



## Sobre la poesía de Olvido García Valdés

Pilar Yagüe López

Profesora Titular de Literatura Española  
Facultad de Filología  
Universidad de A Coruña  
[pilary@udc.es](mailto:pilary@udc.es)

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:** El estudio es un acercamiento al libro de Olvido García Valdés, *Y todos estábamos vivos*, Premio Nacional de Poesía 2007. Desde el análisis de los poemas se perfilan aspectos como líneas temáticas, técnicas formales o puntos centrales de su poética. El camino seguido es el diálogo próximo con el texto, que permita escuchar el coro de interlocutores presentes en el universo poético de la autora. Sus elaboradas reflexiones sobre la escritura se articulan en este acercamiento, como puntos de luz en la lectura de una escritura sin centro, construida por tanto en la movilidad de la enunciación. Diálogo así, también, con la poética forjada a lo largo de su trayectoria; y con algunas voces críticas en la interpretación de sus libros anteriores. Si toda lectura es sólo una lectura, podríamos decir que la premisa se extrema en esta poesía que guarda en sus hendiduras una red de sugerencias que apelan a un mundo poético denso y enriquecedor.

**Palabras clave:** Poesía española contemporánea. Crítica literaria. Poéticas de la modernidad.

**Abstract:** The study is an approach to the work *Y todos estábamos vivos* by Olvido García Valdés, National Poetry Prize, 2007. Themes, formal aspects and other points central to her poetics are considered through an analysis of her work. This approach involves a close reading of the text which allows us to perceive the multiple voices present in the poetic universe of the author, whose studied reflexions on writing are used as guiding lights in the reading of a poetic work which lacks an expressive centre and projects a constantly moving angle of vision. We have intended this study to be a dialogue, also, with the poetics constructed by García Valdés in the course of her creative career, as well as with certain other critics who have studied her earlier works. If all reading is only that, a reading, we might say that this premise may be taken to an extreme in this poetry, which conceals in its recesses a dense web of suggestions which summon a highly enriching poetic universe.

**Key words:** Spanish Contemporary Poetry. Literary Criticism. Modern Poetics

Olvido García Valdés, de quien recientemente ha aparecido su poesía reunida en un volumen publicado por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores [1], obtenía el Premio Nacional de Poesía en 2007 por su libro *Y todos estábamos vivos*. El galardón ha supuesto el reconocimiento público a una trayectoria que comenzaba con la publicación de *El tercer jardín* (1986) y que ha sido objeto de la atención crítica de un modo que podríamos decir ha ido in crescendo. La escritura de esta poeta va destilando un trabajo continuado, en absoluto al reclamo de modas o imperativos estéticos ocasionales. Poesía reflexiva, aunque así zanjamos sumariamente una escritura de gran complejidad, sus libros van entrelazando sus palabras, pensamiento-palabra, en muchos casos, en un diálogo continuo. Como ha destacado su autora (G. Valdés 2008: 442), cada poema se va haciendo de modo independiente, como pequeñas piezas de tal manera que se muestre lo fragmentario, “el efecto de no-acabado”. Pero, a la vez se van tejiendo unas líneas que resulta inevitable seguir, en sus discontinuidades, para poder aproximarnos a esta poesía cuya estrategia consiste en iluminar otras zonas buscando la apertura de espacios, que se mueve en los bordes, que condensa e intensifica emoción y percepción borrando límites.

Así, en el acercamiento a su libro galardonado, objeto del presente trabajo, se me impuso hacer un recorrido pegado al texto, a riesgo de perder de otro modo su peculiar coherencia discursiva. Como la poeta observaba (Mora, 2006: 87), “es un libro tejido. En sí mismo, en cómo se traman sus propio materiales, y también respecto a mis otros libros.”. *Y todos estábamos vivos*, de inquietante título, forma una unidad, con su entrega anterior, *Del ojo al hueso*. Ahí se recorría un difícil camino. Sus poemas, como apunté en otro lugar (Yagüe 2003: 419), ofrecían lúcida visión de la pérdida, desde la resistencia activa, de la que es muestra tanto el devenir de la propia existencia como la confianza en el poder de la palabra contra todo abandono o ausencia. De la sensación, certeza tantas veces, de acecho y cerco en que habita nuestro frágil estar, da cuenta la activa búsqueda de la palabra que nombre lo real mediante la construcción de un sujeto enunciativo que va tanteando y diluyéndose a medida que se expresa; como Foucault ya advirtiera, el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla, que nombra y sufre la sucesión de transformaciones [2].

En una larga entrevista que Vicente Luis Mora le hacía en la revista *Quimera*, poco después de publicar *Y todos...*, García Valdés explicaba así la relación de sus dos últimos libros:

El título [*Del ojo al hueso*] aludía al trayecto que va desde lo aparente, colorido, retiniano (el ojo), al hueso, lo severo, lo descarnado, que nos enfrenta con la muerte, pero también, no conviene olvidarlo, lo que nos alza y nos sostiene en el gozo de la vida. La presencia de lo sombrío y descarnado (sopesado con la naturaleza, con la hermosura del mundo) se trazó en ese libro, como si fuese su otra cara, su interlocutor natural o paralelo, con una reflexión sobre el lenguaje, sobre los mecanismos y procesos del habla, y también sobre su pérdida y

descomposición. *Y todos estábamos vivos* nace ahí. Entra en los espacios a que dieron acceso esas puertas al abrirse. (Mora 2006: 86)

También oímos sus reflexiones a propósito de la escritura del libro que nos ocupa en las anotaciones en su última entrega mencionada, que recogen y desarrollan sus pensamientos sobre la poesía publicados en otros lugares:

*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 (G. Valdés 2008: 442).

La dialéctica entre lo que corresponde al estar, la delgada línea, cuyo contrapunto lo marca el mundo: árboles, animales, el campo, los objetos, plenamente real (G. Valdés 2008: 443) es el eje vertebrador de los poemas.

El libro consta de tres secciones: **Lugares, No para sí y Sombra a sombra**. Los poemas, como es habitual en la escritura de la poeta, no llevan título, y tampoco, en su mayoría, comienzan con letra mayúscula; son “pequeñas piezas” que captan instantáneas, momentos detenidos, donde se cuelan retazos de conversaciones o anécdotas, observaciones o recuerdos, sueños, rápidas percepciones, ráfagas desde un coche en marcha o, lo que es más frecuente, trozos de vida arraigados muy en el fondo y que se sustentan de la densa materia que la vida es. La ausencia de puntuación final, también frecuente, contribuye a dar cuenta de lo inestable de las formas.

El arte, que tiene un peso muy determinante en esta poesía [3], no es sólo un eje temático o correlato objetivo. Es una mirada que se proyecta sobre las palabras y también cumple una función curativa. Como la poeta destacaba en su comentario a la obra de María Victoria Atencia (G. Valdés 2003: 72): “porque la vida es desorden, caducidad y muerte, desamor, es por lo que en lo único que es posible salvarse es en el arte o el poema que pueda trascenderla”. Además, el continuo diálogo de la poesía con el arte asume uno de los postulados más definitorios de la modernidad: la disolución de fronteras entre las artes y su enriquecedor trasvase.

Y la naturaleza, fundante, no decorado ni pretexto, sino presencia real, presencia donde lo real se expresa, “el exterior más íntimo, lo que nos hace sentirnos más intensamente a nosotros mismos” (Mora 2006: 89).

Es una poesía con marcado peso temporal; o, lo que es lo mismo, “el tiempo, es decir, la vida, es el material que el poema trabaja”, (G. Valdés 2003: 72). “Porque el poema no es intemporal. Plantea, ciertamente, una exigencia de infinito, trata de abrirse paso a través del tiempo (a través, no por encima)”, como escribiera Celan (2002: 241) en el “Discurso de Bremen”. Una poesía que muestra el desajuste que el tiempo es; “de lo irreal forma parte la contigüidad indistinta de los tiempos -repentización del pasado, extrañeza del presente-” (G. Valdés 2008: 443). Y, también su lento fluir; así, pequeñas notas, a modo diarístico, acompañan algunos poemas: “Es ahora marzo...”; “Un día / de junio, soleado, brumoso...”; “desde el silbo / transparente de febrero...”.

Los recuerdos rescatados, la memoria, “a un tiempo lugar de refugio e intemperie” (G. Valdés 2008: 444). Aunque en el proceso no pueda establecerse una lógica temporal, lo que la memoria guarda sí configura su propio orden; de ahí las instantáneas, o las distintas variaciones, diseminadas o en grupo, como, por ejemplo el conjunto de los poemas que van desde el 22 al 26 de *Lugares*. La puerta de las correspondencias, como sabía Baudelaire, según la propia poeta nos recuerda, es la memoria. Y es este haz de confluencias lo que se manifiesta en una poesía-pensamiento (como, en Cernuda, Valente, o los poetas metafísicos ingleses), que asume también la herencia del surrealismo.

Miguel Casado destacaba los puntos de confluencia de estas dos poéticas. O cómo la poética surrealista redimensiona el valor del concepto “pensamiento”, apoyándose en las palabras de Breton, en su definición de surrealismo en el *Primer manifiesto* [4]:

Se trataría de ampliar la noción de *pensamiento*, extenderla a todos los movimientos de la mente, a uno y otro lado de la conciencia, a todos los movimientos interiores del lenguaje que de modo constante nos recorren y atraviesan. El pensamiento tiene, por supuesto, en cuenta, la pequeña razón, el cálculo, las productivas y serias leyes de la lógica; pero también el riesgo y la apuesta, el deseo, los chispazos y los súbitos apagones, la vida nocturna, la continua actividad de la materia, el azar.” (Casado 2006: 20)

En algunos poemas de García Valdés se explora el espacio a que da lugar el mundo de los sueños, con técnicas deudoras del surrealismo. El sueño, como sigue observando Casado (2006: 21) a propósito de *Los*

*lazos del mundo*, de Eli Tolaretxipi, “ofrece escenario para un ejercicio agudísimo de *análisis y percepción*, capaz de producir su propio lenguaje, su ley singular”. Análisis aplicable a la poesía que nos ocupa, donde destacar la intensidad de la percepción es lo que se persigue de forma continuada y con distintas estrategias.

El primer poema del libro se abre como el despertar a la vida, el retorno de Perséfone [5] que fertiliza la tierra, también mito que aúna muerte y resurrección. Sensorialidad, materialidad (marcas en esta poesía), el despertar de la naturaleza, después de largo sueño

Hay otras cuestiones, claves, que este primer poema contiene. Siendo la principal la alusión a Perséfone en el sentido antes dicho, interesa también destacar, en primer lugar desde dónde el poema se escribe; la movilidad de las personas gramaticales es una constante en la poesía de García Valdés, como ya hemos apuntado. Este primer poema se enuncia desde una tercera persona que, en los versos finales parece ser Perséfone, quien observa, a la vez que sufre, el proceso de transformación de la naturaleza y abre un espacio desde la oscuridad: la mención al topo, en el verso tres (**topo que trabaja galerías**) [6], y del que seguimos su iniciación a la vida en el curso del poema. La imagen de la maternidad, tan unida obviamente al ciclo vital, está también presente en el poema (la madre o lo que la maternidad representa es una de las recurrencias del libro): **no sabe [...] si en lugar más espacioso / la madre amamanta topillos de la nueva / camada, ciegos olisqueando, cuál / la temperatura / del hocico, de la ubre**

La elección del mito de Perséfone hace posible por tanto las reflexiones fundamentales del libro: la más obvia, el ciclo vital, vida y muerte (recordemos sólo el título), que alude a su principal temática. Perséfone, y Deméter, madre tierra: el destino de la mujer y su relación con la madre es así también uno de sus temas. Y, a su lado, la reflexión sobre el proceso del acto poético, que se teje transversalmente. “El poema no viene de la mano de la voluntad o la consciencia, se toma su tiempo, espera [...] En esa fase, el trabajo es subterráneo,” - **topo que trabaja galerías**- “algo de lo inconsciente o lo preconscious *cuaja* y ello ocurre no cuando uno quiere sino cuando ello quiere”. Estas palabras, en el apéndice a su *Poesía reunida* (G. Valdés 2008: 432) podrían ponerse en conexión con lo postulado tantas veces por Valente, y que este expresa magníficamente en el hermoso poema en prosa de *Mandorla*:

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar. (Valente 2006: 423)

Hay ciertas confluencias entre las dos poéticas, como iremos constatando. Fragmentos de una conversación se cuelan en el siguiente poema. Parte de un momento determinado, un corte de ese afuera, que se narra en forma de diálogo. La tercera intervención ya introduce el cambio de perspectiva: **dile que no hay números abiertos** (15), y la voz lírica se incorpora como interlocutora, compañera en oscura travesía: **juntas tomamos la barca de la noche, perdida / sigues, perdida miro / lo que merodea, amazona sin flecha**.

La naturaleza, los olivos, un paisaje visto desde un coche en movimiento. También hay violencia ejercida sobre la naturaleza: **Olivos extraídos de cuajo, / taladas las ramas y viajeros** (17). Despojamiento con violencia. (¿Cómo en *Casa Usher*?) El tratamiento del olivo viejo arrancado del suelo está hecho con mirada clínica y realista: **Al adelantarlos miro / la tierra que conservan como parte / de sí, tierra roja, densa y entreverada / de guijarros...** Pero también esa mirada establece la inevitable analogía en los versos finales: **Indiferencia / o naturaleza, color de la sangre. Sólo color de**. La soledad del hombre tiene su medida en su relación con la naturaleza; esta es absolutamente indiferente al hombre. “La naturaleza es triste porque es muda -la frase es de nuevo de Benjamin, aunque viene de Schelling”, había comentado la poeta en su entrevista en *Quimera* (Mora 2006: 88). O, en palabras de Sokurov, a quien un poema posterior rinde homenaje, la relación desigual del hombre con la naturaleza es “una relación sin Otro, un amor de sentido único. El origen mismo del sentimiento trágico” (Sokurov 2007: 12-13.)

Sigue el despertar a la vida en el siguiente poema (**vino, posó sus ojos...**), al tiempo que se acentúa la extrañeza de la mirada. Porque estos primeros poemas sobre todo, dan cuenta de una metamorfosis. Ese “espacio al que da lugar esas puertas al abrirse”, como decía la poeta en su entrevista antes citada, es un sitio nuevo que explorar, que descubrir, un *lugar* nuevo, es decir, visto con nuevos ojos, con los ojos de Perséfone cuando vuelve del Hades, con unos ojos prestados: **vino, posó sus ojos, mil ojos, / en mí por un momento, luego / se fue, dejó dos de los suyos / en lugar de los míos, con ellos miro / varas de azucena florecidas, rosales** (19). Poema donde la técnica de supresión se extrema, y también las asociaciones de corte vanguardista. Cargado de referencias, pero también muy oscuro, debido a esa técnica, que en palabras de la poeta consiste en “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.” (G. Valdés 2008:429); también es un poema donde se acentúa la yuxtaposición, en parte, origen de ese resultado. El *montaje* que las percepciones realizan de modo natural. Y ahora, con esos “ojos prestados” se puede empezar a dar cuenta de lo que se desgranará como recuerdos dormidos, o como percepciones sonámbulas o de difícil ubicación.

**Como dormidos iban** (21). Es el relato de un recuerdo, de un pasado en el campo: el despertar de un prado, los campesinos que llevan al amanecer las vacas al pasto [7]. El tiempo se recupera, la memoria

también despierta, y con ella las sensaciones: **Había humedad, calor, / brotaron mariposas**, todo envuelto en una atmósfera por veces irreal como la mirada desde la que se observa. Como en Machado, el papel activo de la memoria (**piel y afanes de la memoria**) configuradora del recuerdo.

Hablamos anteriormente de lo central del arte en esta poesía, que se manifiesta en tantos poemas, como en el sexto de esta sección, donde vemos arte y vida, unidos: **Somos dos gigantes etruscos o dos figurillas de barro... Como en la estela aquella. / Que no quería / sino decir: ahora me acompaña** (23).

Arte, y naturaleza. Las dos presencias más marcadas. Contemplación de la naturaleza, pero también fusión con ella. Territorio del sueño. Siempre hay un comienzo que parte de una descripción de algo exterior, pero pronto se interioriza el objeto y ya es difícil ver cualquier separación. Las técnicas elípticas y las yuxtaposiciones, tantas veces buscando el contraste, ayudan a conseguir ese ambiente de irrealidad en los poemas. Aquí, se parte de algo tan concreto como la descripción del vuelo de los grajos, que **van y vuelven / como si hubieran errado** (25). Y también de la contemplación de los árboles: **Nada / mejor que hacer que mirar pájaros, / si no es mirar árboles**. Para, a continuación desarrollar en el interior de la conciencia esa vida observada, que adquiere tintes inquietantes, recordando a veces el realismo mágico. Casado, en sus comentarios a *caza nocturna* indicaba cómo de pronto lo más concreto y real se mostraba impenetrable (Casado 2004: 15). Pero aquí hay algo más, otra vuelta de tuerca, una extraña metamorfosis. Así, los árboles se convierten en **materia / de luz tierna casi líquida, / vegetal y violenta, Buena / para comer y morir**. La meditación sobre la muerte surge de esa contemplación: **Si / verde fueras, amor, muerte / serías. De la delgada / y de bajo tierra luz**. Porque, para García Valdés, las preocupaciones metafísicas son las que nos amarran a lo real: “La preocupación metafísica es la provocada por el asombro o el miedo, es decir, por la violencia de la percepción de lo real, del mundo y de la vida” (Mora 2006:86). Porque la poesía es entrar en el ser, como observaba Paz (1992: 113). O, como expresara Valente (2006: 424) haciendo suyos los versos de Montale: “No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias”.

El siguiente poema, de peculiar circularidad -con frecuencia los finales son abiertos, quedan suspendidos- tiene un comienzo narrativo: **entraron a recogerse desde el viento a la cálida / luz de las velas** (27). El verso final parte el encabalgamiento y no termina su sentido: **desde el frío / a la cálida**. Pero tiene punto final. En medio se han desarrollado toda una serie de asociaciones. Desde el comienzo, con un mínimo núcleo narrativo, esbozo de una historia, una pequeña anécdota (el “germen inicial de experiencia”, como decía Cernuda), el poema se va cargando con una red de asociaciones, mediante un mecanismo onírico. Se dejan hilos que inmediatamente se retoman, desde otro lugar, creando relaciones diferentes. Hay no obstante claves, como son las repeticiones que recaen a menudo en palabras finales de los versos: **es el amor amar**. También la vida en su devenir: **pero que fluye / como licuado el cuerpo fluye / del caracol sin movimiento**. En un contexto que remite a la reflexión a que la primera observación conduce: el discurrir de la vida hacia su inevitable disolución. Repeticiones salmódicas (lo sagrado, el ritual de la vida) y juegos en la rima, forjan un ritmo con buscadas resonancias.

Una cita de Duns Scoto encabeza el siguiente: “lo formal del tiempo es la medida del movimiento, viene del alma”. Comienza, como es frecuente, desde un momento de la realidad observada: **Levanta la taza de / café y se la lleva a los labios, piensa / en la confusión al oír los mensajes, cómo / su propia voz grabada por error desde el coche / le pareció otra voz** (29). En el cuerpo central del poema, las preguntas: **¿Las voces / que nos hablan son siempre en otro estrato / la de quien las escucha? ¿Suenan / en los huecos donde ocurre / la vida?** A partir de ahí se abre un espacio que rasga la cortina del tiempo; y se actualiza, con el sueño como agente, la memoria de un recuerdo. Sin un yo lírico definido este poema ilustra bien la concepción del sujeto moderno como se ha ido configurando en los discursos de pensadores desde Barthes a Foucault o Lacan.

A la manera de un montaje cinematográfico se diseñan algunos poemas, como el doce, muy breve, con planos superpuestos, superposición temporal, o yuxtaposición. Elisión y asociaciones subjetivas, porque se nos hurta deliberadamente elementos. Lo que se calla: dice un poema más por lo que calla que por lo que dice. Y lo que no dice es: a un presente de dolor, intercalar la imagen sanadora de un pasado de **fuentes blancas de tomates partidos** (35).

Un grupo de poemas, ahora, de similar temática: recuerdos luminosos desde la mirada de un presente sombrío. **Son sandalias alegres como un baño** (37). Los objetos, aquí unas sandalias ligeras que evocan un tiempo de plenitud, se van cargando a lo largo del poema con el lastre de una existencia anclada.

Recuerdos de infancia evocados y tejidos con el dolor del presente [8]. **Era retrete la cámara retirada** (39). También en los cortes temporales la superposición de planos, desplazando el recuerdo a primer término, técnica usada en la poesía elegíaca; pero hurtado aquí todo sentimiento de nostalgia. Como en otros poemas, el sentido de la temporalidad recuerda de algún modo la poesía de Machado. La figura de la madre, tantas veces evocada, destaca aquí especialmente como una vida de trabajo y sinsabor. Dentro del a veces complejo sistema en que cobra vida el texto, lo biográfico es materia de la que el poema se nutre, manteniendo a la vez la tensión con la autonomía de cada una de las pequeñas piezas que los poemas son.: **De la penumbra soy /**

**que me envuelve y es mi madre, / no rehusaría comer cal, el alimento / blanco, la desdicha / de aquella mujer que depuraba / un pavimento ajedrezado con gasóleo.**

Lugares habitados desde un estado de ánimo, dibujando un recorrido interior, donde la concentración expresiva perfila de forma muy plástica la imagen, como en una pintura: **como murciélagos entramos en noviembre / desde la transparencia** (41); desde la descripción de unas paredes de ladrillo desteñidas por el sol del verano, lo desvaído del color se traslada a la naturaleza de los afectos.

Lugares revisitados desde otro lugar, el lugar de la extrañeza después de un viaje, distinto de los otros, que hubiera tenido a la muerte como meta natural. En una entrevista realizada poco después de obtener el Premio de la Crítica, en *El Cultural* del periódico *El Mundo*, y a la pregunta sobre el sentimiento que inspiraba los versos del libro, García Valdés respondía: “Si he de elegir, el de la irrealidad que tiene la vida cuando la miramos desde la muerte. Irrealidad de la vida, pero intensa presencia del mundo.”

**¿Qué lugares vivimos ni siquiera tangentes? / ¿Mariposas?** (43). En reflexiones cortadas, o mejor, entre las ranuras del pensamiento se cuelan fragmentos de conversaciones cotidianas. Así, después de estas interrogantes iniciales, se introduce la vida del exterior, con la inocente frase: **¿Y gato, no tienen ustedes gato? ... ¿Qué lugares vivimos...? La vida entre dos / tiempos, dos pliegues de la mente. / Entre repollo y lirios y luciérnagas... y abrigo de lana berenjena y / labio negro**, la respuesta. La luz y la tiniebla, un tema con variaciones que conforma nuestro ser y nuestro estar, y lo resume. Algunos poemas son muestra. La tercera pregunta abre otro hueco, **¿De qué hablamos cuando hablamos / solos? Pentimento. Dibujar otra vez / los nervios de las hojas**. Los pensamientos, en continuo proceso, y también las cosas todas, en constante transformación y movimiento. Dejar hablar a la realidad, en definitiva, que como sabemos, integra lo exterior y también las profundidades de la conciencia.

¿De qué se habla, pues, en esta poesía? De la realidad, las realidades, y la vida. ¿Cómo y desde dónde? Es aquí cuando encontramos la diferencia con otro tipo de poesía donde se escucha sobre todo una voz por encima del resto. Antonio Méndez Rubio (2005:112) recordaba la moderna concepción del ser del lenguaje, vinculado a la manifiesta ausencia de la conciencia que ha generado la voz. Y de cómo el reto ha sido, “abrir un espacio por donde el sujeto y la realidad pasan *a través*”, el lenguaje como una travesía, y la realidad, “más que un espacio delimitado y reconocible es, además, un lugar de desconocimiento y libertad.” Más adelante, relacionando esta argumentación con el comentario del libro de García Valdés, *Del ojo al hueso*, observaba cómo estos planteamientos llevan a un lenguaje necesariamente autorreflexivo.

En la evolución poética de la autora hay unas constantes que se mantienen desde sus primeros libros. Así, lo observado por Ildefonso Rodríguez en su artículo de 1994 tiene aún vigencia en sus procedimientos poéticos actuales. El crítico aludía a la voz o voces del poema: “Pero ¿quién o qué respira y habla ahí?” Y respondía mencionando una determinada técnica

que no simula, sino que se dirige directamente a la metamorfosis [...] Hay focalidad y resonancia de voces. Pero la fuerza mayor es un flujo, un continuo temporal del que surge la instantaneidad, el tramo vital [...] El mundo que aquí se representa es el de lo fluido y cambiante. No es voz que se desdoble ni finja. Es un yo cambiante, se traslada (se conmueve) con las metamorfosis de la imagen. Su elegía no es una soledad, es un lugar de existencia, que cuenta con la pregunta aquella de Mann, “¿Quién me librerá del cuerpo de este muerto?” Sabe que el método válido para entrar en la memoria no es el histórico, sino la transformación poética (Rodríguez 1994: 7).

#### ***Pentimento / Dibujar otra vez / los nervios de las hojas.***

Si oímos de nuevo las palabras de la escritora, en la ya mencionada entrevista en *Quimera*, en alusión a la presencia de la naturaleza en su poesía, hablaba en estos términos:

es el ámbito creo, en el que se nos permite encontrarnos con nosotros mismos, es decir, con nuestra propia muerte. Es también el ámbito donde se nos permite sentir el dolor, demorarnos en la cosa perdida (así caracterizaba Benjamín el duelo), y desde luego demorarnos en la propia percepción, en la percepción de nosotros mismos en cuanto pérdida. Toda celebración es siempre también una despedida. La intensidad con que percibimos la naturaleza es uno de nuestros dones. Pero esa intensidad incluso si es gozosa, está atravesada por el dolor. Porque si la naturaleza es lo grande, la naturaleza es igualmente lo pequeño, un insecto,... y es también lo que no vemos, ese canto de un pájaro en la luz, los sonidos de los gatos en la noche. La naturaleza está ahí afuera, y al mismo tiempo es nuestra particular invención: la necesidad de un “exterior” que satisface nuestro espíritu (Mora 2006: 88).

La naturaleza, y los pájaros, de presencia tan constante en la obra de la poeta. Las aves, imagen recurrente en la tradición poética universal, y abandonada en gran parte de la poesía de la modernidad, desde que la ciudad entra con derecho propio en la literatura, tienen aquí un reservado espacio. Particular *locus amoenus*,

paraíso perdido de la infancia, lugar donde el tiempo se detiene: **Un alma pájaro vuelve y te llama, / vuelve diciéndote: ven, vamos / por el sendero este, junto al arroyo. Lo oyes / como si el canto llegara desde lejos** (45). *Eídolon*, entre los griegos, designaba una imagen mental o aparición onírica. En los poemas homéricos se aludía así a los muertos del inframundo, aunque la imagen del alma como pájaro ya era común en distintos pueblos indoeuropeos. La iconografía del *eídolon* está asociada a los rituales funerarios. Imagen convocada que sirve para el encuentro de dos mundos Recordemos las palabras de la poeta hablando del libro: “un espacio donde el mundo de los vivos y el de los muertos se mezclan continuamente”. La invitación a regresar al *hortus conclusus*, donde el tiempo se detiene, y su respuesta, ensamblan el poema. Pero el acento cae en la recreación en volver a sentir la llamada: **Qué despacio recuerdas / y vuelves, es del gozo ese canto, no / ruiseñor ni mirlo sino otro más tuyo, pájaro / que llamara a la senda y fresca. Ya voy, ya / voy, vas a decirle, y te demoras por oírlo de nuevo.**

Es un poema donde se hace especialmente visible el ritmo de la respiración [9], que en esta poesía sustituye al ritmo métrico tradicional.

Cuervos, águilas o halcones, han ido desfilando al lado de los cantos más amables de mirlos o ruiseñores. Los pájaros, más que simples elementos de la naturaleza, recurrentes en la obra de García Valdés, son sus acompañantes fieles, el latir más constante y el hilo que anuda y zurce los agujeros del tejido desgastado que es la vida.

Y la naturaleza también entra, con su colorido, despertando los sentidos. El poema 18, por ejemplo: **amarillo sobrenatural** (47). Con numerosos juegos fónicos, es un poema breve y sin mayúsculas ni punto final: un fragmento de vida, que entra por la ventanilla de un coche conducido a toda velocidad, velocidad que contrasta con la demora del poema anterior. Amarillo sobrenatural es el color de los campos de cebada, después de la siega, en el mes de agosto, pero también el pino y el ciprés dan a la estampa su contrapunto, el negro, **para que dore luz y suba leve / aire al sol que ya no está.** Los efectos de luz, tan presentes en los poemas, y, en algunos casos, con evidente carga simbólica.

Como estamos viendo, en esta sección del libro, especialmente, los espacios se entrelazan. Así, el poema que sigue al arriba mencionado y del que destacábamos su exterioridad, ligereza y dinamismo, vuelve a sumergirnos en un fatigado y doloroso mundo. Ahora el alma pájaro deja su puesto al pez que asoma, amenazante, y a los **gusanos / pura luz de tan verdes, tan violentos** (49). Los lugares, ya lo hemos dicho, están, en tantas ocasiones, contruidos en ese espacio conquistado y a veces imprevisto. Y los límites se desdibujan cuando el lugar está del otro lado, o, mejor, y como nos ha enseñado Lacan, entre rostro y espejo. Pasar al otro lado, y el poema se hace eco de los paisajes interiores donde lo onírico queda en primer plano, extremándose la sensación de extrañeza, como en el que sigue: **Lo miré porque hacía rato que no lo sentía, / estaba junto a la cama grande, trazaba / en el aire con su manita rápida ramas de árbol, / un árbol entero en proporción a su estatura, / de los que sólo al exterior son verdes, un cedro/ o ciprés expandido, de copa ancha y grácil y ramas / elevadas y desnudas, una sombrilla irregular.... Yo no había vivido en la casa / en los últimos meses. El árbol era verde, / era real, estaba la lámpara encendida, no había / luz en ese cuarto, no había ventana** (51) La irrealidad y lo real compartiendo presencia en esa casa (cuerpo) deshabitada.

Esbozos o primeros planos, instantáneas desde distintos ángulos. Lugares que el poema recorre, trazando su cartografía, donde el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, el sueño y la vigilia, conviven sin violencia. La voluntad en suspenso (de nuevo las confluencias con la poética de Valente). **El poema iba / allí, adonde sin querer / llega dulzura, aporta / fuga o arrebató, humor amansa** (53).

**Levanta los ojos y pájaros, por azar** (55), **la cara que se le queda** (57), **era mi padre el rabino, el campesino** (59), **allá no, ya no** (61), **entre el corazón y la tela / que envuelve el corazón** (63). En este grupo de poemas la contemplación se interioriza aún más, las visiones se forman “dentro de los ojos”. El diálogo con los muertos en el sueño se hace posible con la ayuda del silbido del mirlo en el poema 22 (**Levanta...**), que convoca antiguas presencias: **Dime / ven esta noche a mi sueño...Ven que te oiga...madruga hasta mí..** La inminencia en la búsqueda, con ecos de Juan de la Cruz. Las figuras del padre y la madre, recuperadas en un sueño, en este caso agente, que actualiza y da presencia al recuerdo.

Lugares de encuentro, de convivencia, las fronteras borradas. Otro lugar, este recóndito, de cobijo: **entre el corazón y la tela / que envuelve el corazón...amodorrados en aquel rincón.** Un hueco donde queden a salvo los recuerdos evocados en los poemas anteriores: **y ella lleva de muerta / diez años y él lleva más**

“Los sueños como espacio del poema, como lugar de un habla no discursiva, de una privilegiada forma de hacer mundos”, recordando de nuevo las palabras de Casado.

Y el arte como salvación, el arte, curativo. La función del arte, en este y otros poemarios, integrado en la praxis vital, en diálogo con otras experiencias cotidianas, proyectándose sobre lo poético, en ensamblaje natural, no impostado. En algunos poemas que podríamos llamar más explícitamente íntimos, encontramos esta confianza en el poder curativo de un arte que pierde su condición museística para tomar cuerpo y carne

en el poema. Como en el que comienza: **La intuición empírica del pájaro le lleva / a elegir el farol que un saledizo ampara** (65). Donde el deseo de levantar la noche del corazón, la noche oscura del alma, quedara encomendado a la acción benéfica de una pintura hecha vida: **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 sentir que le decía, / y que quería decir: puedes amar.**

Habría que apuntar ahora cómo la religiosidad es un componente muy marcado en esta poesía. Religiosidad como intensidad. También un cierto misticismo, que podría interpretarse en sentido análogo, aunque posiblemente no sean aquí ajenas las lecturas de Wittgenstein.

El poema que da título al libro está aproximadamente en la parte central de la sección (con un total de 41 poemas, este es el número 28, número que también es el total de la segunda parte, *No para sí*): **Con la luna de marzo llegó / la foto y todos / estábamos vivos** (67). Es un poema breve, que comienza con minúsculas y sin punto final, como es frecuente en el libro. En este caso se extreman la elipsis y la superposición, lo que da una gran velocidad al poema, palabra que se repite en varias formas. Tres imágenes se superponen en un falso poema circular donde se acentúan los contrastes (su final: **lenta, la luna / vuelve mes a mes**), y también el juego, que se consigue con las numerosas repeticiones en un poema tan breve y al que podríamos tachar de revoltoso [10]. Si tenemos en cuenta de donde partimos: “y todos estábamos vivos”, que parece dicho desde la conciencia de quien ha estado en el otro lado, la fuerza de la contradicción es la tensión del poema, que no se demora en reflexiones; por el contrario parece, simplemente, ejecutar un salto.

Los que le siguen, aun en su diversidad tienen algo en común: la luz, el tratamiento de la luz configurando el poema, por tanto la mirada, desde dónde se mira, cómo se mira. Se parte de una anécdota doméstica: **Dormías. De modo natural** (69). Después, sueño y arte. En este caso la analogía pictórica es el sueño de santa Úrsula. Los contrastes, tan utilizados en esta poesía, se acentúan aquí (el tratamiento de la luz, como queda dicho, de un modo plástico, es uno de los elementos más visibles de su técnica): **y eras más clara... / y también era clara la penumbra /...Todo/ aguardaba bajo formas / de sueño. Tú semejabas / santa Úrsula, atino ahora, / con aquella claridad...** *El sueño de santa Úrsula*, de Carpaccio, describe una escena de la intimidad doméstica donde el milagro se produce sin forzar la cotidianidad. Pero es la claridad que proyecta en el dormitorio la figura del ángel sobre la cama donde la santa duerme, la que nos hace ver lo único, lo irrepetible de ese momento.

El poema siguiente parte igualmente de una observación, de la naturaleza aquí, la luz también en primer término: **Qué blanca está la higuera justo antes / de brotar** (71). La intensidad del poema remite a la intensidad de la percepción, y en la ecuación hombre-naturaleza la conciencia del desajuste rebaja notablemente en los últimos versos la tonalidad de la voz reflexiva, ajena ahora: **como si / no hubiera entre yo y ser adecuación, / entre bondad o belleza y vida.**

Arte y vida -su relación- ocupan los poemas siguientes. Así, en el poema 32, donde el perro de san Antonio, del “San Jerónimo en su celda” de Durero, tiene más expresión, más vida que el rostro de una joven turista.

Los contrapuntos también se utilizan en las variaciones rítmicas de los poemas. Así, el que comienza **sale cada día a la rapiña, a ver** (83), contrasta con un grupo de poemas posteriores, de ritmo demorado, donde se resalta el transcurrir del tiempo y la intensidad de su percepción. En el arriba mencionado, la repetición con distintos usos y posiciones en el verso de un “qué”, interrogativo, causal, modal, ayuda a configurar un ritmo muy ágil, y transmite sensación de búsqueda, movimiento y desasosiego. Mientras el siguiente, **Qué despacio y deprisa va todo ahí afuera** (85), es un poema de versos largos, que expresan lo dilatado de su respiración. Los pájaros, aquí convocados en extensa variedad (**el lío de gorriones / y los trinos del mirlo y la nota que todo lo puntúa / tan singular a fuerza de no serlo del tordo ... suben luego los grajos**) son la presencia viva, el afuera, que marca el fuerte contrapunto con un yo casi anulado en su postración, utilizándose sin embargo una primera persona no muy frecuente en esta poesía: **cáscara de cascarillas soy hueca / y hueca de fiebre y escucho el día 1 / de marzo cómo llega.**

Algunos poemas, que comienzan con procedimientos narrativos, con anécdotas reconocibles expresadas sin distorsión lingüística, sin procedimientos elípticos ni de yuxtaposición, o, al menos, muy tenues, sorprenden con un final donde la mirada se desplaza en un brusco corte. Así, el que comienza: **Con ligera mochila, anciana apenas** (87). Son poemas en los que la mirada se une a la reflexión, que, como en este caso, recorre largo trayecto. Del retrato de una anciana que camina bajo la llovizna y cuenta su vida de soledad, trabajo y sencillez (...**de la casa / al trabajo, desde la muerte de él, / del trabajo a la casa...**) los últimos versos saltan a otros planos que rompen la lógica discursiva del poema, mediante una cadena de asociaciones donde los eslabones se ocultan, consiguiendo un efecto *collage*. Así, del retrato, casi costumbrista de la mujer de la mochila saltamos a este final: **ponderada la vida. / Tomates rellenos, ensalada / y arroz, el anillo de plata -el artista / ambulante- de ella vino, hip, / hop, saludo de despedida, sabiduría.** Si recordamos la vinculación de esta poesía con el arte podríamos aventurar algunas asociaciones. El artista ambulante, figura tan popular como antigua, y objeto de tantas recreaciones. La imagen de Gelsomina en *La Strada* y su fidelidad hasta el límite a Zampanó, el artista ambulante a quien es vendida. Gelsomina o el desamparo, la soledad y la extrema ternura a un tiempo; la fidelidad (**el anillo de plata**); **hip,**



/ **hop, saludo de despedida**, los saltimbanquis de Picasso, interpretados en la 5ª Elegía de Duino. El arte y la vida, explicándose mutuamente. El anillo de plata aquí sugiere la humildad, la pobreza, pero también es la plata el metal más dúctil, de más fácil aleación.

Los recuerdos traman un recorrido subterráneo y van tejiendo hilos, con referencias de distinta calidad. Muy tenues, casi imperceptibles a veces, insinuadas y retenidas, ocultas, otras.

Del **anillo de plata a La turquesa persa en un dedo corazón / de campesino** (89), observada en la mano de un músico que sale a la noche de una calle madrileña después de una actuación **como quien sale / al mundo, a la carretera estrecha por la que alguien / pasará hacia el pueblo**. El anillo (turquesa ahora), enfocado en primer plano por el ojo (**tangente el ojo y el anillo**) y la fascinación de la música, ejercen como fuerzas hipnóticas hacia el paraíso perdido de la infancia, donde el deseo quisiera retornar: **si me miraran / tampoco me verían, campesinos / de mi niñez que produjeran / exquisita, melancólica música; ir tras ellos / a un mundo cálido, al frío de la noche**. El campesino, como el artista o el poeta, son artesanos que trabajan su materia con entera dedicación.

Los dos últimos poemas de esta sección tienen a la muerte como reflexión central. El primero, formulado como un relato, **Luego llegaron los grandes vientos / de agosto. Ponte en camino, dijo que le / habían dicho. Como cuando te dicen: ven. / La muerte llega y uno acude al lugar**. (91) Es la muerte también un lugar, el que cierra esta sección. En su tratamiento destaca la hondura y serenidad con que habitar ese otro lugar. “La relación con la muerte es la relación fundadora de la vida humana”, volvemos a escuchar a la poeta. Aceptación de lo no por desconocido menos real. Así se marca, sin patetismos: **Es el alba y alza / su camino, abre la ranura / por que salir al mundo sin sueño**. (91) **La muerte florece una vez, la flor / de la muerte pide otro cuidado** (93).

La siguiente sección, **No para sí**, como ha comentado la escritora (Mora 2006: 87), se llamó durante mucho tiempo **La dama y la muerte**. Su primer poema es, como sucedía en la anterior, clave que abre otro de los grandes temas del libro: la mujer. Así, al lado de algunos poemas donde la mujer es la compañera en la andadura vital, tantas veces en el sufrimiento o la lucha, en otros, como este primero, la observación es más general o bien recae en otros grupos, y la mirada no juzga, de hecho utiliza procedimientos muy oblicuos para aludir a actitudes o situaciones que se enfocan desde distintos ángulos. Este poema recrea, posiblemente desde la observación de un cuadro de la vida cotidiana, y con amalgama de asociaciones, una visión de la mujer-bacante y madre, con pinceladas de representaciones pictóricas (“Mujeres corriendo en la playa”, de Picasso, por ejemplo). Con alusiones también al poder de la música: **Sordas y ciegas, hacen música -una lira, / una flauta-** (97). La música tiene un papel relevante como elemento terapéutico y purificador, realiza una catarsis del alma. La dura situación de las mujeres necesita de la liberación de Dioniso. La voz de las mujeres, su música, les abre un camino por el que poder transitar. En un poema con grandes elisiones en el cruce de asociaciones, podemos ver algunos elementos que remiten a la observación de una realidad, desde una mirada extrañada que produce otra realidad distinta, la del poema, con referencias superpuestas, como un “collage”. Según la definición que Breton da del “collage” estaríamos ante dos realidades separadas, que se juntan sin abandonar el territorio de nuestra propia experiencia; de su contacto surgen las figuras, abstractas, dotadas de la misma intensidad y relieve que las acostumbradas, pero que, rompiendo con el orden fijo, se crean sin puntos de referencia en nuestra memoria.

Hay, pues, no pocos puntos de contacto en esta poesía con la estética surrealista, como hemos ido viendo, aunque también es una nueva formulación, porque la reflexión es una constante, y, además, muy marcadamente. El surrealismo proyecta las formas de distorsión y las emociones del extrañamiento. A menudo logrado mediante el empleo de estados oníricos y alucinatorios. Así, en ese grupo de mujeres **Bellas y calvas** aparecen **En su / regazo o cerca, diminutas, sus hijas. Sin ojos / orejas ni cabellos**. En el vaivén de las imágenes finales, de gran dinamismo, lo visual y el juego, acostumbrado, de las repeticiones fónicas (**las atentas entretanto / están en su atención**) sirven como reclamo a los sentidos. El último poema de la sección, como luego veremos, retomará la imagen desde una mirada sin esperanza ya: **madres sordas y músicas / de hijas dormidas** (152).

El dolor y la enfermedad, compartidos. Recuerdos que, como instantáneas, afloran en el poema, situaciones concretas: **entraban ella y una anciana -fina, / desnuda y rosada la línea / en el lugar del pecho** (99). Desde una mirada ajena (alienada) a lo que ocurre, fragmentos de conversaciones se cuelan en un espacio desconocido **-parloteaban, reían ¿de dónde venían / cuando supo que estaba entre ellas?-** y, súbitamente, hostil: **un pozo entonces respirar / la pesadumbre de un pozo**.

Recuerdos de rostros, de personas, desleídos, juegos de palabras, procedimientos que parecen destacar la intrascendencia donde sin embargo se imprime un tono de gravedad: **No / me esperes, debía haberle dicho, / pero le dijo si me miraras, si me / miraras, viva / máscara / que ví** (101).

Aunque muy poco habitual, a veces destaca una visible primera persona, como en el que comienza: **Voy acarreado cosas como una vieja / de pueblo** (103). El mundo metido en un gran bolso. Pero las cosas que se van añadiendo al equipaje dificultan el viaje. Los objetos enumerados pertenecen a lo cotidiano (**-fetiches, un libro, abanico, / tijeras, cuaderno, pluma-**...) Y el poema se construye con estos elementos, excepto la

alusión a los siete granos de granada: **aferrándome en vez de desprenderme / a pequeñas cosas, salvoconductor / para cruzar la calle o tomar café, ni siquiera / los siete granos de granada. Y así no vamos / a ninguna parte...** De nuevo una alusión a Perséfone: los siete granos de granada que toma cuando está en el reino de los muertos, rompiendo el ayuno aconsejado por Zeus, por lo que se ve obligada a descender de nuevo a los infiernos. Pero aquí se integra despreocupadamente, en lo que parece un tratamiento irónico del mito. La reflexión, muy breve, se sitúa justo en las últimas palabras del poema, y marca el contrapunto del tono distendido general: **y un paraguas / plegable que no pesa, todo acaba pesando.**

En el siguiente abundan los infinitivos, la forma no marcada, o, como quiere Deleuze (1994: 190), “la forma que expresa cada vez la singularidad de un acontecimiento sin consumir”. Se subrayan las sensaciones físicas: **Estar bien, temperatura que toma / como pauta la fría y húmeda / de la tierra, del humus / o mantillo** (105), tomando como referencia sensaciones pasadas: el frío que se siente en la niñez en las casas del campo, la humedad de las sábanas. Y algo más: el frío de la muerte al volver a sentir la vida es como llegar a caldear una casa en invierno, o por un tiempo deshabitada (el cuerpo es la casa). Las sensaciones, idénticas, hablan de un mismo tiempo, no cronológico, el tiempo único de la percepción. Desde las primeras palabras, **Estar bien**, se describe el tránsito recorrido desde lo desazonador del frío a su paulatina desaparición. Pero termina recordando, a la manera de los metafísicos: **pedir guardar memoria, no / perder conciencia del frío que hace.** Porque estamos en situación de perenne desamparo, y no podemos olvidar que del desamparo partimos, aunque caldear la casa sea posible.

Entre los recuerdos una estampa, crónica de la pobreza, constricción y carencia. Su expresión cortante y afilada se extrema en los últimos versos: **Economía / de venas, de piel que busca tacto / y halla aire** (107).

En esta sección se acentúa la inclusión de datos temporales en los poemas, con precisión, a modo diarístico. Así el que comienza **Han brotado las negras de la nada** (111). Muy breve, una instantánea, construido con técnicas elípticas. Es un poema de recuperación y regresos. Y datos temporales, como mencionábamos: **con la alegría de marzo casi / cálida.** Poema de resurrección, la llegada de la primavera a la tierra. Los últimos versos, tan breves y dinámicos, la vida en movimiento: **Vuelan / y corren vivas las / negras y ligeras.** Como Perséfone, cuando regresa del Hades.

Sigue el despertar de la naturaleza. Ahora ya es abril. Es este un grupo de poemas que van cargando de sentido el título del libro. *Y todos estábamos vivos.* Ese *todos* es realmente inclusivo. Todos y cada uno de los seres vivos, todas y cada una de las hojas de un árbol: **No un gran viento, sino una rauda, / discontinua forma de vibrátil / brisa que agita cada hoja / de los rosales, aún bajos en abril, / cada hoja roja de rojo / vinoso, cada hoja verde / de recia consistencia.** (113). Todos los meses van naciendo, desde el frío (“desde el frío a la cálida”), uno a uno. Una recreación -en sus dos sentidos: volver a crear, y solazarse- en el proceso de nacimiento de la vida. Delectación en cada uno de los momentos, *carpe diem*, aunque siempre el contrapunto. El viento sacude los rosales, aún sin rosas, los cipreses, los plátanos sin hojas. El viento de abril hace su trabajo. Y el mirlo, ajeno, porque está haciendo el suyo: **al lado de un rosal, / un mirlo picotea y no lo siente.** Instantes previos a la plenitud que representa la primavera, pero cantados en *su* plenitud.

El poder sanador del arte, explícitamente, como en el que comienza: **A veces falta cierta ordenada / manera** (115), construido con lógica gramatical, y que se acerca a la prosa. Las noticias que se leen en los periódicos, la información que nos llega, se cuele en el poema, forma parte de la vida. Y aquí son Agnes Martin y Anselm Kiefer y sus *siete palacios celestiales* quienes se han introducido en el poema y actúan como lenitivo. La angustia de la historia (**...Si se ignora en qué sentido / giran las agujas, se abre abrupto el hueco, / sume los ojos el caracol.**) puede neutralizarse: **Si en cambio se lee que la artista -Agnes Martin- en / sus cincuenta últimos años no miraba la prensa, o que el / artista -Anselm Kiefer- construyó siete torres, siete / altos palacios celestiales y grises moldeados en cemento, /.../ /.../ uno respira esa / burbuja calma o aire / o luz del cielo.** 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.

Los tres versos finales, muy cortos, en relación con el cuerpo del poema, son el corolario: después de la contemplación **uno respira esa / burbuja calma o aire / o luz del cielo.**

La muerte, pero sobre todo la inquietud que genera vivir en su antesala; se interioriza la mirada, que describe lo de adentro, el recorrido interior del ojo y la mente. Muerte y vida conviven en estos poemas, lo estamos viendo muy claramente. Y tampoco faltan por tanto los poemas en que se muestra sin atenuantes los efectos del lado más amargo, la enfermedad y el dolor, **¿Hasta dónde baja / con el espasmo del vómito?... Descender / con sudor espasmódico** (125)

También es realista otro poema que comienza con recuento de pérdidas y una admonición: **Vamos cayendo como moscas, / tener presente, de duelo y compañía, / esa expresión: Pilar, Esther, / Lucía,**

**Teresa, Concha o / Lola, Ángeles, Lourdes...** (127) Y que es una reflexión sobre el curso, el peso de la vida: **Dejarse ir o remar un poco más / contra corriente, no hacer pausas.** El curso de la vida se manifiesta en el temblor de la hierba que la brisa mueve. Algo tan leve y casi imperceptible devuelve de pronto el sentido, y el ritmo se recompone: **...movilidad de cada brizna, zig / zag, latiguillo en el hueso de la ceja.**

La reflexión sobre la palabra y el silencio ocupa un poema breve de esta sección (129). Poema sobre la carga de sentido y emoción que contiene el silencio frente a la voz, **“educada”, “autónoma”, “física”,** exterior. Lo que decimos, lo que dice, en un acostumbrado simulacro. La retirada, lo que no es la voz, se disocia y distancia de una representación. Las palabras no dan cuenta de lo que, *real*, está custodiando el silencio.

El renacer, la vuelta a la vida, al deseo, dibuja de algún modo un nuevo *locus amoenus*. Una naturaleza viva, que no idealizada: **el pueblo, / tacita ahora entre montes. Observa / cómo llegan agujas del deseo. / Contempla el aire limpio, el tibio / atardecer, casas y árboles** (131). Un presente afirmativo aunque el tono meditativo que los finales siempre imprimen sea predominante.

**En la noche llegan / a morir las mariposas de la roja / ceniza** (133). La mariposa abrasada por el fuego del amor, ese universal tópico petrarquista, en centenares de poemas, desde Lope, Quevedo o Góngora hasta el Juan Ramón de los *Sonetos espirituales*, o, más recientemente, Julia Uceda [11]. Dostoievski había utilizado el símil de la mariposa, atraída hacia su destino fatal, en *Crimen y castigo*. Que es también el tratamiento que se hace en este poema. Aunque hay que añadir un matiz; aquí se entretiene otro motivo: la tela de araña, anticipada en un brevísimo poema anterior, que se colaba entre el grupo sobre la enfermedad y la muerte: **madres araña, las mujeres, vamos / siendo reales desde los treinta, llegamos / a serlo a los cincuenta; algunas, / madres; otras, sólo reales; arañas, si / tienen hijas, hijas de araña, sí** (123). Como nos apuntaba Barthes, la metáfora del texto es el tejido. Pero, además, la recuperación del mito de Aracne inscribe esta poesía dentro de los parámetros de la literatura escrita por mujeres, donde Aracne o Penélope adquieren una presencia especial. La reflexión sobre las mujeres, uno de los ejes temáticos del libro tiene una parada obligada, las “madres araña”, un hilo que se teje y perpetúa.

A su lado, un poema en clave realista que, desbrozando una anécdota, habla de la tradicional discriminación de las mujeres: **Juntas en la cocina sin apenas / hablar, un lugar no exclusivo / de mujeres, que sigue al parecer siendo / exclusivo** (135). Reivindicativo y duro. Hemos escuchado numerosas veces la voz de la poeta, en distintos foros, alineada en la causa de las reivindicaciones de las mujeres. Anotaremos solamente algunas reflexiones al respecto, en “De la escritura”, apéndice a su obra reunida:

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 su conjunto, resulta casi irrisorio. (G. Valdés 2008: 431).

**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.**

Si se concibe la escritura como algo abierto a todo lo que la rodea, se dejan colar en el poema fragmentos de conversaciones escuchadas, noticias leídas, emociones que surgen, por ejemplo, en la contemplación de un cuadro, es decir todo lo que constituye la vida. No hay por tanto un yo poético como eje central en el poema; las percepciones, a veces, pasan a ser sus elementos constructores. Sin jerarquía ni orden, como suceden las cosas. Con un comienzo abrupto, se superponen conversaciones escuchadas, **Hablan de gatos** (137), conversaciones interiores, **Aún hablo con él; sola, hablo por la casa con él.** La linealidad temporal abolida, es la percepción la que pasa a un primer plano en la narración de un recuerdo que borra con su nitidez la conciencia del tiempo: **Un día / de junio, soleado, brumoso, claridad / en sus cabellos, en sus ojos, / claridad el sosegado deslizarse / de las palabras por los labios.** Un interlocutor masculino, en un recuerdo de infancia, como en otros poemas; la figura del padre, la serenidad que ese recuerdo proporciona.

De la contemplación y descripción de un cuadro: **Pintura que dura lo que la vida: / los frailes, los pescadores y un infante** (139) a la reflexión sobre la organización social, en un poema que da título a la sección, dejando estas palabras escondidas, en su final (como los trabajos de Agnes Martin, que obligan a leer cada línea): **De los hombres, oficios y saber, poder; de la vieja la conseja; la joven / señala grácil fiestas y partos, / casa 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.**

Las palabras de la poeta, cuando habla de cómo traslada sus recuerdos infantiles a su poesía, habían sido estas: “Lo que llamo niñez no aparece como tiempo y espacio de felicidad, sino, en todo caso, de intensidad, de la intensidad con que se percibe una -quizá inherente- condición desdichada de habitar el mundo”. (G. Valdés 2005: 13). Así lo vemos en algunos poemas con esa temática. Desde una realidad hostil, y sin perderla

de vista, buscar recuerdos que consuelen. Pero, los metafísicos al fondo, aceptación del dolor, sin volver la cabeza hacia otro lado, en versos que recuerdan una práctica taoísta, fracasada: **Buscar en la memoria veranos / y árboles. Reconocer, en cambio, / rictus, opacidad o transcurrir / del día enteco** (145). No sólo vuelve lo amable o consolador.

El último poema dialoga con el que abriera la sección: **Sordas y ciegas, hacen música.../ ... En su / regazo o cerca, diminutas, sus hijas** (97). Aquí: **madres sordas y ciegas ofrecen música / a hijas ciegas y sordas / en sus regazos** (151). Después del inquietante comienzo, hay una anécdota muy circunstanciada, incluso con fecha muy precisa: **atardecer del 3 de enero**, donde al lado de estas madres ciegas y sordas, la verdadera música la ofrece el trájín de la naturaleza y los pájaros: **mirlos, tordos y palomas chapotean / en el agua fangosa de la lluvia**. Algo similar en el tratamiento de un poema anterior, **León de san Jerónimo** (73), donde la vida está en el cuadro: **perro / de san Antonio, el animal / tiene expresión**, y no en la joven turista que, con su familia visita el museo: **Paciente, atiende / la muchacha al bebé; el bebé / y la madre, espejo sin expresión**.

Después del gran concierto ofrecido por la naturaleza, la desesperanzada salmodia, **madres sordas y músicas / de hijas dormidas**. Los últimos versos del poema, directos y sin subterfugios: **vamos hacia la muerte, amor, / vámonos a la muerte**, dan paso a la siguiente sección: *Sombra a sombra*.

Su primer poema dibuja un espacio fronterizo. Luz crepuscular. Movimiento del día a la noche. Comienza con la descripción de algo observado, exterior y de leyes fijas: **el recorrido del sol cuando cae / la noche** (155), para inmediatamente, como es un procedimiento habitual, trazar la analogía, desde una mirada extrañada, y en un proceso de interiorización: **el recorrido de la noche donde desplazados miramos**, nos instala en un territorio sin asideros. Que se acentúa en el siguiente poema donde se da voz al silencio de la desposesión: **Todo dice poder, / calla / carencia; se balancea / como hacía en la cuna** (157). Después de estos dos primeros poemas iniciales, muy breves y elípticos, el tercero enfrenta ya la muerte, cara a cara. Con esa actitud de contención, característica de todo el libro, en una reflexión que no muestra resistencias. La violencia se articula en una fonética y léxico duros, aristados: **Viene enero con la muerte / en su séquito, anciana / de dulces rasgos y cáncer / en vena cava y cóncavos / huesos del cráneo [...] La miro / ahora, no sé si podré luego / como a quien viene -porque / así ha de ser- sin rencor** (159).

La muerte, estilizada y poética ahora, en el siguiente poema, condensado y breve, y con firma: Sokurov. Las referencias apuntan a uno de los más conocidos filmes del cineasta, *Madre e hijo*. La película, elegía sobre el amor y la muerte, refiere la relación profunda entre una madre, próxima a la muerte, y su hijo que le brinda protección en sus últimos momentos. Imágenes del dolor y la piedad. El tratamiento pictórico de las secuencias, su escasa discursividad, -la historia se aglutina en un núcleo estático-, son marcas definitorias de los métodos de este film. La búsqueda que esta poesía se extiende, como no podía ser de otra manera, al terreno de las técnicas utilizadas. Y el poema lleva a las palabras la técnica de Sokurov; una deuda explícita, con la mención, a modo de firma, del cineasta ruso. En una entrevista realizada al artista en *Cahiers du Cinema*, este mencionaba el trabajo de cambio en la representación del espacio, las técnicas empleadas para adelgazar al máximo el volumen en los planos: "Llamemos a esto una *conversión* de lo real durante su registro" (Sokurov 2007: 8). Los paisajes se transforman superando la realidad óptica. Aplanar la imagen, crear un paisaje mental: **un manzano es la garganta, / los girasoles, la piedad**; (161). "Trabajo para que la mínima figura que habita el plano sea ubicada como lo entiendo, y no como la realidad querría imponérmelo. Al cambiar el espacio, al adaptarlo a mi idea, intento transformar la dimensión del tiempo" (Sokurov 2007: 9): **aroma / de aceites, polvo del camino / ¿y un ángel? Avecillas / siempre tan ligeras / mi pecho herido / educó tu madre bien a los sirvientes**.

En contraste con el anterior, minimalista y elíptico, el quinto es un largo poema que describe un viaje: **He venido sobre un mar de nubes, / cansada, con el sueño en los ojos, hasta esta / pequeña ciudad desconocida** (163), para, enseguida, y mediante juegos de asociaciones, trasladarse en el tiempo. Con las nubes como vehículo que permite esta transposición, las reflexiones van anudándose en un poema donde el diálogo con los muertos (**Tomar / hasta la víspera de tu aniversario notas**), la reflexión sobre el tiempo y la muerte es el eje.

El arte es curativo. El arte de Vicente Rojo, bálsamo en el camino (**llamaradas / de lluvia, ensancharle cabida a la reiteración**), / **el consuelo del ojo, lienzo verónica de lo casi / invisible, caricia de justeza o de piedad/ dulcifican de nocturnos humores** (167).

El dedicado a María Antonia Ortega (169) es un poema extenso y muy dinámico, que pinta lo que se ve en un viaje por carretera. Pueblos y lugares. Dibuja la geografía y traza su historia. Paisajes con alma, como **vastos lienzos de Ortega / Muñoz**, vivas las huellas de quienes antes los pisaron: **Belmonte, los campos de fray Luis- / a Castillo de Garcimuñoz y Santa María del Campo Rus / -lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique-**. Paisajes vividos, lugares vividos, transitados por Manrique y fray Luis. Las huellas de la historia. Naturaleza viva, historia viva y arte, ensamblados en este poema de carretera, donde la observación descriptiva y pictórica (**añil la puerta y el ventanuco, / cernícalo primilla, verde alcazer, /...blanca la tierra, hortus conclu- / sus, roquedos, blanco en el blanco**) se entrelaza con la reflexión y, sobre todo, con una a modo de narración épica que trae a primer plano la muerte de Manrique.

Versos largos en un poema extenso y de larga respiración. El ritmo lo imprime la velocidad del viaje, la carretera, que trae las imágenes de lo que puede considerarse como un aquilataamiento y acumulación de percepciones, y que concluye con una imagen plástica que lo resume: **cerros blancos, Santa María del Campo Rus / los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro / (de Mondrián).**

Las asociaciones que conducen el proceso reflexivo en su recuperación de recuerdos, también se llevan a cabo desde el mundo del arte. Como en el que comienza **En una antigua dormición bizantina** (173), donde de la descripción de un fresco, se concluye con una reflexión introspectiva y un recuerdo de infancia.

El siguiente poema es otro recuerdo de infancia, utilizando aquí una técnica onírica. Un cuadro animado por imágenes visuales y acústicas, sobre todo. Las ovejas y el pastor, en la noche, son: **gruñidos o quejidos horadados /...fanal / de la linterna, raíl de guturales, / herrumbrosas, huecas / sonoridades incisivas / de la voz** (175).

En esta sección, por un lado, se incrementa la búsqueda de nuevas técnicas, y, también, los poemas se oscurecen (**Sombra a sombra**, recordemos, es su título) por acumulación de elipsis. Además la pintura tiene también aquí una mayor presencia, y ya hemos dicho que no sólo como tema sino sobre todo como espejo que permita ensayar otros juegos de luces en la escritura. Si los contrastes están en el ser de esta poesía (y algunas críticas han señalado a este respecto su filiación barroca), aquí, en estos poemas, también parecen acentuarse, por todo lo dicho hasta ahora. Así el 14 (183). Es una instantánea. Una foto que capta algunos fragmentos. Los primeros versos dibujan un cierto paisaje de la derrota: **el balanceo del vencido, el abandono / del galgo que no sirve ya para la caza**. El segundo bloque añade algo más, a modo de cadena anafórica: **...pajarillo / en la rama invernal, negro / balancín mecánico, vivo**. En los versos finales, y siempre los contrastes, el cambio de perspectiva y enfoque en el conjunto de la instantánea, en una conseguida técnica análoga a un montaje cinematográfico: **luz cristalina la alta / bóveda helada, luna llena y el / manto de nieve en el cuenco / del valle**.

**Ambulante se pinta / cuando no puede ya andar** (185) parte de una anécdota mínima, la visión de alguna escena que enseguida se relaciona con el mundo del arte, donde se nos dan las claves de lo que los primeros versos apuntan, omitiendo todo patetismo. En un poema muy breve, de sólo nueve versos, y estos cortos, la fuerza de las obras pictóricas a que se hace referencia: **la lucha con / el ángel. Klee, Gauguin**, ilumina la estampa descrita. En su *Tesis de la filosofía de la historia*, Walter Benjamin hacía estas reflexiones sugeridas por la contemplación del cuadro de Klee, "Ángelus Novus", una de las representaciones contemporáneas del ángel, un ángel mudo, ángel criatura, pájaro atemorizado:

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin 1971: 82).

Es la cara de la historia de los vencidos, los oprimidos, y, a la vez, mensaje emancipador de redención.

A este respecto, cabría aquí mencionar las observaciones de Antonio Méndez Rubio en su trabajo en el monográfico que recoge las jornadas poéticas celebradas en Cuenca, *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*:

La poesía de García Valdés, como otras poéticas [...] es ejemplar para comprender mejor cómo *crisis* y *crítica* mantienen en la escritura un vínculo no sólo etimológico. Si ese vínculo recorre y traspasa las palabras, el lenguaje, entonces parece razonable hablar de conflicto y de crítica social -otra cosa distinta es que esa crítica no sea explícita ni deliberada-. (Méndez Rubio 2005:126)

La otra alusión pictórica de este poema es a "Visión después del sermón", de Gauguin. Y aquí vemos de entrada una asociación visual: los colores, aunque no sólo. En el cuadro, lo vibrante de sus colores, en especial el rojizo, contrasta con las tocas blancas de las campesinas bretonas que, en primera línea y en escala desproporcionada (las tocas son demasiado grandes), presencian la lucha de Jacob con el ángel. La fuerza plástica, por tanto (**...Leve, / de despedida, sobre lo rojo/ el gesto. / Casi el rojo / de la visión, toca / blanca, curva de estupor / ante la lucha...**) Pero también la desproporción del combate, que aquí se resuelve a favor del hombre; recordemos que es Jacob quien vence al ángel, tras una larga noche. Procedimientos indirectos, correlatos objetivos, que tienen al arte como interlocutor. Y, más allá, lo sugerido por la poeta: el diálogo entre los géneros literarios, entre las artes, no acepta límites [12].

*Alicia en el país de las maravillas* da pie a la reflexión del poema dedicado a Jaime Siles. O bien, aquí es el libro de Carroll el correlato objetivo. La historia de Alicia o los límites entre conciencia y realidad. El itinerario se marca desde un comienzo hasta cierto punto descriptivo, enfocado desde un ángulo: **...o mira un siete / de corazones hallado en el camino / el techo / no muy alto y la sala / diminuta, un aire que tendría / mal ventilado sabor y la dulzura / angosta, ventanita / inclinada** (195). Recordemos que en el primer capítulo Alicia decide seguir al conejo blanco, entrando en su madriguera que resulta ser un túnel más profundo de lo esperado; se convierte en un pozo, sin asideros, por donde cae durante largo tiempo. Después, siguen las sucesivas transformaciones, la aventura en un territorio desconocido: “Alicia abrió la puerta y vio que conducía a un pequeño túnel, del tamaño de una ratonera. Se arrodilló, y vio que en el fondo del túnel se abría el jardín más maravilloso que pudiera jamás soñar.” (Carroll, 2001:117). Poner la llave en la cerradura adecuada. Explorar los límites del deseo, del lenguaje: **alzar el alma hasta / la ventanita, hasta la copa / roja / caracol / de los árboles.**

En el apéndice de su poesía reunida la poeta hacía esta reflexión:

*Interior y exterior* son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior...; y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos del modo más íntimo. [...] Quien trabaja el poema es pájaro y caracol a un tiempo, leve y audaz, y concentrado, reconcentrado en sí, quieto, ensimismado. (G. Valdés 2008:437-438)

De dentro afuera, un mismo camino. Que en sentido inverso recorre el siguiente poema, pura exterioridad, poema de carretera, sensaciones al volante.

El poema se construye en polifonía; canciones, versos, frases, lo van tejiendo, sin un centro director, y en dos direcciones contrarias: **...Entre a mí / una pobrecilla mesa de paz bien abastada / me basta y ansias de aniquilarme sólo siento / hila la vida** (199). Entre el deseo de vivir una vida de sosiego y el descenso a las profundidades, que los versos de fray Luis en su “Oda a la vida retirada” y los de Lezama en su “Oda a Julián del Casal” representan [13].

Los últimos poemas son estampas o fragmentos, amalgama de imágenes de la memoria, el sueño, o instantáneas del presente, como es habitual modo de hacer, sin jerarquías. Y la velocidad con que las cosas suceden, núcleos de asociaciones que se entrecruzan. La música, la madre, la hermosura, la muerte, el canto del jilguero, la boca del metro y los autobuses, a ráfagas medidas. Así, entre los datos, en clave realista, **En la salida de la M-40, dirección A-6** (203), de nuevo Perséfone, que parece aquí desubicada. La mirada se dirige a alguien que arranca malas hierbas en un pequeño huerto, en un paisaje casi lunar, al lado de la autopista. O la observación de una figura cotidiana, la mendiga, la gitana que pide entre los coches parados en un semáforo.

Y también cerrando el libro, otra de sus recurrencias, Aracne. “Tejía la araña los hilos de sus ropas, los hilos de la noche”, como encabeza un poema sobre la figura materna. La reflexión sobre la madre, la mujer y la herencia recibida, desde la consciencia y la libre decisión: **Llevo tu nombre y sombra tuya / es mi voz pero tu corazón no fue el mío, / mancha oscura de aceite que alcanzo casi / a percibir. Hijos, marido, rudeza, comunes / nombres semejabán destino, mujeres / que los pueblos conocen.** (207). Reflexión que continúa más adelante y en diálogo con otro anterior: el poema 19 de la sección “No para sí” (**En la noche llegan / a morir las mariposas de la roja / ceniza, una tras otra, cuatro, / con el ciclo lunar. / En la tela de araña, / nos debatimos**). Aquí, la mariposa atraída a su fatal destino del poema anterior, logra desprenderse (pero *cómo?*) de las sutiles telas de araña, que antes la enredaran: **¿Cómo se desprendió la mariposa / ¿Con qué facilidad fue traspasada / la membrana que une huerto y cocina, en / vuelo de ávida, desplazamiento / de los humores y férreo querer / de los ojos?** (211) Porque (y no olvidemos que no es una enunciación simple, sino que se formula mediante interrogantes) la reflexión que ha ido construyendo uno de los hilos temáticos del libro, el destino de las mujeres, unido aquí al destino final de todos, alcanza algún grado de respuesta o esperanza: **Zanahoria, berenjena / para la volátil, clavel rojo, / un broche de cristal / que dé impulso y no cierre / ansia de vuelo. Cabellos de ceniza / ardan en el fulgor.** Y también es ahora cuando el imperativo, no aquí mandato sino afán, construye los últimos versos, los últimos poemas, con requisitoria inminencia: **Halcón, halcón, qué sabes, dime, / de la afilada ternura que se aleja** (213) o en confiado canto: **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** (215). Perséfone ha vuelto a la tierra, a su madre Demeter, y esta debe volver a hacer brotar la vida. Es este un poema en donde adquiere todo su sentido el título del libro, el despertar de la larga noche, y se conjuga en un tiempo, el imperativo, no muy utilizado en los poemas, contruidos en un tono acorde con su carácter reflexivo. Es también la ascensión de la palabra que se ha ido tejiendo, si utilizamos la analogía de la poeta, como el “recorrido de un gran árbol: subterráneo, expandido, próximo a los otros subterráneos, o adelgazado, ascendente, poderoso y quieto, tembloroso.” (G. Valdés 2008: 443). Así, el libro concluye con una cierta exaltación, que eleva magníficamente el clímax poético. Y que alcanza su cumbre en el brevísimo, pero intenso poema final: **Diré tu nombre para traerte, vendrás / por la raíz, por el humor / del tronco, por los círculos / de tus años, por las hojas / vendrás al cimbrarse / altos los que hablan de ti.**

## Notas

- [1] La publicación de la obra reunida de la poeta: *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, aparecía en setiembre de 2008, con prólogo de Eduardo Milán. Los libros recogidos son: *El tercer jardín* (1986); *Exposición* (1990); *ella, los pájaros* (1994); *caza nocturna* (1997); *Del ojo al hueso* (2001); *La poesía, ese cuerpo extraño* (2005); *Y todos estábamos vivos* (2006); Inéditos (2007-2008). Como ha manifestado la autora en su nota a la edición, de los primeros libros se han retirado algunos poemas y también se han hecho ciertos reajustes, acordes con la idea de ofrecer “un nuevo libro que mostrara con otro orden [...] la tela que el tiempo o la vida había ido tejiendo”; aunque el propósito no pudo hacerse extensivo al conjunto de los libros. Sólo *Exposición* y *El tercer jardín* se han reagrupado en nuevas secuencias. En el volumen también se recogen anotaciones, a modo de apéndice, que, bajo la denominación, “De la escritura”, reúne textos de la autora, de distinta procedencia, algunos no publicados o con escasa difusión, de gran interés para la aproximación a una de las más exigentes poéticas del momento actual.
- [2] Hay que hacer notar la formación filosófica de la autora, licenciada en Filología Románica y en Filosofía, y su repercusión en la visión del mundo que su poesía muestra. Kant, Spinoza, Nietzsche, Foucault, Deleuze, Barthes o Wittgenstein son algunas de sus lecturas más frecuentadas, como ha referido la poeta (Mora 2006: 89).
- [3] A su labor como creadora y crítica hay que añadir también su estrecha relación con el mundo del arte, de la que son muestra los textos redactados para catálogos de importantes exposiciones: Kiefer, Tàpies, Zush, Broto, Juan Soriano, Bienal de Venecia 2001 o Vicente Rojo.
- [4] “Automatismo síquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. En A. Breton 1992: 44.
- [5] En su trabajo de 2003 ya mencionado sobre la obra de Atencia, García Valdés observaba lo siguiente: “Es Koré, la muchacha, el otro nombre que los griegos daban a Perséfone ¿O habría que decir mejor que es la conciencia de la temporalidad y finitud de todas las cosas lo que aporta hermosura e intensidad y esplendor a la vida?” (G. Valdés, 2003: 60-61). Y, en la entrevista en *Quimera* explicaba así la recurrencia al mito en el libro que nos ocupa: “¿Qué transformaciones se operan en Perséfone cuando desciende al reino de Hades? Lo que quiero decir es que la relación con la muerte es la relación fundadora de la vida humana” (Mora 2006: 87-88). Perséfone y su presencia en diversos poemas, como iremos constatando, adelanta ya desde este primero la unidad del libro.
- [6] Este primer poema, en página 13 de la edición por la que citaré en adelante: Olvido García Valdés: *Y todos estábamos vivos*, Tusquets, Barcelona, abril de 2006. Mencionaré en el texto sólo el número de página correspondiente.
- [7] En las palabras a modo de apéndice de su *Poesía reunida*, decía a propósito de este libro: “en los años de escritura de *Y todos...* quizá la imagen fundadora haya sido la ofrenda de las vacas dentro de las inacabables procesiones rituales de los frisos del Partenón, el desfile de personajes -“como dormidos iban”-, los animales para el sacrificio (los familiares animales de la infancia).” (G. Valdés 2008: 442).
- [8] En la Introducción de *La poesía, ese cuerpo extraño*, comentaba García Valdés a propósito de la presencia y el tratamiento de la memoria y los recuerdos y paisajes de la niñez evocados en su poemas: “Lo propio ha de ser aprendido (“lo propio debe aprenderse tan a fondo como lo ajeno”, le decía Hölderlin a Böhlendorf en carta del 4 de diciembre de 1801); el lugar de origen, aquél 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.” (G. Valdés 2005: 13).
- [9] “El ritmo [...] no es de la medida, sino de los latidos y la respiración [...] viene en el poema con viento en contra y corrientes a favor. El poema va siguiéndolo y ganándose lo”. (G. Valdés 2005: 14).
- [10] “El título del libro [...] tiene algo de piqueta o broma, irrealidad y celebración”, decía la autora en “De la escritura” (G. Valdés 2008, 442).
- [11] *Mariposa en cenizas*, de 1959, es el primer libro de Julia Uceda, homenaje a algunos de sus mayores, pero también y sobre todo brillante expresión de su potente voz.

- [12] “A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo (Catherine Mansfield, Juan Rulfo, Franz Kafka, Robert Walser...) como la propia poesía. O la pintura: no sólo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio.” (G. Valdés 2008: 432).
- [13] Los versos de fray Luis transmiten un sentido humanista de amor a la soledad: apartarse del mundanal ruido para habitar consigo. Para Lezama, en su “Oda a Julián del Casal”, homenaje al poeta modernista, en diálogo con su poema “Nihilismo”, la misión de Casal es “descender a las profundidades con nuestra chispa verde, / la quisiste cumplir de inmediato y por eso escribiste: */ansias de aniquilarme sólo siento*” (Lezama Lima 1992: 317).

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus*. Traducción de H. A. Murena. Edhasa (La Gaya Ciencia), Barcelona.
- Breton, André (1992): *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Andrés Bosch. Labor, Barcelona.
- Carroll, Lewis (2001): *Alicia en el país de las maravillas*. Edición de Manuel Garrido, traducción de Ramón Buckley. Cátedra, Madrid.
- Casado, Miguel (2004): *Archivos (Lecturas, 1988-2003)*, Dosssoles (Col. Dosssoles-Crítica), Burgos.
- Casado, Miguel (2006): *Deseo de realidad. Tres notas de poética*, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Celan, Paul: “Discurso de Bremen”. Traducción de José Ángel Valente, en Valente, *Cuaderno de versiones*. Compilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 238-243.
- Deleuze, Gilles (1994): *Lógica del sentido*, Planeta, Barcelona.
- García Valdés, Olvido: “Tersura y tensión en la poesía de María Victoria Atencia”, en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coords., *Leer y entender la poesía: Poesía y lenguaje*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 57-73.
- García Valdés, Olvido (2005): *La poesía, ese cuerpo extraño* (antología), Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- García Valdés, Olvido (2006): *Y todos estábamos vivos*, Tusquets, Barcelona.
- García Valdés, Olvido: Entrevista en *El Cultural* del periódico *El Mundo*, 30 de abril, 2007.
- García Valdés, Olvido (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, prólogo de Eduardo Milán. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.
- Lezama Lima, José (1992): *Poesía completa*, Cátedra, Madrid.
- Mora, Vicente Luis: “Olvido García Valdés: Entrevista”, *Quimera* 277, diciembre 2006, pp. 85-91.
- Méndez Rubio, Antonio: “Memoria de la desaparición. Notas sobre poesía y poder”, en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coords., *Leer y entender la poesía: Poesía y Poder*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2005, pp. 105-130.
- Paz, Octavio (1992): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Rodríguez, Ildelfonso “Todo es extraño”, *El Crítico*, 25 febrero 1994, pp. 6-7.



Sokurov, Alexander: Entrevista, "Más allá del realismo óptico". En <http://www.temakel.com/cineesokurov.htm>. Consultado el 7 de abril de 2007. Última fecha de revisión: 6 de febrero 2009. Fuente: Entrevista realizada en París en enero de 1998, por Antoine de Baecque y Olivier Joyard. Editada originalmente en *Cahiers du cinéma*, nº 521.

Valente, José Ángel (2006): *Mandorla*, en *Obras Completas I*. Edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona.

Yagüe, Pilar: "El pensamiento del cuerpo: La poesía de Olvido García Valdés", en Carmen Becerra, ed. *Lecturas: Imágenes* (Actas del II Congreso de Literatura Comparada. Vigo, 2002). Mirabel, Pontevedra, 2003, pp. 411-422.

© Pilar Yagüe López 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**