstance». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Évelyne Lloze (eds.), *Dire le réel aujourd’hui en poésie*. París: Hermann, pp. 265-280.
- Fernández Castillo, José Luis (2018), «Pájaro y caracol: lo (solo del) animal en la poesía de Olvido García Valdés», *Hispanic Research Journal*, 19(3), pp. 265-280. En línea: <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1467861> [consultado 23.07.2018].
- Foedtke, Friederike (2019), «El tejido de las voces en ‘ella, los pájaros’, de Olvido García Valdés», *El Cuaderno. Cuaderno Digital de Lectura*, 12 de abril. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2019/04/12/el-tejido-de-las-voces-en-ella-los-pajaros-de-olvido-garcia-valdes/> [consultado 15.04.2019].
- Foedtke, Friederike (2021). «La nitidez de los sentidos: imágenes de la nostalgia en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés». En Gamoneda, Amelia & Candela Salgado Ivanich (eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio, pp. 193-213.

- Gamonedo Lanza, Amelia (2009). «Inscripción poética del cuerpo». En Casado, Miguel (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, pp. 155-174.
- Gamonedo Lanza, Amelia (2016). *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Gamonedo Lanza, Amelia (2017). «Poema con mirada al fondo». En Gamonedo Lanza, Amelia et al., *El sol desde la sombra: Leganés a Olvido García Valdés*. Leganés, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, D.L., pp. 24-25. En línea: http://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_5_4979_1.pdf [consultado 23.10.2017].
- Gamonedo Lanza, Amelia (2020). «Extrañada entraña: una poética biológica de Olvido García Valdés». En Berroa, Rei & María Ángeles Pérez López (coords.), *El cuerpo hendido: poéticas de la m/p/aternidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 255-277.
- García Fernández, Luis F. (2011). «El poeta como observador: L. de Luis, O. García Valdés». En *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Madrid: Devenir, pp. 179-180.
- García-González, Ariana (2021), «“La caída de Ícaro”, de Olvido García Valdés. (Re)lectura de un mito», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, pp. 457-483. En línea: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.457-483> [consultado 18.04.2022].
- González España, Pilar (2009). «(Re)flexiones sobre la poesía de Olvido García Valdés». En Encinar, Ángeles & Carmen Valcárcel (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 607-618.
- González Martínez, Erik (2021), «“Describir lo próximo”. El problema de lo real en la poesía de Olvido García Valdés», *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*. En línea: <https://circulodepoesia.com/2021/05/sobre-la-poesia-de-olvido->

[garcia-valdes-texto-de-erik-gonzalez-martinez/](#) [consultado 12.07.2021].

- Guzmán González, Valeria (2021). «*De un encuentro a otro encuentro*»: la yuxtaposición en *Del ojo al hueso de Olvido García Valdés*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de México. En línea: https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/B3RBALH3XXDVPMPi45LXKJISY9NVM3J91EKKJE8KA1KS9IEI9Y-29703?func=find-b&local_base=TES01&request=olvido+garcia+valdes&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3= [consultado 22.03.2022].
- Iravedra, Araceli (2016). «Olvido García Valdés». En Iravedra, Araceli (ed.), *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor, pp. 397-402.
- Jiménez Heffernan, Julián (2004). «Que no te vean los lobos: Olvido García Valdés». En *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada Editores, pp. 309-314.
- Jiménez Heffernan, Julián (2019a), «Un balance mal urdido. Diminutivo y plegaria en Olvido García Valdés», *Periódico de Poesía*, 29 de julio. En línea: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/un-balance-mal-urdido-diminutivo-y-plegaria-en-olvido-garcia-valdes/> [consultado 31.07.2019].
- Jiménez Heffernan, Julián (2019b), «Un balance mal urdido. Diminutivo y plegaria en Olvido García Valdés (2)», *Periódico de Poesía*, 5 de agosto. En línea: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/un-balance-mal-urdido-diminutivo-y-plegaria-en-olvido-garcia-valdes-2/> [consultado 06.08.2019].
- Lefèvre, Matteo (2012). «Fisica e metafisica dei sensi. Note sulla lingua e la traduzione di Olvido Garcia Valdés». En García Valdés, Olvido, *Poesie*. Rimini: Raffaelli, pp. 133-144.
- López Castro, Armando (2017), «El hueso de lo real: los poemas de Olvido García Valdés», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 800, pp. 106-115. También en línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el->

[hueso-de-lo-real-los-poemas-de-olvido-garcia-valdes/](#) [consultado 17.10.2017].

- Marinas, Miguel & Olvido García Valdés (2014). *Un lugar donde no se miente: conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Martínez Fernández, José Enrique (2007), «Precariedad del sujeto poético postmoderno (siluetas, voces, fragmentos: Ildefonso Rodríguez y Olvido García Valdés)», *Prosopopeya*, 5, pp. 187-207.
- Mathios, Bénédicte (2012), «La poésie d'Olvido García Valdés: une écriture des limites et des passages», *Les Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 361, pp. 47-70.
- Mathios, Bénédicte (2016). «L'apport du langage pictural et artistique à l'appréhension du réel dans l'œuvre d'Olvido García Valdés». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 615-629.
- Mathios, Bénédicte (2017a). «Avant-propos». En García Valdés, Olvido, *Et nous étions tous vivants*. Traducción de Bénédicte Mathios. París: L'Harmattan, pp. 7-16.
- Mathios, Bénédicte (2017b). «Espaces, simultanéité des temps et arts dans l'œuvre poétique d'Olvido García Valdés: une expression épique contemporaine ?». En Mohssine, Assia (dir.), *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revista Épicas*, 1, pp. 1-10. En línea: https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af_34407f9500c84b51b3e81dfe1fee6025.pdf [consulta 14.02.2020]. En español en Mathios, Bénédicte (2019c). «La obra poética de Olvido García Valdés: ¿una expresión épica contemporánea?». En Mohssine, Assia (coord.), *El heroísmo épico en clave de mujer*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, pp. 167-178.
- Mathios, Bénédicte (2019a), «*Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés* (2014), échange et création poétique»,

- Travaux et documents hispaniques*, 10. En línea: <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=424> [consulta 14.02.2020].
- Mathios, Bénédicte (2019b). «Poétique du passage et voyage poétique dans l'œuvre d'Olvido García Valdés». En Castro, Idoli & Sammia Kassab-Charfi & Évelyne Lloze (dirs.), *Périples et escales. Écrire le voyage en poésie*. París: Hermann, pp. 241-256.
- Mathios, Bénédicte (2020a), «Traduire les sujets grammaticaux en poésie. L'exemple d'Olvido García Valdés», *Hispanismes*, 13, pp. 245-258.
En línea: https://www.hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_13/28.Benedicte-Mathios.pdf [consultado 26.03.2020].
- Mathios, Bénédicte (2020b). «Le rêve en poésie: trois exemples hispanophones». En Marion-Andrès, Claudine (coord.) & Lice Palmeira (eds.), *Le rêve dans les arts. Quels enseignements pour le cours d'espagnol?*, pp. 116-136. En línea: https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Le_reve_Vol-II_SLNL.pdf [consultado 18.05.2020].
- Merlo-Morat, Philippe (2016). «Les *tabloèmes* d'Olvido García Valdés: vers un peinturoème. Proposition d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 631-650.
- Milán, Eduardo (2008). «Prólogo». En García Valdés, Olvido, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 5-21.
- Milán, Eduardo (2012). «Coral Bracho – Olvido García Valdés». En *No hay, de veras, veredas. Ensayos aproximados*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 211-223.
- Mora, Vicente Luis (2009), «Olvido García Valdés: cartas de la vidente», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 748, pp. 4-8.

- Mora, Vicente Luis & Lama, Miguel Ángel (2020). «Introducción». En García Valdés, Olvido, *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*. Madrid: Cátedra, pp. 13-117.
- Morales Lomas, Francisco (2015), «La palabra y sus escenarios en la lírica de Olvido García Valdés», *Sur. Revista de Literatura*, 7, pp. 1-4. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5988078.pdf> [consultado 23.10.2017].
- Mori, Moisés (2020), «Estrellas y verdor», *El Cuaderno. Cuaderno Digital de Cultura*, 30 de noviembre. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2020/11/30/estrellas-y-verdor/> [consultado 30.11.2020].
- Muñoz, Bernardo (2019), «La ausencia en *Y todos estábamos vivos*, de Olvido García Valdés», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2), pp. 383-397. En línea: http://www.pasavento.com/pdf/14_09_MUNOZ.pdf [consultado 25.10.2019].
- Noguera Martínez, Natalia (2016). «Mujer y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés». En Ríos Guardiola, M^a Gloria & M^a Belén Hernández González & Encarna Esteban Bernabé, *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Consejería de Educación y Universidades, pp. 241-255. En línea: http://www.carm.es/edu/pub/20_2016/libropdf/MUJERES_DE_LETRAS.html.pdf [consultado 01.04.2020].
- Ordovás, Miguel Ángel (1999). «Realidad y realidad». En Naval, María Ángeles (coord. y dir.), *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, 4. Monográfico dedicado a Olvido García Valdés. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 6-8. En línea: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/ebook.pdf> [consultado 10.05.2021].
- Ortega, Antonio (2017). «Al corazón en su consuelo. La poesía de Olvido García Valdés». En Gamoneda Lanza, Amelia *et al.*, *El sol desde la sombra: Leganés a Olvido García Valdés*. Leganés, Madrid:

- Ayuntamiento de Leganés, D.L, pp. 42-43. En línea: http://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_5_4979_1.pdf [consultado 23.10.2017].
- Ortega, Carlos (1997a). «Un enemigo rumor». En *Lo excelso y lo raro. (Ensayos sobre poesía y pensamiento)*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 65-76.
- Ortega, Carlos (2002), «El cuerpo del poema», *El signo del gorrión*, 24, pp. 97-102.
- Parra, Jaime D. (2002). «Itinerario de la búsqueda». En Parra, Jaime D. (ed.), *Las poetas de la búsqueda*. Zaragoza: Libros del Innombrable, pp. IX-XXIV.
- Parra, Jaime D. (2005). «Poesía y transformación: Olvido García Valdés y Esperanza Ortega». En Balcells, José María (coord.), *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*. Valladolid: Ámbito, pp. 448-456.
- Parra, Jaime D. (2019). «III. Olvido García Valdés: Poesía y transmutación». En Parra, Jaime D. (ed.), *Poéticas del origen. Génesis y permanencia de la poesía de mujeres*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 107-131.
- Plaza Velasco, Marta (2018), «Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición de Olvido García Valdés*», *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 26-64. En línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/685806/AN_2_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado 23.10.2019].
- Plaza Velasco, Marta (2019), «Poesía y espacio. *Ella, los pájaros*, de Olvido García Valdés», *Signa*, 28, pp. 1239-1269. En línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/25117> [consultado 05.06.2020].
- Provencio, Pedro (2005). «Olvido García Valdés: la existencia habla de sí misma». En Andrés Argente, Josefina de & Rosa García Rayego

- (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir, pp. 109-117.
- Ramos Castelo, José Ismael (2016). *El espacio en la poesía de Olvido García Valdés*. Trabajo de Fin de Grado, Universidade de Santiago de Compostela. En línea: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/15320/TFG%20xullo%202016_RAMOS%20CASTELO%20JOSE%20ISMAEL.pdf?sequence=1 [consultado 09.10.2017].
- Redondo, Alicia & Fernando Aínsa (2004). «Olvido García Valdés». En Caballé, Anna (dir.), *Lo mío es escribir (La vida escrita por las mujeres, I)*. Barcelona: Random House Mondadori, pp. 459-468.
- Ruiz Noguera, Francisco (2009). «El cuerpo, lo extraño, lo enunciado (lo retórico)». En García Valdés, Olvido, *El mundo es un jardín*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, pp. 3-4.
- Sánchez Moreiras, Miriam (2009). *Contra la piedra y el pájaro. El conocimiento poético en Andrés Sánchez Robayna y Olvido García Valdés*. Tesis doctoral, University of Colorado at Boulder. En línea: <https://search.proquest.com/docview/304861235?pq-origsite=gscholar> [consultado 17.10.2017].
- Sánchez Moreiras, Miriam (2012), «La palabra en la intemperie: ella, los pájaros, de Olvido García Valdés», *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 27 (2), pp. 115-129. En línea: <https://www.jstor.org/stable/43490389> [consultado 29.12.2021].
- Tanarro, Angélica (2017). «Ese lugar que guarda la vida». En Gamoneda Lanza, Amelia *et al.*, *El sol desde la sombra: Leganés a Olvido García Valdés*. Leganés, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, D.L., pp. 36-37. En línea: http://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_5_4979_1.pdf [consultado 23.10.2017].
- Toribio Álvarez, Andrea (2016). «Perseverancia de los cuerpos. Comentario a un poema de Olvido García Valdés». En Hernández Arias, Rocío & Gabriela Rivera Rodríguez & S. Cuba López & David Pérez

Álvarez (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN, pp. 355-365. En línea: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44325434/nuevas_perspectivas_literarias_y_culturales.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1507636136&Signature=5tvMb8cPxU8RAR8cbvjGRiKfk%2B8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPerseverancia_de_los_cuerpos_comentario.pdf [consultado 10.10.2017].

Trueba Mira, Virginia (2007). «El “gesto” del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard». En Segarra, Marta (ed.), *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Icaria, pp. 145-168.

Trueba Mira, Virginia (2010), «Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 35 (1), pp. 313-339.

Trueba Mira, Virginia (2012). «“Queda en pie la perplejidad”. Un acercamiento a la poesía española actual». En Fernández Ulloa, Teresa (ed.), *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 216-229.

Trueba Mira, Virginia (2013), «Desbaratar el paradigma: lo neutro en la obra de Olvido García Valdés», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 14 (6), pp. 485-495. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1468273713Z.00000000064> [consultado 17.10.2017].

Trueba Mira, Virginia (2016). «Regarder le réel: l'écriture d'Olvido García Valdés». En Béatrice Bonhomme & Idoli Castro & Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 603-614.

Trueba Mira, Virginia (2017). «Un tono (poético) neutro». En Gamoneda Lanza, Amelia *et al.*, *El sol desde la sombra: Leganés a Olvido García Valdés*. Leganés, Madrid: Ayuntamiento de Leganés, D.L., pp. 18-19. En línea:

http://www.leganes.org/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_54979_1.pdf [consultado 23.10.2017].

- Ugalde, Sharon Keefe (2012), «The Incertitude of Language and Life in the Poetry of Olvido García Valdés», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 36 (2), pp. 273-290. En línea: <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1784&context=sttcl> [consultado 10.10.2017].
- Valori, Lucia (2009), «Il colore della brezza: senso e sensibilità nella poesia di Olvido García Valdés», *Colletivo R. Atahualpa*, 10-12, pp. 5-11.
- Viñals, Carole (2014), «El cuerpo femenino como forma de expresión del mundo en Olvido García Valdés y Mariángeles Pérez López», *Aula lírica. Revista sobre poesía ibérica e hispanoamericana*, 6, pp. 46-63. En línea: <http://www.aulalirica.org/numerovi.pdf> [consultado 05.05.2018].
- Viñals, Carole (2016). «Le reel féminin et la voix-corps chez Olvido García Valdés et Mariángeles Pérez López». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 245-264.
- Yagüe López, Pilar (2003), «El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés», *Lecturas, Imágenes: Revista Poética de Cine*, 2, pp. 411-421. En línea, con ora paginación: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11682/EI%20pensamiento%20del%20cuerpo.%20PDF.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [consultado 10.10.2017].
- Yagüe López, Pilar (2009), «Sobre la poesía de Olvido García Valdés», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 42. En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgar c.html> [consultado 09.10.2017].
- Zonca, Vincent (2016). «Monchoachi et Olvido García Valdés: épopées du geste». En Bonhomme, Béatrice & Idoli Castro & Evelyne Lloze (dirs.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. París: Hermann, pp. 121-133.

Reseñas y artículos en prensa periódica

- Agudo, Marta (1998), «Dolorido sentir», *Quimera*, 166, pp. 78-79.
- Alonso, Santos (1990), «Diversas épicas», *Diario 16*, supl. «Libros», 16 de agosto, p. III.
- Alonso, Santos (1994), «Los silencios de la vejez», *Diario 16*, supl. «Culturas-Libros», 3 de abril.
- Aranguren, Jorge G. (1994), «Como si no hubiese lugar donde guarecerse», *Egin*, 25 de septiembre.
- Bagué Quílez, Luis (2020), «La esencia son los ojos», *El País*, supl. «Babelia», 26 de septiembre. En línea: https://elpais.com/cultura/2020/09/24/babelia/1600962654_082873.html [consultado 28.09.2020].
- Bascuñana, Ramón (2007), «Y todos estábamos vivos», *Empireuma*, 33, p. 140.
- Benegas, Noni (1998): «Sin ruido en mi cuerpo se quiebra este fuego», *Poesía, Por Ejemplo. Revista semestral*, 10, pp. 93-94. Posteriormente en Benegas, Noni (2019). «Extrañeza de lo cotidiano». En *Ellas resisten. Mujeres, poetas y artistas. Textos 1994-2019*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, pp. 121-123.
- Benegas, Noni (2001), «Oír desde dentro», *Letra Internacional*, 72, pp. 86-88.
- Blesa, Túa (2001), «Con la médula al aire», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 1 de septiembre, p. 11. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultura/2001/09/01/011.html> [consultado 22.07.2019].
- Blesa, Túa (2006), «Y todos estábamos vivos», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 13 de julio. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Y-todos-estabamos-vivos/18395> [consultado 17.05.2018].
- Blesa, Túa (2008), «Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía completa (1982-2008)», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 23 de octubre. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Esa->

[polilla-que-delante-de-mi-revolotea-Poesia-completa-1982-2008/24135](http://www.elcultural.com/revista/letras/polilla-que-delante-de-mi-revolotea-Poesia-completa-1982-2008/24135) [consultado 17.05.2018].

Blesa, Túa (2012), «Lo solo del animal», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 28 de septiembre. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Lo-solo-del-animad/31569> [consultado 17.05.2018].

Blesa, Túa (2020), «La fe en la gracia de Olvido García Valdés», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 5 de octubre. En línea: <https://elcultural.com/la-fe-en-la-gracia-de-olvido-garcia-valdes> [consultado 07.10.2020].

Canteli, Marcos (2012), «De nuevo sólo sensitiva y animal de trino el alma», *El Cuaderno*, 37, p. 4. En línea: https://issuu.com/elcuadernocultural/docs/el_cuaderno_37 [consultado 03.01.2020].

Cilleruelo, José Ángel (2012), «*Lo solo del animal*, de Olvido García Valdés», *El Ciervo*, 737, p. 46. En línea: <https://www.jstor.org/stable/43503910> [consultado 12.03.2019].

También en <https://elbalconenfrente.blogspot.com/2012/10/emblemas-de-la-soledad-lo-solo-del.html> [consultado 03.01.2020].

Cilleruelo, José Ángel (2021), «*Confía en la gracia*, de Olvido García Valdés», *Clarín*, 152, pp. 77-78. En línea: <https://elbalconenfrente.blogspot.com/2021/04/vida-en-enero-confia-en-la-gracia-de.html> [consultado 29.12.2021].

Díaz de Castro, Francisco J. (1994), «Como sombras de pájaros», *Diario de Mallorca*, 1 de julio, p. 44. Posteriormente en Díaz de Castro, Francisco J. (1996). *El lomo de los días. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años noventa*. Almería: Albox, pp. 127-131.

Díaz de Castro, Francisco J. (2002), «*Del ojo al hueso*», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 16 de enero. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Del-ojo-al-hueso/3941> [consultado 17.05.2018].

Díez, Víctor M. (1997), «caza nocturna», *Tribuna de Salamanca*, supl. «Batuecas», 10 de mayo.

- Díez, Víctor M. (2006), «Vivo el que lo lea», *Tribuna de Salamanca*, supl. «Culturas», 84, 24 de septiembre, p. 7. En línea: <https://issuu.com/suplementoculturas/docs/numero84> [consultado 06.02.2018].
- Doce, Jordi (1997), «El aprendizaje de las venas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, pp. 261-265. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--81/> [consultado 17.10.2017]. Una versión reducida apareció en Rico, Francisco (dir.) & Jordi Gracia (ed.). (2000). *Historia y crítica de la literatura española. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica, pp. 192-195.
- Doce, Jordi (2012), «Que acoja y que no niegue», *El Norte de Castilla*, supl. «La sombra del ciprés», 23 de junio. En línea: <https://jordidoce.blogspot.com.es/search/label/olvido%20garc%C3%ADa%20vald%C3%A9s> [consultado 02.11.2017]. Posteriormente en Doce, Jordi (2013b). *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 165-166.
- Domínguez Rey, Antonio (2012), «Olvido García Valdés: *Lo solo del animal*», *El Imparcial*, 12 de agosto. En línea: <https://www.elimparcial.es/noticia/109668/libros/olvido-garcia-valdes-lo-solo-del-animal> [consultado 13.05.2020].
- Dreymüller, Cecilia (1998), «Mensajes del sueño», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 620-621, pp. 24-25.
- Enrique, Antonio (1994), «Los pájaros del tiempo, la luz, la vida, el instinto», *Córdoba*, supl. «Cuadernos del Sur», 12 de mayo.
- Fuente, Manuel de la (2008), «Olvido García Valdés: “La poesía es consuelo, pero también nos deja a la intemperie”», *ABC*, 17 de octubre. En línea: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-10-2008/abc/Cultura/olvido-garcia-valdes-la-poesia-es-consuelo-pero-tambien-nos-deja-a-la-intemperie_91645960018.html [consultado 17.05.2018].

- García, Concha (1995), «El extravío y la pérdida», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 580, p. 22.
- García, Concha (1998), «caza nocturna», *Córdoba*, supl. «Cuadernos del Sur», 7 de mayo.
- García, Dionisia (2012), «Lo solo del animal», *República de las Letras*, 129, pp. 151-152. En línea: <https://issuu.com/acescritores/docs/r129ocropt> [consultado 03.01.2020].
- García de la Concha, Víctor (1994), «ella, los pájaros», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 13 de mayo, p. 8. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/05/13/008.html> [consultado 17.10.2017].
- García de la Concha, Víctor (1997), «caza nocturna, Olvido García Valdés», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 23 de mayo, p. 8. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1997/05/23/008.html> [consultado 17.10.2017]. Un fragmento de esta reseña fue recuperado más tarde en «Lenguaje y meditación: Aníbal Núñez, Olvido García Valdés y Álvaro Valverde». En Rico, Francisco (ed.) & Jordi Gracia (coord.). (2000). *Historia y crítica de la literatura española. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica, pp. 188-197.
- García Fernández, Eugenio (2001), «La mirada: una forma de entender el mundo», *Clarín*, 36, pp. 68-69.
- García Jambrina, Luis (2006), «Celebración de la existencia», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 26 de agosto. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/08/26/018.html> [consultado 03.04.2019].
- García Jambrina, Luis (2007), «Fe de vida», *ABC*, 10 de octubre, p. 78. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2007/10/10/078.html> [consultado 03.04.2019].
- García Jambrina, Luis (2008), «La extrañeza de lo cotidiano», *ABC*, supl. «ABC Cultural», 8 de noviembre, p. 22. En línea:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/11/08/022.html> [consultado 03.04.2019].

- García López, Ernesto (2007), «*Y todos estábamos vivos*», *Nayagua*, 6, pp. 145-147.
- Gómez Toré, José Luis (2009), «*Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía Reunida (1982-2008)*, Olvido García Valdés», *La tormenta en un vaso* (blog), 26 de febrero. En línea: <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2009/02/esa-polilla-que-delante-de-mi-revolotea.html> [consultado 14.06.2019]. Posteriormente en Gómez Toré, José Luis (2018a). *Extramuros. Escritos sobre poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 235-237.
- Gómez Toré, José Luis (2012), «García Valdés: una poética del fragmento y de la perplejidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 749, pp. 122-125. Posteriormente en Gómez Toré, José Luis (2018b). *Extramuros. Escritos sobre poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 237-240.
- Iglesias Martín, Venancio (1994), «*Ella, los pájaros* de Olvido García Valdés», *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 10, pp. 106-112. En línea: https://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action?f_codigo_a_gc=13431_19 [consultado 29.08.2018].
- Leonardo, Lola (1993), «Los pájaros que habitan la poesía», *El Mundo*, 19 de octubre.
- López-Carballo, Pablo (2009), «Como quien enhebra agujas o dirime pájaros», *Quimera*, 307, pp. 74-75.
- López-Vega, Martín (2012), «Extremos que se tocan. Andrés Trapiello y Olvido García Valdés», *El Español*, supl. «El Cultural», 30 de abril. En línea: https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20120430/extremos-tocan-andres-trapiello-olvido-garcia-valdes/9369070_12.html [consultado 13.01.2022].

- Lostalé, Javier (2007), «Lucha y abrazo entre vida y lenguaje: Olvido García Valdés, Premio Nacional de Poesía 2007», *Mercurio*, 95, p. 38.
- Luque Pinilla, Pablo (s.f.), «Su densidad, la transparencia», *Poesía Digital*.
En línea:
<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=197>
[consultado 04.12.2020].
- Marigómez, Luis (1990), «Todos los tiempos son la noche», *El Norte de Castilla*, 21 de julio.
- Marigómez, Luis (2021), «Pertenencia y otredad», *El Norte de Castilla*, 29 de enero. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/la-sombra-del-cipres/pertenencia-otredad-20210129113728-nt.html>
[consultado 29.01.2021].
- Martín Gila, Pilar (2021), «Mi nada, nunca, no», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 31 de enero. En línea:
<https://cuadernoshispanoamericanos.com/mi-nunca-nada-no/>
[consultado 01.02.2021].
- Martínez Fernández, José Enrique (1997), «caza nocturna», *Diario de León*, supl. «Filandón», 18 de mayo.
- Martínez Fernández, José Enrique (2008), «Sólo lo que hagas y digas eres», *Diario de León*, supl. «Filandón», 21 de diciembre. En línea:
https://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/solo-hagas-digas-eres_424039.html [consultado 21.04.2019].
- Martínez Fernández, José Enrique (2012), «Intermitente escucha la conciencia», *Diario de León*, supl. «Filandón», 11 de noviembre. En línea:
https://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/intermitente-escucha-conciencia_741914.html [consultado 03.01.2020].
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2001), «Inteligencia sentimental», *La Vanguardia*, supl. «Libros», 22 de junio. En línea:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/22/pagina-13/34159710/pdf.html?search=%C2%ABInteligencia%20sentimental%C2%BB> [consultado 17.10.2017].

- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2006), «El reino de las alas», *La Vanguardia*, supl. «Culturas», 12 de julio, pp. 8-9. En línea: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/01/21/pagina-8/50175049/pdf.html?search=%22olvido%20garc%C3%ADa%20vald%C3%A9s%22> [consultado 09.03.2019].
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2009), «Pulidora de huesos», *La Vanguardia*, supl. «Culturas», 21 de enero, p. 13. En línea: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/01/21/pagina-13/76419325/pdf.html?search=%22olvido%20garc%C3%ADa%20vald%C3%A9s%22> [consultado 09.03.2019].
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2012), «Del pozo al cielo», *La Vanguardia*, supl. «Culturas», 6 de junio, pp. 8-9. En línea: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/01/21/pagina-8/89695366/pdf.html?search=%22olvido%20garc%C3%ADa%20vald%C3%A9s%22> [consultado 09.03.2019].
- Massanet Mayol, Maria Antònia (2006). «Olvido García Valdés. *Del ojo al hueso*». Lletra de Dona in Centre Dona i Literatura, Barcelona, Centre Dona i Literatura / Universitat de Barcelona. En línea: <http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/del-ojo-al-hueso> [consultado 08.09.2018].
- Medel, Elena (2008), «Mística de la costurera», *Nayagua*, 9-10, pp. 83-84.
- Medrano González, Mario Alberto (2019), «Olvido García Valdés, (aunque) todos estábamos vivos», *Excelsior*, 30 de agosto. En línea: <https://www.excelsior.com.mx/opinion/mario-alberto-medrano-gonzalez/olvido-garcia-valdes-aunque-todos-estabamos-vivos/1333443> [consultado 02.09.2019].
- Moga, Eduardo (2006), «*Y todos estábamos vivos*, de Olvido García Valdés», *Letras Libres*, 61, 31 de octubre. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/y-todos-estabamos-vivos-olvido-garcia-valdes> [consultado 04.12.2020].
- Muñiz, Luis (2005), «Cuerpo extraño, pero cuerpo», *La Nueva España*, 22 de septiembre, p. IV.

- Muñiz, Luis (2006b), «Segundas adquisiciones», *La Nueva España*, sección «Cultura», 25 de mayo.
- Muñiz, Luis (2008), «Olvido García Valdés, en el telar», *La Nueva España*, 13 de noviembre. En línea: <http://www.lne.es/cultura/2008/11/13/olvido-garcia-valdes-telar/696009.html> [consultado 17.05.2018].
- Muñiz, Luis (2012), «Fragiles y resistentes», *La Nueva España*, 23 de abril. En línea: <http://www.lne.es/cultura/2012/04/23/fragiles-resistentes/1231773.html> [consultado 03.01.2020].
- Muñiz, Luis (2020), «El ojo relicario», *La Nueva España*, 24 de septiembre. En línea: <https://afondo.lne.es/cultura/el-ojo-relicario.html> [consultado 25.09.2020].
- Ortega, Antonio (1994), «La limpia mirada del desamparo», *El Urogallo: Revista Literaria y Cultural*, 100-101, pp. 82-84.
- Ortega, Antonio (1997), «El diseño de la forma», *El Crítico*, 4. Recogido en Naval, María Ángeles (coord. y dir.). (1999). *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, 44. Monográfico dedicado a Olvido García Valdés. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 9-12. En línea: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf [consultado 17.10.2017].
- Ortega, Antonio (2001), «Poesía más allá de los límites», *El País*, supl. «Babelia», 29 de diciembre. En línea: https://elpais.com/diario/2001/12/29/babelia/1009586365_850215.html [consultado 17.04.2019].
- Ortega, Antonio (2006), «Para guardar la vida», *El País*, supl. «Babelia», 12 de agosto. En línea: https://elpais.com/diario/2006/08/12/babelia/1155340221_850215.html [consultado 10.04.2019].
- Ortega, Antonio (2012), «Al corazón en su consuelo», *El País*, supl. «Babelia», 21 de julio.
- Ortega, Antonio (2021), «Respira como si fueras todo», *Nayagua*, 32, pp. 177-183. En línea:

<http://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/bf6a8732fcc06392607ff5abe3e5eb08.pdf> [consulta 22.02.2021].

- Ortega, Carlos (1994), «La poesía como defensa», *El País*, supl. «Babelia», 11 de junio, p. 13.
- Ortega, Carlos (1997b), «El ojo y la zarza que arde», *El País*, supl. «Babelia», 3 de mayo, p. 13.
- Ortega, Esperanza (1986), «*El tercer jardín*», *El Norte de Castilla*, 4 de agosto.
- Ortega, María Antonia (2001), «Sólida creación», *Diario Córdoba*, supl. «Cuadernos del Sur», 13 de diciembre, p. 8.
- Praga, Jorge (1994), «Ser cerro, ser quieto, ser blanco», *El Norte de Castilla*, supl. «Letras», 16 de julio.
- Praga, Jorge (2021), «*toma el mundo por cuerpo* (Una lectura de *confía en la gracia*)», *Gaceta Cultural Ateneo de Valladolid*, 92, pp. 30-32. En línea: <http://www.ateneodevalladolid.org/wp-content/uploads/Gaceta-92-Web.pdf> [consultado 05.04.2021].
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2007), «El hueco de las palabras», *El País*, 10 de octubre. En línea: https://elpais.com/diario/2007/10/10/cultura/1191967203_850215.html [consultado 17.05.2018].
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2008), «Negación y búsqueda», *El País*, 1 de noviembre. En línea: https://elpais.com/diario/2008/11/01/babelia/1225500614_850215.html [consultado 17.04.2019].
- Provencio, Pedro (1998), «La existencia habla de sí misma», *Revista de Libros*, 16, 1 de abril. En línea: <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-existencia-habla-de-si-misma> [consultado 17.05.2018]. Posteriormente en Provencio, Pedro (2005). *Buenas noticias para el lector de poesía*. Burgos: Dossolés, pp. 151-158.

- Puente, Antonio (2001), «Olvido García Valdés. *Del ojo al hueso*: Sacar para adentro», *La Razón*, sección «Caballo verde», 18 de mayo, p. 38.
- Puente, Antonio (2012), «Las palabras curan», *La Razón*, 28 de junio. En línea: <https://www.larazon.es/historico/1141-las-palabras-curan-GLLA-RAZON-469577> [consultado 03.01.2020].
- Ramón, Esther (2008), «Canción adherida a la cal de la pared, a la madera», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 702, pp. 121-124.
- Ramón, Esther (2012), «Lo que respira a la vez», *Nayagua*, 17, pp. 157-160. En línea: <http://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/a0ce835b46c3e28e1db771950804ac88.pdf> [consultado 22.07.2019].
- Ramón, Esther (2013), «La sangre en el oído», *Quimera. Revista de literatura*, 359, p. 28.
- Rico, Manuel (2001), «La médula de lo cotidiano», *El País*, supl. «Babelia», 20 de octubre, p. 12.
- Rodríguez, Ildefonso (1994), «Todo es extraño», *El Crítico*, 25, pp. 6-7.
- Rodríguez, Ildefonso (2002), «*Del ojo al hueso*, de Olvido García Valdés», *Letras Libres*, 7, 30 de abril. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/del-ojo-al-hueso-olvido-garcia-valdes> [consultado 17.05.2018].
- s.a. (1999), «Olvido García Valdés y sus poemas de cazar a ciegas», *El Correo Gallego*, 3 de enero, p. VII.
- Saldaña, Alfredo (1997), «La oscuridad iluminada», *Turia*, 42, pp. 283-284.
- Salvador, Gonzalo (s.f.), «Ornitosophía», *Poesía Digital*. En línea: <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=70> [consultado 04.12.2020].
- Sánchez Torre, Leopoldo (1997), «Densidad y transparencia», *La Nueva España*, supl. «Cultura», 21 de mayo, p. VI.
- Sanz, Marta (2012), «Ni hablar», *El Mundo*, supl. «El Cultural», 6 de julio. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/opinion/Ni-hablar/31306> [consultado 17.05.2018].

- Sanz, Marta (2022a). «Y todos estábamos vivos». En *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*. Zaragoza: contraseña editorial, pp. 596-598. Publicado originalmente en *La tormenta en un vaso* (blog), 23.05.2006. En línea: https://latormentaenunvaso.blogspot.com/2006/05/y-todos-estbamos-vivos-olvido-garca_23.html [consultado 24.03.2022].
- Sanz, Marta (2022b). «La conciencia de estar vivo». En *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*. Zaragoza: contraseña editorial, pp. 593-595. Publicado originalmente en *Mercurio*, 01.09.2012.
- Serrano, Pedro (2003), «Olvido García Valdés: la reticencia», *Periódico de Poesía*, 6, pp. 7-14. En línea: <http://www.archivopdp.unam.mx/images/stories/pdf-impresos/pdp-06.pdf> [consultado 28.12.2020].
- Soros, Juan (2012), «Lo solo del animal», *culturamas*, 29 de mayo. En línea: <https://www.culturamas.es/blog/2012/05/29/lo-solo-del-animal/> [consultado 04.09.2012].
- Suárez, Miguel (1986), «El tercer jardín», *El Sereno*, 5, 18 de abril.
- Suñén, Juan Carlos (1994), «En la casa del hombre», *El Urogallo: Revista Literaria y Cultural*, 96, pp. 69-70.
- Tanarro, Angélica (2006a), «Desde un lugar seguro», *El Norte de Castilla*, 21 de mayo.
- Tanarro, Angélica (2006b), «Atrapados en la letra impresa», *El Norte de Castilla*, 23 de abril. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/pg060423/prensa/noticias/Cultura/200604/23/VAL-CUL-180.html> [consultado 21.04.2019].
- Tanarro, Angélica (2006c), «“Y todos estábamos vivos' es un libro lleno de presencias” Desde un lugar seguro», *El Norte de Castilla*, 21 de mayo. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/pg060521/prensa/noticias/Cultura/200605/21/VAL-CUL-212.html> [consultado 21.04.2019].

- Tanarro, Angélica (2008), «Galaxia Gutenberg publica la poesía reunida de Olvido García Valdés», *El Norte de Castilla*, 2 de octubre. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/20081002/cultura/galaxia-gutenberg-publica-poesia-20081002.html> [consultado 21.04.2019].
- Tanarro, Angélica (2012), «Olvido García Valdés presenta 'Lo solo del animal'», *El Norte de Castilla*, 17 de mayo. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/20120517/mas-actualidad/cultura/olvido-garcia-valdes-presenta-201205172136.html> [consultado 21.04.2019].
- Tolaretxipi, Eli (2001), «Del ojo al hueso», *Quimera*, 206, pp. 71-72.

Otros

- Bolaño, Roberto (2004). «La poeta Olvido García Valdés». En *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, pp. 121-123.

General

- Bachmann, Ingeborg (2012). *Literatura como utopía (selección de escritos críticos)*. Traducción de Mónica Fernández Arizmendi y Angels Giménez Campos. Valencia: Pre-Textos.
- Barthes, Roland (2004a). *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Traducción de Patricia Wilson. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004b). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Traducción de Patricia Wilson. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2007a). *El placer del texto y Lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2007b). *El Imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral.

- Barthes, Roland (2010). *Mitologías*. Traducción de Héctor Schmucler. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2011). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2021). *El susurro del lenguaje*. Traducción de Cristina Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- Blau DuPlessis, Rachel (1999). «Otramente». Traducción de Nattie Goluvob. En Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 243-264.
- Boccaccio, Giovanni (2011). *Decamerón*. Edición de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra.
- Bürger, Christa & Peter Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Traducción de Agustín González Ruiz. Madrid: Akal.
- Carrillo, Juan L. (2007), «Medicina vs mujer o la construcción social de una enfermedad imaginaria: el discurso médico sobre la clorosis», *Historia Contemporánea*, 34, pp. 259-281. En línea: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/38079/4153-14589-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consultado 15.01.2021].
- Casado, Miguel (1987). *Inventario*. Madrid: Hiperión.
- Casado, Miguel (2001). *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Casado, Miguel (2002), «Fíate de la esfinge», *El signo del gorrión*, 25, pp. 74-78.
- Casado, Miguel (2007), «Sobre historia, crítica y poética en la poesía española contemporánea», *Hofstra Hispanic Review*, 2 (4), pp. 9-24. En línea: <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/hofstra-hispanic-review/hofstra-hispanic-review.pdf> [consultado 20.03.2020].
- Casado, Miguel (2018). «Sobre símbolo y analogía en la poesía actual. Notas de lectura». En Aventín Fontana, Alejandra & David Conte (coords.), *El bosque de los símbolos: corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Minerva, pp. 187-205.

- Celan, Paul (2000), «Poemas no admitidos, poemas dispersos». Traducción de Carlos Ortega, *El signo del gorrión*, 20, pp. 121-131.
- Cixous, Hélène (2004). *Deseo de escritura*. Edición de Marta Segarra y traducción de Luis Tigero. Barcelona: Reverso Ediciones.
- Colaizzi, Giulia (1990). «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate». En Colaizzi, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, pp. 13-25.
- Combe, Dominique (1999). «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». Traducción de Ángel Abuín González. En Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.), *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 127-153.
- Comment, Bernard (1991). *Roland Barthes, vers le neutre*. París: Christian Bourgois Editeur.
- Correas, Gonzalo (1924). *Vocabulario de refranes*. Madrid: Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos». En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/vocabulario-de-refranes-y-frases-proverbiales-y-otras-formulas-comunes-de-la-lengua-castellana--van-anedidas-las-declaraciones-y-aplicacion-adonde-parecio-ser-necesaria-al-cabo-se-ponen-las-frases-mas-llenas-y-copiosas/> [consultado 19.04.2022].
- Doce, Jordi (2005). «Poesía española de hoy: de la arbitrariedad a la domesticación». En Sánchez Robayna, Andrés & Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 285-308.
- Ferrater Mora, José (1984). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza.
- Fisher, Mark (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Traducción de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fondation Le Corbusier (s.d.), «Villa Stein-de-Monzie, “Les Terrasses”, Garches (Vaucresson), France, 1926». En línea: <http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IsObjectId=5525&sysLanguage=fr-fr&itemPos=77&itemSort=fr->

[fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64](#) [consultado 04.05.2020].

- García, Concha (2020). *Miradas en los entresijos. Percepciones alrededor de poemas escritos por mujeres*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- García Álvarez, César (2019), «Palabras culminantes en la tragedia griega - Hybris», *Byzantion nea hellás*, 38. En línea: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712019000100075> [consultado 01.12.2021].
- Gracia, Jordi & Domingo Ródenas de Moya (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Hamburger, Käte (1995 [1957]). *La lógica de la literatura*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor.
- Han, Byung-Chul (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Traducción de Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (2011), «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge*, 23, pp. 65-88. En línea: <http://hdl.handle.net/10396/14010> [consultado 11.01.2021].
- Hertmans, Stefan (2008). «Un infierno tautológico. Sobre el silencio de Lord Chandos». Traducción de Julio Grande. En Hofmannsthal, Hugo von, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 161-188.
- Hofmannsthal, Hugo von (2008). *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, pp. 119-135.
- Izutsu, Toshihiko (2009). *Hacia una filosofía del budismo zen*. Traducción de Raquel Bouso García. Madrid: Trotta.
- Jacobus, Mary (1999). «La visión diferente». Traducción de Eva Cruz Yáñez. En Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 228-242.

- Laplanche, Jean & Jean-Bertrand Pontalis (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Dirigido por Daniel Lagache, traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós.
- Larrea, Juan (2003). *Versión celeste*. Edición de Miguel Nieto. Madrid: Cátedra.
- Lauretis, Teresa de (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de (1987), «The Technology of Gender». En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-30.
- León, Fray Luis de (2008). *Poesías*. Edición de Javier San José Lera. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrb7j5> [consultado 19.04.2022].
- Lispector, Clarice (2017). *La pasión según G. H.*. Traducción de Alberto Villalba. Madrid: Siruela.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (1995). *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Estudio preliminar y edición de Hugo Oscar Bizzarri. Kassel: Reichenberger.
- Magris, Claudio (2008). «Prólogo. La herrumbre de los signos». Traducción de César Palma. En Hofmannsthal, Hugo von, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 61-118.
- Maillard, Chantal (2014). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto.
- Mainer, José-Carlos (1998). «Para otra antología». En *El último tercio de siglo, 1966-1998. Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, pp. 9-40.
- Massot, Josep (2011), «¿De dónde viene la poesía?», *La Vanguardia*, 13 de mayo, pp. 40-41. En línea: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2005/12/17/pagina-40/86725539/pdf.html?search=%22olvido%20garc%C3%ADa%20v ald%C3%A9s%22> [consultado 09.03.2019].

- Medina, Raquel (2007), «Reflexiones sobre la poesía española de las últimas décadas del siglo XX», *Hofstra Hispanic Review*, 2 (4), pp. 36-41. En línea: <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/hofstra-hispanic-review/hofstra-hispanic-review.pdf> [consultado 20.03.2020].
- Montagut, María Cinta (2015). «La explosión de la poesía escrita por mujeres en España». En *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Editorial UOC, pp. 199-224.
- Monteverde, Julio (2021). *Materialismo poético. Aproximación a una práctica*. Logroño: pepitas de calabaza.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Muñoz Millanes, José (2008). «Introducción». En Hofmannsthal, Hugo von, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 11-59.
- Museo Nacional del Prado (2014). *Marina Núñez comenta "Nastagio degli Onesti" de Botticelli*. [Vídeo online]. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=nm1H4pT8_Gg [consultado 11.07.2019].
- Nietzsche, Friedrich (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En Nietzsche, Friedrich & Hans Vaihinger, *Sobre verdad y mentira*. Traducción de Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos, pp. 15-38.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*. Traducción y notas de Germán Cano. En *Nietzsche I*. Barcelona, Madrid: RBA, Gredos, pp. 1-155.
- Olson, Charles (1997). «Projective Verse». En *Collected Prose*. Edición de Donald Allen y Benjamin Friedlander. University of California Press, pp. 239-249.

- Ozu, Yasujirō (1949). *Primavera tardía* (晩春). Japón: Shochiku.
- Peyrou, Mariano (2020). *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Barcelona: Taurus.
- Platón (2010). *Crátilo*. Traducción y notas de José Luis Calvo. En *Platón I*. Barcelona, Madrid: RBA, Gredos, pp. 529-606.
- Prieto de Paula, Ángel Luis & Mar Langa Pizarro (2007). *Manual de literatura española actual (de la Transición al tercer milenio)*. Madrid: Castalia.
- Real Academia Española (2013). *Mapa de diccionarios*. En línea: <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> [consultado 22.03.2022].
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. 23ª edición. En línea: <https://dle.rae.es/> [consultado 22.03.2022].
- Real Academia Española (s.f.). *Nuevo Tesoro Lexicográfico*. En línea: <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [consultado 22.03.2022].
- Reguera, Isidoro (2017). «Introducción». En Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, pp. XI-CXXII.
- Riechmann, Jorge (1997), «Por un realismo de indagación», *El signo del gorrión*, 13, pp. 49-53.
- Riechmann, Jorge (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos.
- Salvador, Jerónimo (1995), «El milagro de la taberna del sur», *El signo del gorrión*, 9, pp. 41-42.
- Sánchez García, Remedios (2018). *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid: Akal.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Traducción de Juan Valmar. Barcelona: Altaya.
- Scarano, Laura (1997), «Travesías de la subjetividad. Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto», *Revista del CELEHIS*, 9, pp. 13-29.

- Schulz, Bruno (1994), «Carta a S. I. Witkiewicz». Traducción de Ildefonso Rodríguez, *El signo del gorrión*, 5, pp. 53-56.
- Showalter, Elaine (1999), «La crítica feminista en el desierto». Traducción de Argentina Rodríguez. En Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 74-111.
- Thélot, Jérôme (2013). *Le travail vivant de la poésie*. París: Éditions Les Belles lettres.
- Ugalde, Sharon Keefe (2006), «Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas», *Arbor*, 271 (CLXXXII), pp. 651-659. En línea: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/59/59> [consultado 10.05.2021].
- Ullán, José-Miguel (2008). *Ondulaciones: poesía reunida (1968-2007)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2018). «Oficio y taller del poeta [entrevista de Julio Fernández]». En *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*. Edición de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 223-229.
- Valis, Noël (ed.). (1993). *Las conjuradoras. Seis poetas norteamericanas*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Villanueva, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Violi, Patrizia (1990), «Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres», *Revista de Occidente*, 190, pp. 9-30.
- Violi, Patrizia (1991). *El infinito singular*. Traducción de José Luis Aja, Carmen Borra y Marina Caffaratto. Madrid: Cátedra.
- Weil, Simone (2007). *La gravedad y la gracia*. Traducción e introducción de Carlos Ortega. Madrid: Trotta.
- Wittgenstein, Ludwig (2017 [1953]). *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines. En *Tractatus*

logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Madrid: Gredos, pp. 89-332.

Woolf, Virginia (2011). *A Room of One's Own*. Londres: Penguin.

Zürn, Unica (2006). *El hombre jazmín*. Traducción de Ana María de la Fuente. Madrid: Siruela.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).