

De ir y venir: variantes textuales en la obra de Olvido García Valdés¹

De ir y venir: Textual Variants in Olvido García Valdés' Poetry

ARIANA GARCÍA-GONZÁLEZ

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

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

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

Recibido/Received: 06/06/2023. Aceptado/Accepted: 25/06/2023

Cómo citar/How to cite: García-González, Ariana, "De ir y venir: variantes textuales en la obra de Olvido García Valdés", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 139-159. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.139-159>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La publicación de *Esa polilla que delante de mí revolotea* en 2008 y recopilaciones posteriores evidencia que los poemas de Olvido García Valdés no se han desprendido por completo de la mano de su autora, sino que están sujetos a un proceso de relectura que puede implicar modificaciones en los mismos, o incluso su desaparición. El objetivo de este artículo consiste en examinar dicho proceso y mostrar algunas de las intervenciones llevadas a cabo en los textos. Esta tarea hace aflorar dos operaciones consustanciales a esta escritura y determinantes para la comprensión de su poética: la depuración y la precisión.

Palabras clave: Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, dentro del animal la voz, poesía española contemporánea, variantes textuales.

Abstract: The publication of *Esa polilla que delante de mí revolotea* in 2008, as well as subsequent anthologies, evinces that Olvido García Valdés' poems are not entirely detached from the author. Furthermore, they are subject to a process of re-reading that may imply some changes in them, or even their complete disappearance from the compilation. The aim of this article is to examine that re-reading process and to analyse some of these textual interventions. This task reveals two essential writing strategies which are also decisive if we are to understand García Valdés' poetics: to dispense with the unnecessary and to be precise.

Keywords: Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, dentro del animal la voz, Spanish Contemporary Poetry, Textual Variants.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación Hispania (G000208) de la Universidade da Coruña, reconocido como grupo con potencial de crecimiento por la Xunta de Galicia (ref.: ED431B 2022/41).

Sumario: Introducción; Entre originales, antologías, revistas y *Esa polilla que delante de mí revolotea*; Otra vuelta de tuerca: *dentro del animal la voz*; En conclusión.

Summary: Introduction; Originals, Anthologies, Journals and *Esa polilla que delante de mí revolotea*; One More Time: *dentro del animal la voz*; In Conclusion.

INTRODUCCIÓN

Si pensamos en autores con un especial celo revisor sobre sus escritos, enseguida viene a la cabeza un ejemplo que casi sobra ya mencionar: la dedicada vuelta sobre sí mismo de Juan Ramón Jiménez. Otro caso, más cercano —cuando menos, cronológicamente— a nuestro objeto de estudio, es el de Antonio Gamoneda. En su introducción a *Edad (poesía 1947-1986)*, Miguel Casado advierte al lector del proceso de reescritura y relectura, “de reajuste, de reconstrucción” (2000: 9), que este poeta lleva a cabo con sus propios textos; un proceso tendente a la síntesis, a la decantación de lo superfluo, que no siempre implica grandes modificaciones —retoques de la puntuación, por ejemplo, en pos de una mayor “coherencia sintáctica” (2000: 9)—, pero que, en algunas ocasiones, resulta sin lugar a dudas significativo. Además, y esto es crucial, Casado no niega ni subestima los ineludibles cambios de una escritura que se extiende a través de las décadas al subrayar “esa comunidad misteriosa que subyace y nos permite leerlo todo como un solo texto” (2000: 9).

No solo se puede incluir a Olvido García Valdés en la nómina de autores que, lejos de *abandonar* sus poemas una vez publicados, los retoman e intervienen en ellos, sino que su proximidad con la descripción de Miguel Casado del proceder gamonediano resulta patente, como se comprobará en este artículo. En su caso, contamos con dos fuentes paradigmáticas: en primer lugar y la más significativa, *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008),² que supuso la primera relectura sistemática de la propia obra; en segundo lugar, la extensa antología *dentro del animal la voz* (2020). Asimismo, se tendrán en cuenta los textos publicados en revistas y antologías, con lo que esta *revisión de la revisión* quedará aún más nutrida. Mi intención no es detallar una engorrosa comparativa de versiones y variantes *per se* (aunque el primer paso consista, inevitablemente, en eso), sino constatar en qué se basan las

² A lo largo de este artículo se utilizará a menudo la forma abreviada *Esa polilla*.

intervenciones operadas y, sobre todo, dilucidar a qué apuntan en lo que a la caracterización de una poética se refiere.

Los ensayos, artículos y entrevistas de García Valdés proporcionan valiosas indicaciones al respecto. Ya en *De la escritura* enunció con concisa claridad su preferencia por lo escueto en tanto que justo y preciso, en un pasaje citado con frecuencia: “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” (2008: 429-430). Más tarde, en una entrevista con Esther Ramón, insiste:

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. [...] Como objetivo, trato siempre de *dejar las cosas en lo que son* (en Ramón, 2010, cursivas mías).

Recorte y precisión: dos guías inequívocos, estrechamente dependientes el uno del otro, definatorios del proceso de escritura garcíavaldesiano. Ambos configuran la mayor parte de las intervenciones de la poeta sobre sus propios textos, como se demostrará mediante ejemplos concretos en las páginas que siguen.

ENTRE ORIGINALES, ANTOLOGÍAS, REVISTAS Y *ESA POLILLA QUE DELANTE DE MÍ REVOLOTEA*

En 2008, se publicó en la editorial Galaxia Gutenberg la obra reunida de Olvido García Valdés desde 1982 hasta unos inéditos datados entre 2007 y 2008, con el título *Esa polilla que delante de mí revolotea*. 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 (2008: 27).

Un año más tarde, en una entrevista con Marta Agudo, la poeta explica que es “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)” (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). El mismo libro, porque sus materiales se mantienen, y a la vez distinto, porque el orden de los mismos se trastoca: un proyecto que nada tiene de experimento ocurrente; más bien factible, practicable, en el contexto de una obra tramada en una unidad sólida. Nótese además que, tanto en un texto como en el otro, García Valdés parece cifrar el meollo de su objetivo en un nuevo “montaje”, esto es, en la reubicación de los poemas, más que en la selección o en la corrección, aunque como enseguida veremos estas operaciones también están presentes.

Sin embargo, la poeta se da de bruces con un obstáculo crucial, 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 Agudo, 2009: 80). Es su “coherencia interna” (2020: 78) la que, observan Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, aborta el plan, sin que ello cuestione, eso sí, el entramado existente y su cualidad de vasos comunicantes. Estos dos investigadores (2020: 78-82) han enunciado someramente algunas de las transformaciones llevadas a cabo en *Esa polilla que delante de mí revolotea*, como la desaparición de poemas y títulos o su reorganización “para conformar una *nueva apariencia* de aquella primera etapa de la poesía de la autora” (2020: 80, cursiva mía).³ A continuación desarrollaremos este análisis y veremos que, en efecto, el cotejo de las distintas versiones revela un antes y un después.

El tercer jardín, Exposición y ella, los pájaros

³ En una nota sobre la edición (Mora y Lama, 2020: 121) advierten que no abordan las variantes textuales a petición expresa de la autora.

La mayor reconfiguración afecta a la sección *La caída de Ícaro [1982-1989]*: no por casualidad se han referido a ella Mora y Lama como un “nuevo libro” (2020: 79). Si los dos primeros poemarios de García Valdés ya eran en origen muy breves, en *Esa polilla* quedan todavía más adelgazados: de los veintiún 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 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 figura como subsección independiente. Como ya hemos comprobado, la propia autora se ha referido a este expurgo textual en su “Nota a esta edición” y, si bien no entra en mayores detalles, lo atribuye a un afán de recomponer su obra al que finalmente solo pudo someter a estos primeros libros.

A esto hay que sumar que la revisión de los materiales no solo supone su selección, sino también su reordenación, y por ello, el primer epígrafe no está únicamente conformado por poemas de *El tercer jardín* ni el segundo de *Exposición*, a pesar de la cuasi similitud de los títulos. Así, “Del jardín”⁴ contiene once textos de *El tercer jardín*—en realidad, uno de ellos (1986: 22) es una parte de un poema dividido en tres— y ocho de la sección “Del paisaje” de *Exposición*, mientras que encabeza “Exposición”⁵ un poema dividido en tres procedente de *El tercer jardín*—donde contaba con una cuarta parte— al que le siguen cinco écfrasis de la sección “De la pintura” de *Exposición*.

Dado el amplio marco de acción (1982-2008), quizás no nos resulte demasiado extraño que las bajas afecten a los textos más tempranos. Aunque García Valdés empieza a publicar entrada la treintena, en plena madurez, sus poemarios del 86 y del 90 son el inicio de un largo recorrido en el que algunos poemas pueden acabar por disonar. En su conversación con Miguel Marinas, García Valdés asegura que muchos de esos primeros textos ya no le interesan (2014: 84), y en una lectura de poemas en la Universidad de Sevilla (2020) llega a asegurar que eran “malos con ganas”; en esta línea apuntan Mora y Lama respecto a *El tercer jardín* que “es hoy un primer libro del que se siente muy alejada” (2020: 47). Por lo tanto, los textos eliminados parecen ser aquellos que, a

⁴ (García Valdés, 1986: 26, 35, 27, 8, 10, 28, 22, 34, 33, 36, 31-32; 1990: 13, 28, 14, 11, 18, 20, 24, 37).

⁵ (García Valdés, 1986: 16-19; 1990: 41, 43, 48, 46, 42).

ojos de su autora, no poseen la calidad suficiente como para soportar una posterior revisión y la permanencia en su obra reunida.

No siempre parece sencillo, ni mucho menos evidente, aventurar el motivo que ha dejado este o aquel poema atrás, pero lo cierto es que, si hojeamos *El tercer jardín*, nos encontramos con algunos textos que colisionan con una coherencia de conjunto sin duda visible *a posteriori*. Por eso se tiene la sensación de que desaparecen los que, a la luz de una obra ya firme y asentada, no consiguen integrarse en ella, en una poética sólidamente construida, como si en esa tela cuidadosamente entretejida que es esta obra, algunos hilos quedasen fuera, sin posibilidad de continuidad. Pienso, por ejemplo, en un poema de *El tercer jardín* (1986: 11-13) dividido en tres partes, y más concretamente en las dos primeras, con una selección léxica y una atmósfera entre lo onírico y lo fantástico que no encuentran eco en poemas posteriores. Véase, como muestra, la primera parte:

I

Se abren las puertas del palacio —sones
de clarines lancinantes— y el águila descende,
majestad suprema en la rica rigidez del manto.
Avanza peldaño tras peldaño con la mirada
estática y distante, mientras el viento agita
los penachos en los cascos azules de los siervos.
Al fin de la escalera la aguarda su caballo,
sumisión salvaje en el piafar, se acoplan
y comienzan la lenta cabalgada, onírico centauro
monstruoso, por caminos desiertos,
por campos y bosques no pisados.

Desde la perspectiva de *Esa polilla que delante de mí revolotea*, la criba y “reajustes” que la poeta aplica a sus primeros libros contribuyen a asentar la unidad que trasluce su obra. Prescinde de unos cuantos textos, pero lo que *pierde* en número lo *gana* en solidez y coherencia. Así lo entiende también Luis Muñiz en su reseña de la poesía reunida, 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” (2008), hilo que se percibe de forma más clara, según Muñiz, en esta reordenación.

Entre los poemas rescatados para *Esa polilla que delante de mí revolotea*, varios sufren alguna clase de intervención. Estas son, en líneas generales, de tres tipos: (1) sustitución de palabras, (2) recolocación de versos y (3) sustracción, recorte; este último procedimiento, además, abarca desde grandes fragmentos de un poema hasta signos de puntuación. No es el objetivo de este trabajo elaborar una edición de los textos, así que me limitaré a mostrar algunos ejemplos, desde el primer poemario publicado hasta el más reciente, sin detenerme en todas las modificaciones realizadas.

En su mayor escala, el recorte o depuración afecta a poemas de *El tercer jardín* divididos en varias partes numeradas que, o bien acaban en *Esa polilla* con alguna menos, como el dedicado a Margarethe von Trotta (1986: 16-19; 2008: 57-58), reducido de cuatro a tres (pierde su cuarta parte), o bien conservan un único fragmento como poema independiente, en el caso de “Y la noche” (2008: 41)⁶, que originalmente funcionaba como la segunda parte de un poema dividido en tres titulado “La fiesta” (1986: 21-23). Por lo demás, la mayoría mantienen su entidad, pero sufren alteraciones. Considerablemente reducido queda un texto de *El tercer jardín*, “Los excursionistas” (1986: 10; 2008: 39), cuyos versos, para empezar, parecen haber mutado en prosa. Los cambios, que consisten de nuevo sobre todo en limpiar lo sobrante, empiezan tras el primer punto y seguido —“esfuerzo *infinito el árido* camino” (1986), “esfuerzo el *áspero* camino” (2008); las cursivas son mías—, pero destaca especialmente el drástico barrido que muestro a continuación (transcribo en orden cronológico):

A sus pies, en el ascenso, *se abren las cornisas*
del vacío: abajo, *la catástrofe, las inmensas olas*
sólidas arrasándolo todo, *murallas de nieve*
sumiendo irreparables la tierra en el silencio,
oscuro silencio irreversible, tumba negra.

⁶ Además, en el verso 6, el “taxis” de 1986 pasa a ser un “tren” en 2008. También elimina un pronombre en el verso 15: “el nombre *de aquello* que la motiva” (1986, cursiva mía), “el nombre que la motiva” (2008). Da ligeros retoques al verso 13 —“y la sensación *del* hormigueo” (1986), “y la sensación *de* hormigueo” (2008, cursivas mías) y a la puntuación del tercer verso, que añade una coma en 2008 (“y solo y lejano, el aullido”, frente a “y solo y lejano el aullido”).

Los excursionistas, respiración penosa
de sollozo en sueños, caminan muy despacio,
solos y juntos, *muy despacio*.

A sus pies, en el ascenso, cornisas del vacío; abajo, oscuras olas sólidas
arrasándolo todo. Los excursionistas, respiración penosa de sollozo en
sueños, solos y juntos caminan muy despacio.

Buena parte del texto de 1986 (lo que he marcado en cursiva) desaparece tras ser revisado y publicado de nuevo en 2008, así como las que antes eran “inmensas olas” son ahora “oscuras”, y el “caminan muy despacio” sustituye al “muy despacio” que cerraba el poema en su primera versión. En la variante del mismo poema incluida en *Todos de etiqueta* (1986: 91) se aprecia aún otro cambio en el último verso con respecto a las versiones ulteriores —“solos y *muy* juntos, muy despacio” (la cursiva es mía)—, lo que demuestra que, ya incluso antes de pasar a *El tercer jardín*, el texto contaba con una versión publicada anteriormente revisada luego para su publicación en el libro *plquette*, y que la revisión consistió, como va a ser habitual de ahí en adelante, en la eliminación de lo superfluo.

No quiero dejar de considerar una modalidad depurativa muy concreta, a la que aluden Mora y Lama (2020: 80-81), ejercida sobre los textos de “De la pintura” de *Exposición* que permanecen en la obra reunida. Todos los poemas de esa sección cuentan, en el poemario original, con un título que se corresponde con el del cuadro al que aluden o, en todo caso, lo identifica, permitiendo al lector descubrir el hilo entre una obra y otra de forma inmediata, sin desvíos.⁷ Sin embargo, los títulos desaparecen en *Esa polilla*, y solo permanecen, al final del poema y entre paréntesis, los nombres de los artistas responsables: la referencia no se ha velado del todo, aunque sí se ha oscurecido considerablemente, hasta el punto de que, por ejemplo, resultaría verdaderamente complicado asociar el poema dividido en tres fragmentos vinculado a Juan de Flandes (2008: 59) con “Retrato de una princesa española”, según indica en *Exposición*

⁷ Con todo y con ello, no siempre es tan sencillo. Pienso, por ejemplo, en el poema titulado “El ángel de Arezzo” (1990: 47) —que no pasó a *Esa polilla*—, que parece remitir al ciclo de frescos *La leyenda de la Vera Cruz* que Piero della Francesca pintó entre 1452 y 1466 en la capilla Bacci de la Basílica de San Francisco de Arezzo, en la Toscana. Sin embargo, ¿a qué ángel, de los varios representados en estos frescos, hace referencia?

(1990: 41), por mucho que en *Esa polilla* se conserve la mención al autor.⁸

Antes de continuar este repaso por los siguientes poemarios garcíavaldesianos, me gustaría detenerme en una intervención de especial significación en “El viento era acre”, de *El tercer jardín* (1986: 35; 2008: 36). En la *plaque*, los versos 10 y 11 dictan que “«sólo pactando puede el hombre / llegar a tener un asidero»” (1986), mientras que en 2008 leemos “—sólo pactando es posible / tener un asidero—” (vv. 9-10). Salta a la vista la supresión de la palabra “hombre”, que condiciona la lectura, y su sustitución por una construcción impersonal, esto es, más abarcadora, menos marcada. García Valdés ha comentado, en un artículo en torno al concepto de sujeto poético, que “en efecto, 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” (1996: 62). La teoría feminista ha insistido, a propósito de su revisión de la noción de sujeto (véase Violi, 1991), en que el término “hombre” designa únicamente a los *hombres* en tanto que estos definen y copan en exclusiva el sujeto implícito. Dicho de otro modo, *hombre* no comprende realmente, como se pretende, a cualquier ser humano independientemente de su sexo, asignación/identidad de género, etc. (véase también 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). La corrección llevada a cabo en el poema adquiere, por tanto, pleno carácter político, más allá de la preferencia formal o personal.

Aunque el siguiente libro, *ella, los pájaros* (1994), conserva su autonomía en *Esa polilla que delante de mí revolotea* como sección homónima, ocurre con este poemario algo similar a lo descrito sobre *El tercer jardín* y *Exposición*: no queda advertido explícitamente en la “Nota a la edición”, pero el cotejo muestra que de los cincuenta y cuatro poemas que componían el libro en 1994, en la obra reunida desaparecen dieciséis para quedar, por tanto, treinta y ocho, de los cuales dos —“en

⁸ El caso es especialmente peliagudo, pues no localizo ningún cuadro del autor con ese título exacto; probablemente se trate de “Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?)” (Juan de Flandes, h. 1496. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza). En cualquier caso, la pista del título descarta el *Cristo resucitado se aparece a su madre* que propone Marta Plaza (2018: 63).

casa de su padre, dice” (1994: 61; 2008: 97) y “soy un animal” (1994: 55; 2008: 98)— ocupan una posición distinta en la nueva secuencia. Por lo demás, los retoques efectuados en los poemas conservados continúan la línea establecida por la revisión de los poemarios anteriores. “En este lugar es sobrio el color” (1994: 15-16; 2008: 77-78) aúna prácticamente todos los tipos de intervenciones posibles. Para empezar, los versos 6 y 7 de la versión original se convierten en un único verso en la obra reunida: así, pasamos de “o algunas lavanderas / a la orilla del río” (1994) a “o algunas lavanderas a la orilla del río” (2008). Nos encontramos también con algunas supresiones (de sintagmas y de versos), y sustituciones y desplazamientos en los versos siguientes, que implican además una nueva reagrupación de los mismos y, en consecuencia, una disminución del cómputo total, que se reduce de los 41 versos de 1994 a los 37 de 2008.

Bosques de cardos
invaden las cunetas
este verano, enormes,
de infinitas variedades y formas.

[...]

En casa, en la pared,
hay dos mujeres, una se llama
Elena, tiene un lazo
en la blusa y los ojos más tristes
que conozco. La otra
se sienta al borde
de la cama en una habitación
de hotel. Ha leído
una carta que conserva en las manos,
sobre las rodillas.

Bosques de cardos
invaden las cunetas, enormes,
de muchas variedades y formas.

[...]

En casa, en la pared,
hay dos mujeres, una se llama
Elena, tiene un lazo
en la blusa y los ojos más tristes
en el rostro. La otra
se sienta al borde de la cama
en una habitación de hotel. Ha leído
una carta que conserva en las manos.

CAZA NOCTURNA Y DEL OJO AL HUESO

La labor de revisión de los poemarios originales para su integración en *Esa polilla que delante de mí revolotea* continúa en *caza nocturna* (1997) y *Del ojo al hueso* (2001), aunque en estos casos ya no desaparece ningún texto, y tanto los poemas intervenidos como las propias intervenciones se reducen considerablemente, muestra de un manejo más experto, madurado, de la escritura en el tiempo. En el primero, quizás el poema que más modificaciones sufra sea “tête de veau naveta ojos” (1997: 25; 2008: 131), que ya había aparecido, aunque sin alusión a su

autora, en la sección “Abecedario” del séptimo número de *El signo del gorrión* (1995: 81). Lo recupero aquí porque cada versión difiere considerablemente en los versos finales, hasta el punto de que el poema arranca con catorce versos en la revista, aumenta uno en *caza nocturna* y termina con trece en *Esa polilla*. Una vez más, la versión definitiva vuelve a ser también la más reducida. Reproduzco los tres a partir del verso 11 para comprobar la transformación:

la figura almendrada y mira hacia el oeste naveta: retener traspasar ser silencioso	la figura almendrada y mira hacia el oeste naveta retener traspasar traspasar ser silencioso	la figura almendrada naveta retener traspasar ser silencioso
(1995: 81)	(1997: 25)	(2008: 131)

En *Del ojo al hueso* apenas se detectan ya revisiones mínimas. A excepción de una redistribución de los versos finales en “Dobla su cabo el año” (2001: 16, 2008: 214), donde “fiesta” conformaba por sí misma el décimo verso en la versión primera pero se acopla al noveno en *Esa polilla* —“la cadena en que la muerte bulle, fiesta / larvada donde la vida prolifera” (vv. 9-10)—, el resto de los cambios afectan a algún artículo o determinante.⁹ Ahora bien, si cotejamos las versiones previas a la aparición del poemario en *Ave del Paraíso*, identificamos alguna que otra diferencia: así, dos poemas de *Del ojo al hueso* han perdido versos por el camino: “Fue dejándose ir de un encuentro” (2001: 14; 2008: 212) y “Con el lápiz recorre” (2001: 15; 2008: 213). Cuando el primero apareció en la *plaque* *si un cuervo trajera*, sus versos 6 y 7 leían “a palabras que escucha / como si en la vida hubiera cámaras” (2000a: 3, cursiva mía), pero ya en *Del ojo al hueso* reduce y funde el resultado a “a palabras que escucha, cámaras” (2001, 2008). Con el segundo ocurre algo muy similar, más la sustitución de una palabra por otra: de “al oeste *en el lápiz / se encuentran*. Advierte: son / las cosas de la misma / sustancia de los sueños” (vv. 13-16, cursivas mías), lección presente en el número 19 de *El signo del gorrión* (2000b: 178-179), pasa a “al oeste. Advierte: son /

⁹ Así, en dos entradas sucesivas de la sección “Del libro de los líquenes o el decir” se producen sendas sustituciones: “el formalismo” (2001: 51) frente a “los formalismos” (2008: 247), y “dios *del* ojo de jaspe” (2001: 52) frente a “dios *de* ojo de jaspe” (2008: 248, cursivas mías).

las *casas* de la misma / sustancia de los sueños” (2001, 2008, cursiva mía).

DE Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS A CONFÍA EN LA GRACIA

Solo *Y todos estábamos vivos* se libra de alguna intervención autorial en *Esa polilla que delante de mí revolotea*, lo cual no quiere decir que no existan variantes previas de algunos de sus poemas. A modo de muestra:

Frente a frente, casi parados, dos trenes;
el mío avanza por inercia
hacia raíles desviados, casi
se rozan, miramos desde dentro
de un animal que tiene sus litigios
con otro poderoso animal.
El calor que comienza,
también así, como temor
de túnel que nos trague. Y el año,
espacios breves, grumos de primavera
dentro de la máquina.

(*La alegría de los naufragios* 7-8, 2003:
85)

Frente a frente, casi parados, dos trenes;
el mío avanza por inercia
hacia raíles desviados, casi
se rozan. Miramos desde dentro
de un animal que tiene sus litigios
con otro poderoso animal.
El calor que comienza,
temor de túnel
que nos trague. Y el año,
espacios breves, grumos
de primavera dentro de la máquina.

(2008: 340)

Mientras que este poema apenas sufre alguna modificación léxica y una redistribución del cómputo de algunos de sus versos, en “Un alma pájaro vuelve y te llama,” (2006: 45, 2008: 323) encontramos algunas intervenciones, y una de ellas especialmente llamativa, respecto a las versiones publicadas en *El signo del gorrión* 26 (2002a: 40) y *Diario de Poesía* 62 (2002b: 30): el séptimo verso, que en un primer momento leía “de cuando *las zancadas aún* no hollaran la hierba” (2002a y b, cursiva mía), se transforma más tarde en “de cuando *recios pies* no hollaran *aún* la hierba” (2006 y 2008, cursiva mía).¹⁰

Asimismo, los dos poemarios publicados tras la aparición de la obra reunida no quedan exentos de esta minuciosa labor revisora. Por ejemplo, cuatro poemas de *Lo solo del animal* forman parte del conjunto de once

¹⁰ Además, se elimina un adverbio del cuarto verso —“como si su canto llegara de *muy* lejos” (2002a y b, cursiva mía), “como si el canto llegara desde lejos” (2006, 2008)— y un pronombre en el duodécimo —“que *te* llamara a la senda y frescura” (2002a y b, cursiva mía), “que llamara a la senda y frescura” (2006, 2008)—.

inéditos incluidos en *Esa polilla*, de los cuales tres —“esa agua es la casa de la nutria” (2012: 15; 2008: 418), “es de la familia” (2012: 25-26; 2008: 424) y “entrecerré los ojos e incliné la cabeza” (2012: 27-29; 2008: 425-426)— ven reducida su puntuación, aunque también presentan otros cambios, como la supresión de artículos.¹¹ En cuanto a *confía en la gracia*, son numerosas las intervenciones sobre el largo “tú quien oye” (2020: 209-213), si comparamos la versión del poemario a la que se publicó en el número 89 de la revista *Luvina* (2017: 22-24), pasando por todos los tipos de operaciones que he venido describiendo para otros poemas más incluso un cambio en la alineación en la página de los fragmentos en verso.¹²

OTRA VUELTA DE TUERCA: *DENTRO DEL ANIMAL LA VOZ* (2020)

Esta continuada relectura de la propia obra se reveló ininterrumpida al aparecer en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra *dentro del animal la voz*, una extensa antología de la obra de Olvido García Valdés compuesta de 269 poemas.¹³ En su introducción al volumen, los

¹¹ El primero de ellos había sido publicado también en el número 31 de *El poeta y su trabajo* (2009: 39), en donde el séptimo verso, “tal vez gato” (2008, 2012), figura con un añadido, “tal vez *seas* gato” (2009, cursiva mía) y con una coma tras la “nutria” del verso 8 que, aunque presente también en los inéditos de 2008, desaparece en la versión definitiva. El verso 6, “tú que fuiste pájaro”, cierra el siguiente inédito, “hubo el martinete” (2008: 419), poema en el que, además, vuelve a aparecer la nutria (“hasta que llegó la nutria”).

Asimismo, el remate del poemario de 2012, “con el frío no hay nada que hacer” (2012: 201), cuenta con una versión anterior en *Pintura germinal* (2010), de Bernardo Sanjurjo. Allí, además de estar acompañado el poema por la reproducción de una obra del artista asturiano rubricada como el poemario en cuestión, advertimos hasta cuatro diferencias (sin descartar que algunas sean, en realidad, erratas): el texto empieza con mayúscula y termina con punto, el séptimo verso se une al sexto —“abierto a la par — pon de silencio el compás a lo que vayas” (2010)—, el “vierbe” del octavo verso lleva mayúscula y en el último verso se lee “no solo del animal” (2010, cursiva mía).

¹² Valga como muestra la comparativa entre estos versos de la quinta y última parte del poema, en la que se sustituyen términos o se modifican oraciones, el cómputo versal se desliza y, como venimos constatando, se ve reducida en su versión final: “sabroso sentido *pasa* por la sangre, alimenta / los ojos, late en el oído, se *desborda o* desata / en palabras, quién oye ahí atrás *cuando* no eres / tú *quien oye*” (2017, vv. 4-7, cursivas mías) - “sabroso sentido fluye por la sangre, alimenta / los ojos, late en el oído, se desata / en palabras, quién oye ahí atrás / que no eres tú” (2020, vv. 4-7).

¹³ En 2015 había aparecido una antología de cuarenta poemas en la logroñesa Ediciones del 4 de agosto con ese mismo título, tomado de un poema de *Lo solo del animal*, “Así

editores, como se ha venido comentando ya en las páginas anteriores, han incidido en dicho proceso de autorrevisión, y aclaran, además, que la selección de poemas responde al criterio de la poeta: “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). *Esa polilla que delante de mí revolotea* ya había sido una buena demostración de ello, si bien conviene tener presente que este y *dentro del animal la voz* no constituirían, en principio, proyectos equiparables. Al fin y al cabo, no hay que olvidar que estamos ante una antología (no una obra reunida o completa) a la que la selección de textos le es consustancial, a pesar de la considerable amplitud de la misma. Sin embargo, digo “en principio” porque, como afirma Vicente Luis Mora en una entrada de su blog *Diario de lecturas*, el volumen que él y Lama editan “contiene la versión definitiva de lo que la autora considera su corpus esencial hasta su último libro” (2020). Hecho este apunte, ahondar en esta recopilación puede aportar algo sobre la lectura que García Valdés hace, en retrospectiva, de su obra.

dentro del animal la voz mantiene las mismas secciones, con sus fechas, en las que se dividía *Esa polilla que delante de mí revolotea*, con el solo detalle de que, en esta ocasión, se especifica expresamente que *La caída de Ícaro* se compone de textos procedentes de *El tercer jardín* y *Exposición*. Además, incluye *Lo solo del animal*, pero deja fuera *confía en la gracia*, publicado el mismo año que la antología con escasos meses de diferencia. Los epígrafes que dividían internamente algunos de los poemarios han desaparecido en *dentro del animal la voz*, con la excepción de “Del libro de los líquenes o el decir” y el largo poema “Locus oculus solus”, ambos en *Del ojo al hueso*. Contiene también un apartado “De la escritura (1997-2009)”, que incorpora “De ir y venir. Notas para una poética”, pero descarta “Después de *Y todos estábamos vivos*” (García Valdés, 2008: 442-444).

Si se cotejan los textos seleccionados con el total de los poemas incluidos en *Esa polilla* y *Lo solo del animal*, *Del ojo al hueso* es el más ampliamente representado, con sesenta y cinco poemas (el 91,54% del

debió de ser: saludó a los vecinos” (2012: 85): “o quien / no habla para que la voz no / diga, dentro del animal la voz”.

total)¹⁴, 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*. De nuevo, es su obra más temprana la que más drásticamente reducida se ha visto: si ya en 2008, García Valdés había fundido sus dos primeros libros en una única sección de veintiséis poemas, 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 “Otro país, otro paisaje” (2020b: 157) y “Piel norte del árbol” (2020b: 158) —poemas que abrían y cerraban, respectivamente, la subsección “Del jardín” en 2008—, más “El larguísimo lomo de los galgos” (2020b: 159), único superviviente de “Exposición”, y “La caída de Ícaro” (2020b: 160-162). Como Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama apuntan en su introducción, la autora parece encontrarse ya muy distanciada de sus dos primeros libros (2020: 47), de modo que no extraña el recorte al que ya los había sometido, doblemente acentuado en esta antología, tanto en consecuencia de la relectura como por los requisitos del formato. Aunque en menor medida, *ella, los pájaros* ha pasado por un proceso similar, pues de los cincuenta y cuatro poemas que conformaban el libro en 1994, quedaron treinta y ocho en 2008, y en esta última recopilación caen todavía dieciocho, reduciendo el total a veinte. Ahora bien, esta vez no se ha intervenido en el orden de los textos seleccionados.¹⁵

¹⁴ 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, se registran otras seis bajas del conjunto.

¹⁵ En *La caída de Ícaro* (2022), antología publicada a raíz de la concesión del XXXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, García Valdés, de nuevo responsable de la selección de textos, incluye también poemas de *confía en la gracia*; con todo, sus 145 textos quedan lejos de los 269 de la edición de Cátedra. En esta ocasión son los versos de *Lo solo del animal* los que encabezan la recopilación; de ahí en adelante se retoma el orden cronológico de aparición de los libros, pero llama la atención esta recolocación, que nos puede hacer pensar en el proyecto enunciado en *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Si bien es cierto que la integridad de los poemarios —al margen de la selección— se mantiene intacta, hay dos intervenciones que vienen a corroborar la demostrada coherencia de la obra garciavaldesiana, que no se ve sustancialmente trastocada por ellas: primero, la decisión de iniciar la antología con poemas fechados entre 2006 y 2011, y segundo, la redistribución de los poemas dentro de cada sección/poemario.

Por lo demás, apenas se localizan cambios entre las versiones de *dentro del animal la voz* y las de *Esa polilla que delante de mí revolotea*, a excepción de ligeros detalles en tres poemas de *caza nocturna*, dos en *Del ojo al hueso*, cinco en *Y todos estábamos vivos* y seis en *Lo solo del animal*. La mayoría afectan a la puntuación, por ejemplo, para eliminar algún signo. Contamos incluso con el desplazamiento de un verso en el espacio de la página en “Era gris y tizón de colirrojo” (2012: 67-68; 2020b: 415), en cuyo penúltimo verso, además, se añade una coma: “viejos y ásperos somos, pero el mar no”. En otros casos, la revisión conlleva la sustracción de palabras, como en “El árbol nervioso de la grieta” (2012: 129; 2020b: 431), cuyo octavo y último verso ha perdido en la versión antologada el adverbio “solo”: “y entera, oscuro el árbol”. También puede ocurrir que un término sea sustituido por otro, como la voz “rubab” por “rubat” en el cuarto verso de “La turquesa persa en un dedo corazón” (2008: 345; 2020b: 342), o el “llegaba” del sexto verso de “No contaba con eso. No estaba” (2012: 141; 2020b: 434), que muda aquí en “venía”.

Quizás lo que más llame la atención sea que algunos de los cambios operados supongan en realidad retomar versiones anteriores del poema, de modo que la de la antología se corresponde, bien con la que figura en el poemario original, bien con propuestas previas publicadas en revistas. Así, por ejemplo, se recupera la lección de *caza nocturna* con el demostrativo “esta” en el sexto verso de “urraca soleada, gato” (1997: 61; 2020b: 214) frente al indefinido “una” que figura en *Esa polilla* (2008: 164), y en el quinto verso de “A veces el tiempo se dilata, caben” (2020b: 262-263), leemos ahora, como leíamos en *Del ojo al hueso* (2001: 39-40), “suspenden *en el acto* la condena y si hubiera” (cursiva mía), frente a la más reducida de *Esa polilla* “suspenden la condena y si hubiera” (2008: 237).

EN CONCLUSIÓN

En un primer momento, quizás por su dimensión y alcance, la selección de poemas que continúan formando parte de la obra reunida o de las antologías de Olvido García Valdés parece más significativa que los cambios operados en ellos (de hecho, no se puede descartar que algunos constituyan, en realidad, deslices o erratas de la edición), y no tanto por los escogidos o los eliminados como por la proporción conservada, flagrante en lo que atañe a *La caída de Ícaro*, y también,

aunque en menor medida, a *ella, los pájaros*. Muy elocuente resulta la revisión a la que García Valdés ha sometido a su primera obra, primero en 2008 y después en 2020, cada una dentro de sus parámetros genéricos. Dilucidar el criterio o motivación que puede haber detrás de una decisión como esta no siempre resulta sencillo, por no decir incluso pertinente. Pero si se contempla desde la perspectiva inversa, se comprueba que los poemas que permanecen integran un corpus cuidadosamente cohesionado y unitario. De este proceso revisor forman parte también los cambios que se aprecian entre las primeras versiones de un poema, publicadas en antologías o revistas, y la que acaba integrando el libro: conforman, al fin, circunstancias y procesos diferentes (la entrega de un texto aún en proceso, etc.).

Este recorrido por textos y variantes, originales y recopilaciones, puede resultar árido, pero pone de manifiesto algo fundamental: hasta qué punto la depuración constituye un procedimiento decisivo y connatural a esta escritura. García Valdés no duda en deshacerse de lo insustancial, ya sea esto un poema, un verso, una palabra o una coma. Si bien la comparación entre *Esa polilla que delante de mí revolotea* y los poemarios individuales nos permite examinar este proceder, no cabe duda de que la mayoría de sus poemas ya habían sido minuciosamente revisados y depurados antes de publicarse por primera vez, pues García Valdés ha señalado ese desprendimiento de lo innecesario como fase indispensable de su proceso de escritura, como demostramos ya al principio de este trabajo.

Esta apremiante demanda de precisión sobre lo escrito no solo explica los borrados, sino también las redistribuciones de los versos y las sustituciones, desde las más llamativas a las en apariencia insignificantes, que devienen significativas bajo la luz de esta necesidad. En este sentido, el trabajo con la puntuación, con la construcción del verso, no se reduce a mero capricho, sino que iría ligado a una concepción del ritmo igual de exigente: “se trata de escucharlo, de ir siguiéndolo, de respetar también sus cortes o remolinos, sus brusquedades. Un ritmo, en efecto, no de la medida, sino de la *precisión*, de la justeza —emotiva, constructora, reflexiva, plástica— que exige el poema” (García Valdés en Muñiz, 2006).

El objetivo último, la demanda que no se puede obviar, no es otro que “dejar las cosas en lo que son” (García Valdés en Ramón, 2010): la base misma de una escritura que, para ello, no ha dudado en limarse y apostar por la «anorexia» (García Valdés, 2008: 431), en desprenderse del

exceso, pero también de lo que pueda constituir un desvío, una distracción, consciente de que lo que las palabras arrastran consigo. No se trata, por tanto, de un perfeccionismo formal desprovisto de sentido más allá de un ideal poético tópico, sino de un férreo compromiso con el lenguaje y con las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo Ramírez, Marta y Olvido García Valdés (2009), “La cualidad quebradiza del poema”, *Letra Internacional*, 102, pp. 80-85.
- Casado, Miguel (2000), “Introducción” a Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. Miguel Casado, Madrid, Cátedra, pp. 7-61.
- Facultad Filología Universidad de Sevilla (2020), “Recital poético de Olvido García Valdés”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=-EtGwP1LEUY> (fecha de consulta: 29/05/2023).
- 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 (1994), *ella, los pájaros*, Soria, Diputación de Soria.
- García Valdés, Olvido (1995), “Fernández”, *El signo del gorrión*, 7, p. 81.
- García Valdés, Olvido (1996), “El vuelo y el ala”, *El Urogallo: Revista Literaria y Cultural*, 122/123, pp. 62-64.
- García Valdés, Olvido (1997), *caza nocturna*, Madrid, Ave del Paraíso.
- García Valdés, Olvido (2000a), *si un cuervo trajera*, Zamora, Lucerna.
- García Valdés, Olvido (2000b), “Máquinas y herramientas”, *El signo del gorrión*, 19, pp. 178-179.

García Valdés, Olvido (2001), *Del ojo al hueso*, Madrid, Ave del Paraíso.

García Valdés, Olvido (2002a), “Diez años”, *El signo del gorrión*, 26, pp. 27-46.

García Valdés, Olvido (2002b), “Por oírlo de nuevo”, *Diario de Poesía*, 62, p. 30. Disponible en: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Diario-de-Poesi%CC%81a-n62.pdf> (fecha de consulta: 29/05/2023).

García Valdés, Olvido (2003), “Tres poemas”, *La alegría de los naufragios*, 7-8, pp. 84-85.

García Valdés, Olvido (2006), *Y todos estábamos vivos*, Barcelona, Tusquets.

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

García Valdés, Olvido (2009), “Poemas”, *El poeta y su trabajo*, 31, pp. 37-40. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2673/POETA_31_2009_pag_37_40.pdf?sequence=1&isAllowed=y (fecha de consulta: 29/05/2023).

García Valdés, Olvido (2010), “Solo del animal”, en Bernardo Sanjurjo, *Pintura germinal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, [p. 131]. Disponible en: https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Bernardo_Sanjurjo_4338.pdf (fecha de consulta: 28/05/2023).

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

García Valdés, Olvido (2015), *dentro del animal la voz*, Logroño, Ediciones del 4 de agosto.

- García Valdés, Olvido (2017), “tú quien oye”, *Luvina*, 89, pp. 22-24. Disponible en: https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=3156&Itemid=78 (fecha de consulta: 06/08/2018).
- García Valdés, Olvido (2020a), *confía en la gracia*, Barcelona, Tusquets.
- García Valdés, Olvido (2020b), *dentro del animal la voz (antología 1982-2012)*, eds. Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra.
- García Valdés, Olvido (2022), *La caída de Ícaro*, sel. Olvido García Valdés, intr. y ed. Amelia Gamoneda, Salamanca, Madrid, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional.
- Marinas, Miguel y Olvido García Valdés (2014), *Un lugar donde no se miente: conversación con Olvido García Valdés*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- Mora, Vicente Luis (2020), “Confía en la gracia”, en *Vicente Luis Mora. Diario de lecturas* (entrada del 29/11/2020). Disponible en: <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2020/11/confia-en-la-gracia.html> (fecha de consulta: 04/12/2020).
- Mora, Vicente Luis y Miguel Ángel Lama (2020), “Introducción”, en Olvido García Valdés, *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, Madrid, Cátedra, pp. 13-117.
- Muñiz, Luis (2006), “Seis reflexiones y una coda (de Olvido García Valdés)”, *7de7 Revista de escritura & poéticas*, 3. Disponible en: http://www.7de7.net/dinamicas/general.php?id_contenido=104&id_seccion=2 (fecha de consulta: 15/05/2018).
- Muñiz, Luis (2008), “Olvido García Valdés, en el telar”, *La Nueva España*, 13 de noviembre. Disponible en: <http://www.lne.es/cultura/2008/11/13/olvido-garcia-valdes-telar/696009.html> (fecha de consulta: 29/05/2023).

- 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. Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/685806/AN_2_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y (fecha de consulta: 29/05/2023).
- 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. Disponible en: https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Escribir_el_miedo_es_escribir_despacio_con_letra_pequenya_7435.pdf (fecha de consulta: 29/05/2023).
- Salvador González, Tomás (ed.) (1986), *Todos de etiqueta. Antología de inéditos*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Violi, Patrizia (1991), *El infinito singular*, trads. José Luis Aja, Carmen Borra y Marina Caffaratto, Madrid, Cátedra.